

Massimo Leone

I Percorsi dell'Estasi



Indice

Indice.....	3
1. Presentazione.....	4
2. Le Profondità dell'Estasi.....	10
3. Le Azioni dell'Estasi	28
4. Lo Spazio dell'Estasi.....	41
4.1. La Caduta	44
4.2. L'Angustia	85
5. Il Tempo dell'Estasi.....	97
6. Gli Attori dell'Estasi.....	124
6.1. Gli osservatori.....	126
6.2. Gli <i>Adiuvanti</i>	162
7. Le figure dell'estasi.....	183
7.1. I Quattro Elementi, l'Odorato.....	187
7.1.1. Il fuoco.....	188
7.1.2. L'acqua.....	200
7.2. La Vita Quotidiana, il Gusto.....	216
7.3. La Musica: l'Udito.....	239
7.3. Le Mani: il Tatto.....	252
Conclusione.....	262
Bibliografia.....	267
Fonti delle illustrazioni.....	279

1. *Presentazione.*

1. Lo scopo di questa mia ricerca non è di definire l'essenza dell'estasi. Dal mio punto di vista, infatti, un tale sforzo di definizione sarebbe vano. Vi sono innumerevoli tipi di estasi, e ogni astrazione taglierebbe fuori una miriade di dettagli, di tratti caratteristici.

Per conto mio, sono proprio questi dettagli che interessano.

Il primo obiettivo di questo saggio, infatti, è di comporre una complessa e articolata morfologia dell'estasi.

In altri termini, il mio interesse è per le forme, per le rappresentazioni, piuttosto che per una fantomatica essenza.

La prima tappa, allora, è quella di reperire delle regolarità, delle strutture, all'interno di questo *mare magnum* di tratti idiosincratici. E' chiaro che il mio metodo di scrittura è essenzialmente strutturale, e che la semiotica è la disciplina centrale delle mie analisi.

E' bene, però, chiarire, prima di ogni altra cosa, la mia prospettiva metodologica.

La scuola semiotica alla quale faccio riferimento è quella greimasiana. E' forse persino superfluo giustificare una tale scelta: la teoria di Algirdas J. Greimas è incomparabilmente sviluppata e ricca di eccezionali strumenti di analisi.

In particolare, mi riferirò a quella originale applicazione e rielaborazione della semiotica greimasiana che ha dato luogo a una semiotica delle arti, e che trova la sua più compiuta messa a punto negli scritti di Omar Calabrese.

Qualcuno potrebbe obiettare che i testi della mistica, soprattutto quando descrivono l'estasi, sono troppo svincolati dal comune linguaggio per essere assoggettati a un'analisi di tipo strutturale.

Io rispondo che, al contrario, niente accade al di fuori del linguaggio. Questa mia ricerca vuole dimostrare, fra le altre cose, che anche la mistica, sia pure quella dell'estasi, possiede una propria retorica. Nel primo capitolo del saggio, dedicato alle "profondità dell'estasi", rifletterò sulle finalità etiche di una tale dimostrazione.

Ma c'è un'altra ragione per la mia scelta della semiotica greimasiana. Gli strumenti che sono stati elaborati all'interno di questa teoria sono concepiti per funzionare al di là di una particolare forma espressiva. Insomma, la serie di tecniche analitiche che Greimas e i suoi allievi hanno ideato si possono applicare tanto a un testo scritto, quanto a un'immagine.

Nel caso specifico della mia ricerca, questa versatilità degli strumenti di analisi era indispensabile. Le rappresentazioni dell'estasi, infatti, si incarnano nelle parole come nei dipinti, nel discorso teoretico come in quello narrativo.

D'altra parte, non ho applicato ciecamente la teoria. Anzi, posso dire di averla tradita in più punti. Innanzitutto, per il ruolo che i testi giocano all'interno della mia analisi.

Mentre il teorico della semiotica concepisce il testo soprattutto come un esempio all'interno della propria costruzione, la mia finalità non è stata quella di sviluppare nuovi strumenti di analisi, bensì di interpretare i testi. Essi, dunque, occupano sempre il primo piano del mio discorso.

In secondo luogo, e in conseguenza del primo, ho cercato di mantenere il mio linguaggio nei limiti di una certa generalità. Il mio amore per i testi mi ha impedito di sovraccaricarli di strutture esplicative, e mi sono tenuto assai lungi dall'incomprensibile gergo di certa semiotica.

Qualcuno interpreterà questa scelta come una prova d'ignoranza. Tutt'altro. Ho digerito ampiamente il complicato linguaggio greimasiano, così come dei suoi seguaci, ma mi rifiuto di menzionarlo così com'è.

Si tratta, anche in questo caso, di una scelta etica, oltre che di un tentativo di riportare la semiotica all'interno del dibattito fra le altre discipline.

Il terzo punto di tradimento concerne il ruolo della storia all'interno della teoria greimasiana. E' ben noto come le analisi strutturali tengano in scarso o addirittura in nessun conto il ruolo del tempo.

Devo ammettere che questo era il mio punto di partenza: concepire una morfologia pura, che analizzasse estasi ritrovate lungo tutta la storia e in tutta le culture, incurante dei contesti storico-geografici.

Questo disegno ha dato luogo a una serie di insuccessi, che mi hanno portato a rivedere -più umilmente- la fattibilità di un tale progetto.

Innanzitutto, confrontandomi con i testi classici della mistica indiana, mi sono reso conto che l'applicazione del solo metodo semiotico avrebbe condotto a una serie impressionante di imprecisioni, cui avrei potuto rimediare solo grazie a una approfondita conoscenza del contesto, storico e culturale, di queste rappresentazioni.

In seguito, una volta limitata la mia indagine alla sola civiltà cattolica, mi sono ben presto reso conto che, benché non mi ponessi dei limiti temporali, lo sguardo morfologico

mi portava a reperire i miei testi sempre nello stesso periodo, sempre nella stessa geografia. Come si noterà in seguito, il mio corpus esce raramente dal periodo che va dalla fine del XVI secolo alla metà del XVIII, e, ancora più di rado, fuori da limiti di Italia, Francia, Spagna.

Ho cominciato, allora, a chiedermi se lo sradicamento dei testi dal loro tempo non fosse una violenza insulsa, e ho deciso di riflettere sistematicamente sul contesto culturale.

D'altra parte, ci tengo a distinguere il mio metodo –semiotico, lo ripeto- da quello di uno storico dell'arte. Io ho, sì, lasciato dello spazio alla storia, ma il mio interesse principale è andato sempre a problemi di linguaggio.

L'ultimo punto di idiosincrasia, in rapporto alla teoria greimasiana, riguarda l'applicazione del metodo ai testi. Normalmente, il semiologo applica l'intero repertorio delle strategie di analisi a un singolo testo, al fine di sviscerarne la struttura. Io, per evitare ripetizioni e, soprattutto, per cogliere, di ogni occorrenza, solo ciò che interessava una globale "morfologia dell'estasi", ho proceduto per analisi parziali, sviluppando l'insieme delle strategie analitiche lungo tutto il percorso del saggio.

2. Abbiamo affrontato la questione metodologica. E' il momento di parlare dei contenuti veri e propri. Nei vari capitoli del saggio, cercherò di affrontare gli argomenti seguenti.

Per ciò che concerne i valori sostanziali messi in gioco dalle rappresentazioni dell'estasi –me ne occuperò nel capitolo intitolato "Le profondità dell'estasi"-, la mia ipotesi è che, mentre si può immaginare il linguaggio come un fiume che si dirama, vieppiù articolandosi (è un'altra maniera di pensare al percorso generativo di Greimas), le

rappresentazioni dell'estasi mettono in scena un rimontare la corrente, un risalire verso la foce del linguaggio e delle forme. Questa foce può essere identificata con Dio, ma non necessariamente. Si tratta di un anelito astratto alla fusione, alla riduzione all'uno, alla fuoriuscita dal linguaggio.

Nel capitolo dedicato alle "azioni dell'estasi", svilupperò questa ipotesi riferendola alla rappresentazione del dono mistico. Si tratta di un momento culminante del percorso estatico, che esperisce il congiungimento alla sorgente divina sotto la forma del dono spontaneo offerto da Dio agli uomini. Analizzerò, inoltre, i dispositivi retorici che sono stati messi a punto per concentrare l'attenzione dello spettatore (specie nei dipinti) su questo momento saliente.

In seguito, mi occuperò del livello discorsivo dei testi, con un'ipotesi precisa: mentre il livello profondo dell'estasi prevede un faccia a faccia immediato e diretto fra uomo e Dio, per una serie di ragioni storiche e semiotiche, il racconto dell'estasi rompe questa immediatezza, costruendo una serie di spazi, di tempi, di personaggi che rendano l'estasi comunicabile.

E'la rivincita del linguaggio sull'estasi. Se questa è messa in scena di uno svincolamento dal primo, il linguaggio, dal canto suo, ritorna inesorabile, stabilendo le proprie strutture e le proprie regolarità, costruendo la comunicazione dell'estasi.

L'ossimoro è, come è stato già rilevato, la struttura principe di questa comunicazione. Spazi che in cui si cade verso l'alto, pertugi infinitamente ampi, istanti che durano, rivelazioni segrete, tutto è finalizzato all'impresa impossibile del dire senza dire, del situare in uno spazio senza spazio, in un tempo senza tempo.

Dedicherò, in particolare, un'attenzione sostenuta ai personaggi che la retorica dell'estasi (o, più in generale, del miracolo) pone attorno all'evento mistico. Analizzerò,

soprattutto, l'osservatore, vale a dire colui che consente la reintroduzione di una prospettiva della comunicazione all'interno dell'im-mediatezza uomo-Dio.

L'ultima parte del saggio è forse quella che mi ha appassionato di più. In essa mi occupo delle figure dell'estasi. La ricchezza dei testi mistici, l'immaginazione sfavillante che si sbizzarrisce attorno all'evento mistico è di sicuro fascino. Anche in questo caso, però, il mio obiettivo -più che mai arduo nell'ambito figurale- è stato il ricondurre a regolarità, a costanti, questo apparente caos immaginativo. La struttura intorno alla quale ho ordinato le mie riflessioni è quella dei cinque sensi, passaggio obbligato per chi si occupi della figuratività. Ho proceduto, inoltre -come del resto in tutto il libro- dall'astratto al dettaglio, in modo da portare sino alla più completa articolazione la mia semiotica, la mia morfologia.

A chi voglia leggere questo mio lavoro, e abbia un qualche interesse per la mistica, avverto sin d'ora che non si aspetti un'enciclopedia dell'estasi. Molti sono i grandi mistici esclusi, e non di tutte le estasi mi è stato possibile parlare. Da un lato, la ricchezza dei testi con cui mi confrontavo era tale che nuove occorrenze modificavano continuamente la mia conoscenza, spingendomi a riformulare ipotesi e conclusioni.

Dall'altro lato, però, ho dovuto interrompere, a un determinato momento, questa apertura al nuovo, per mettere a punto un sia pur provvisorio schema generale.

2. *Le Profondità dell'Estasi.*

“Nous appellons mensonge [...] le monisme ou le panthéisme
abstrait qui nient toute existence particulière au nom du
principe d'unité absolue”.

Soloviev, *Le sens de l'amour*¹.

1. Il nostro metodo di scrittura -come abbiamo illustrato nella prefazione alla ricerca- consisterà nel raggruppare e analizzare le rappresentazioni dell'estasi intorno alle grandi strutture della semiotica greimasiana, utilizzando queste ultime sia come strumento di indagine, sia come schema di ordinamento.

Procederemo, inoltre, dal generale al dettaglio, dalle profondità dei testi alla loro superficie.

All'inizio, dunque, non rifletteremo tanto sull'analisi di questo o quel racconto specifico, ma piuttosto cercheremo le linee astratte lungo le quali sia possibile raggruppare il maggior numero possibile di testi. Daremo, di conseguenza, più spazio alla teoria semiotica che all'esamina minuziosa delle rappresentazioni.

2. Sin da ora, la definizione che la teoria greimasiana dà di un determinato strumento semiotico costituirà il nostro punto di partenza.

¹ V.S.Soloviev, *Le sens de l'amour: essais de philosophie esthétique*, Paris, Oeil 1985, p.238.

In questo caso, però, non prenderemo abbrivio da una voce del *Dictionnaire*, bensì dalle parole con cui Greimas conclude il suo straordinario saggio sull'imperfezione:

“Que reste-t-il? L'innocence: rêve d'un retour aux sources alors que l'homme et le monde ne faisaient qu'un dans une *pancalie originelle*. Ou l'espoir attentif d'une *esthesis unique*, d'un *éblouissement* qui n'obligerait pas de fermer les paupières. Mehr Licht!”².

Nella prosa elegante del semiologo non troviamo un'esplicita definizione dell'estasi, ma piuttosto un suggerimento a ciò che potrebbe costituirne il sostrato, l'anima profonda. Greimas parla di “*retour aux sources*”, vale a dire ad uno stato di fusione, di unità fra uomo e mondo – “*pancalie originelle*”; ma parla anche di “*esthesis unique*”, un affondare nella luce completo e a occhi aperti.

Vogliamo cogliere questi suggerimenti, e lanciare la seguente ipotesi: una volta collocati i racconti dell'estasi all'interno della teoria greimasiana, ne riscontreremo, come punto in comune -nucleo centrale all'interno dei testi- questi due elementi: la fusione, da un lato, un'estetica della totalità, dall'altro.

Occupiamoci, innanzitutto, del concetto di fusione. Se compulsiamo i saggi di Greimas alla ricerca di un aspetto della teoria che possa supportare la nostra ipotesi, senza dubbio dobbiamo rivolgerci all'ultima parte della produzione del semiologo, vale a dire all'elaborazione di una semiotica delle passioni.

Possiamo descrivere questa nuova direzione della teoria sostenendo che essa si sia andata vieppiù complessificando nel corso delle indagini, nel tentativo di dar conto della ricchezza dei testi. Possiamo tradurre con una metafora questo sforzo di adeguazione: il

² A.J.Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac 1987, p.99.

carattere strutturale della teoria originaria si è andato via via liquefacendo, lasciando il posto ad un linguaggio in cui tensioni, onde, curve sono assai più frequenti di fratture, opposizioni, linee rette.

Ebbene, la nuova impostazione cerca di rimontare sino alle scaturigini del senso -lì dove la significazione appare- per poi dispiegare tutta una serie di strumenti che consentano la descrizione dell'articolarsi dei testi.

Possiamo riformulare la nostra ipotesi sul concetto di fusione nei termini che seguono: descrivere la profondità delle rappresentazioni dell'estasi equivale a percorrere all'inverso il cammino lungo cui la semiotica cerca di dar conto del prorompere del senso.

C'è, in altri termini, una soglia, all'interno della teoria greimasiana, in cui dall'uno si passa al molteplice, dall'indifferenziato alla differenza. E' qui che il senso, semioticamente parlando, viene alla luce.

Le parole del semiologo cominciano il loro lavoro al di là di questa soglia, in quanto al di qua di essa non c'è, di fatto, senso.

Nella nostra ipotesi, le parole dell'estasi tenterebbero, invece, uno scavalco di questa soglia, tenterebbero di attingere a quell'uno la cui indagine spetta, di fatto, non ad una semiotica, ma ad una mistica.

Ecco come Greimas e Fontanille riconoscono il limite ultimo della loro possibilità di ricerca:

“Tenere un discorso sull'“orizzonte ontico” è, per la semiotica, interrogare un insieme di condizioni e di precondizioni, tracciare un'immagine del senso anteriore e insieme necessaria alla sua discretizzazione, e non cercare di far riconoscere i suoi fondamenti ontologici. E' solo a questo prezzo che la teoria semiotica può giustificare la

propria attività, senza per questo trasformarsi in una filosofia che non saprebbe essere”³.

Ed ecco, di seguito, in che modo si descrive il punto di inizio del lavoro di analisi semiotica:

“Concepire la teoria semiotica secondo la forma di un percorso consiste allora nell'immaginare una sorta di cammino marcato da stadi, ma soprattutto come un flusso che coagula del senso, come il suo ispessimento continuo, che parte dal *flou* originale e “potenziale” per arrivare, attraverso la sua “virtualizzazione” e la sua “attualizzazione”, fino allo stadio della “realizzazione”, passando dalle precondizioni epistemologiche alle manifestazioni discorsive”⁴.

Così, mentre la semiotica dà ragione del passaggio dal *flou* al differenziato, l'estasi è il punto culminante di un “racconto” che procede inversamente, “narrando” come il senso si annulla in una completa indistinzione.

Umberto Eco, in una sua personale interpretazione del problema dell'essere, ricorda come, tradizionalmente, i grandi mistici abbiano avuto il privilegio di parlarne, o di metterne in scena una conoscenza:

“L'idea è antica e si presenta in tutta la sua gloria nel neoplatonismo dello pseudo-Dionigi. Dato un Uno divino, che non è corpo, né figura, né forma, non ha quantità o qualità o peso, non è in un luogo, non vede, non sente, non è né anima né intelligenza, né numero, ordine o grandezza, non è

³ A.J.Greimas, J.Fontanille, *Semiotica delle passioni*, trad.it., Milano, Bompiani 1996, p.4.

⁴ Ibidem, pp.4,5.

sostanza né eternità né tempo, non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità (*Theologia mistica*), perché nessuna definizione può circoscriverlo, non si potrà che nominarlo ossimoricamente come “caligine luminosissima”, o per altre oscure dissimiglianze, come Folgore, Gelosia, Orso o Pantera, proprio per sottolinearne l'ineffabilità (*De coelesti hierarchia*)”⁵.

Vedremo in seguito quanto l'ossimoro, anche nelle immagini, sia la via abituale per la quale si esprime quest'ansia di ritorno all'essere.

D'altra parte, la stessa teoria greimasiana mette in conto questa possibilità di un ritorno all'uno, o perlomeno di una sua messa in scena. E' in questi termini, infatti, che l'esperienza estetica è pensata all'interno della semiotica:

“La tensione verso l'uno, questa minaccia -o speranza- del ritorno allo stato fusionale, apre due possibilità che meritano di essere segnalate. Anzitutto la concezione dell'estesia come “risentire” dello stato limite e attesa del ritorno alla fusione, che riposa sul fiduciario, permette di prevedere, a livello discorsivo, l'esistenza di una *dimensione estetica*. La dimensione passionale, costruita sulla foria come sua precondizione e mirante la sua manifestazione, avrebbe come contropartita la dimensione estetica che, dal canto suo, riposerebbe sull'eventualità -attesa o nostalgia- di un ritorno alla proto-tensività forica, all'universo indifferenziato postulato come precondizione di ogni significazione”⁶.

⁵ U.Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1998, p.21.

⁶ Ibidem, p.22.

Aldilà dell'astruso linguaggio della semiotica contemporanea, possiamo cogliere l'estasi come l'apice della dimensione estetica, il momento in cui il senso è ricondotto all'origine.

Ma è giunto il momento di passare all'analisi dei testi. Quantunque la dimensione che stiamo affrontando sia eminentemente teorica, nondimeno possiamo cercare di evidenziare il modo in cui l'analisi semiotica del testo abbia utilizzato i propri presupposti per parlare di rappresentazioni dell'estasi.

Isabella Pezzini, ad esempio, uno dei maggiori studiosi di semiotica delle passioni, parla di estasi a proposito di un film di Herzog, *Fitzcarraldo*:

“Per queste caratteristiche, la *nostalgia*, e poi l'*attesa*, possono essere considerate come le passioni cardine del soggetto della ricerca estetica: al fondo del suo universo timico, si immagina che il ricordo di una originaria fusione con l'oggetto, prima della differenziazione, della polarizzazione negli stessi termini di soggetto e oggetto, lo tormenti, come una felicità sperimentata e perduta “ancor prima di essere conosciuta”, e verso cui egli sia destinato a tendere, ad “attendere”. Nel nostro testo, come abbiamo accennato, esprime la possibilità puntuale di questo “ritorno” l'esperienza dell'*estasi*, non a caso attribuita sia agli esseri umani che agli elementi naturali, accomunati dalla nostalgia di una fusione originaria, da giorno della creazione”⁷.

Anche Pezzini, dunque, descrive l'estasi come punto estremo di fusione, come ritorno all'origine, come cessazione dell'*ex-sistere*.

⁷ I.Pezzini, *Le Passioni del Lettore*, Milano, Bompiani 1998, p.190.

Sin da ora possiamo notare che il termine “estasi” copre semantiche assai diverse. Per la maggior parte della nostra analisi, noi ci interesseremo di estasi religiose.

Tuttavia, abbiamo mostrato che si può dare dell'estasi una definizione più astratta, non legata ad una raffigurazione, ma piuttosto ad un concetto. In questo senso, è legittimo parlare di estasi ogni qual volta via sia l'apice di un'esperienza estetica (il linguaggio quotidiano registra spesso questa possibilità, “l'andare in estasi” per qualcosa), o il momento culminante di un ritorno all'uno.

Così, se l'indagine sui testi “estatici” *stricto sensu* è già impresa ardua, un'analisi dei testi dell'estasi secondo il concetto di “ritorno all'uno” sarebbe addirittura infinita.

Tuttavia, in questa prima parte del capitolo, ci occuperemo dei testi che non rientrano, a rigore, nella letteratura religiosa, ma che, nonostante ciò, presentano i tratti profondi dell'estasi. Non miriamo ad alcuna esaustività, ma addurremo solo degli esempi, scegliendo fra i testi che più ci hanno affascinato.

Riserviamo la seconda parte del capitolo alla letteratura mistica in senso stretto.

3. Gettiamo, innanzitutto, uno sguardo su un aspetto della poetica di Baudelaire, il mito dell'*homme des foules*. Si tratta di una rielaborazione dell'“uomo delle folle” di Poe, di cui Baudelaire era, notoriamente, appassionato lettore. Di questa filiazione troviamo testimonianza nella celebre *Lettre de Baudelaire à Armand Dulacq* del 6 febbraio 1853.

L'argomento è divenuto celebre grazie anche a W.Benjamin⁸, originalissimo interprete della città, che lo discute nel ben noto *Sur quelques thèmes baudelairiens*⁹.

⁸ Cfr., a tal proposito, H. Weidmann, *Flanerie, Sammlung, Spiel: die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München, W.Fink 1992.

Ricordiamo i tratti salienti di questo mito contemporaneo: l'uomo che segue la folla ovunque essa si addensi, inseguendola dappertutto nella metropoli, nella città che non dorme mai; l'uomo che arriva ad identificarsi con questa folla, anch'egli infaticabile, anch'egli in perenne agitazione, in continuo vagabondaggio.

Non ci picchiamo d'essere interpreti di Baudelaire, nè esperti del tema, già assai studiato, della "flânerie". Neppure ce la sentiamo, in questa sede, di lanciarci in un'esamina delle differenze fra il "flâneur" e *l'homme des foules*.

Ci interessa, invece, l'aspetto "estatico" di questo folle vagabondaggio. Sia beninteso, non ci riferiamo all'estasi in senso stretto, ai tratti figurativi con cui essa si presenta nella letteratura religiosa. Qui non troviamo occhi levati al cielo, o mani che si stringono al petto con commozione.

Tuttavia, c'è una messa in scena di ciò che abbiamo rilevato e descritto a livello teorico: il tentativo di risalire il flusso della significazione, di ricondurre titanicamente la complessità della metropoli all'unità. C'è il desiderio di vedere tutto, di incontrare tutti, di fondersi con la città.

A nostro avviso, quindi, possiamo caratterizzare con una medesima struttura -assai astratta- sia questo anelito panurbano, sia gli slanci della mistica classica.

Non siamo i primi a rilevarlo. Joao Louis de Araujo Maia, in una tesi di dottorato sostenuta sotto la direzione di Michel Maffesoli (apprezzato esegeta della contemporaneità) parla di "estasi urbana"¹⁰.

⁹ W.Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Paris, Denoël 1966, t.II, pp.247-250.

¹⁰ J.L. de Araujo Maya, *L'extase urbaine: socialités plurielles dans la ville contemporaine*, Tesi di Dottorato presso l'Università di Parigi 5, 1993 (numero di identificazione: 93PA05H077).

La città, insomma, è la rete in cui si diramano gli innumerevoli percorsi della significazione, mentre l'eroe baudelairiano ne tenta -in uno sforzo sovrumano- la sintesi, la riduzione all'uno.

E' un'impresa impossibile. La complessità del mondo metropolitano (o della pluralità dei mondi) impedisce il sentimento dell'estasi. E' in questo senso che ci piace interpretare le parole di G.Bataille, quelle con cui il gruppo e la rivista *Acephale* inauguravano la loro attività:

“Dans le monde disparus, il a été possible de se perdre dans l'extase, ce qui est impossible dans le monde de la vulgarité instruite.

La vie a toujours lieu dans un tumulte sans cohésion apparente, mais elle ne trouve sa grandeur et sa réalité que dans l'extase et dans l'amour extatique”¹¹.

E si noti l'opposizione con cui il tumulto senza coesione fronteggia l'amore estatico. Da un parte abbiamo il brulicare del molteplice, dall'altro la fusione, la mistica riduzione all'uno. Ritorneremo, a termine del capitolo, su questo aspetto della mistica, ed in particolare sul modo con cui essa si esprime nel pensiero di Bataille. Prima di ciò, però, esploriamo i testi propriamente mistici.

3. Le rappresentazioni dell'estasi, quelle tradizionalmente incluse nel novero dei testi religiosi o spirituali, insistono spesso sulla perdita della forma e del senso. E' in questi termini, ci sembra, che la parola mette in scena quanto abbiamo rilevato a livello teorico.

¹¹ G.Bataille, *Acéphale*, Paris, Jean-Michel Place 1995, “L'acéphalité de la religion de la mort”.

Citiamo, a tal proposito, una mirabile pagina di Tommaso Campanella, tratta da *La pratica dell'estasi filosofica*:

“[...] l'animo sia spogliato d'ogni minima passione o pensiero, non sia occupato né da mestizia o dolore o allegrezza o timore o speranza, non pensieri amorosi o di cure famigliari o di cose proprie o d'altri; non di memoria di cose passate o d'oggetti presenti; ma essendosi accomodato il corpo come sopra, dee mettersi là, et scacciar della mente di mano in mano tutti i pensieri che gli cominciano a girar per la testa, et quando viene uno, subito scacciarlo, et quando ne viene un altro, subito anco lui scacciare insino che non ne venendo più, non si pensi a niente al tutto, et che si resta del tutto insensato interiormente et esteriormente, et diventi immobile come se fussi una pianta o una pietra naturale”¹².

Senza dubbio, siamo di fronte ad una rappresentazione esemplare dell'estasi (filosofica, appunto) come risalita verso l'essere. Insomma, mentre la significazione segue - e adottiamo la terminologia con la quale Eco commenta Heidegger-, le “resistenze” dell'essere, percorrendole nella produzione del senso, il testo mistico inscena un annullamento di tali venature, un rifiuto di prendere un senso o un altro (in senso direzionale e semiotico). Ne deriva l'insensatezza, che concettualmente coincide con l'estasi, e che nella figurazione dei testi si traduce, spesso, in insensatezza letterale, in follia.

¹² T.Campanella, *La pratica dell'estasi filosofica*, in *Opere*, a cura di A. d'Ancona, Torino, Pomba 1854, Cod. Magliabech., VIII, 6.

Non possiamo soffermarci sul ruolo che la follia gioca nella mistica, e rimandiamo alle pagine eccezionali di M. de Certeau¹³.

Ritorniamo, invece, alla perdita della forma, e cerchiamo di costruire una serie di testi.

Negli *Acta apostolorum apocrypha*, ad esempio, e, più di preciso, nel *Libro di Giovanni* -intenso vangelo gnostico- leggiamo:

“«Giovanni, per la folla laggiù a Gerusalemme io vengo crocifisso e attraversato da lance e picche; aceto e fiele mi vengono offerti da bere. Ma parlo a te, ascoltami. Segretamente ti feci salire su questo monte affinché tu udissi ciò che il discepolo deve imparare dal suo maestro e l'uomo da Dio». E con tali parole mi mostrò una croce di luce piantata e attorno alla croce una calca informe. E in quella croce era una forma ed una sembianza. E sulla croce vidi il Signore stesso, e non aveva una forma esterna ma soltanto una voce”¹⁴.

Possiamo cogliere il modo in cui il testo costruisce l'opposizione fra una croce che ha forma (in quanto elemento terrestre, mero supporto al sacrificio del Cristo) ed un Cristo che, nel punto di immolarsi, perde, invece, la sua forma umana per ricongiungersi all'essere divino.

¹³ M.de Certeau, *La fable mystique*, 1, Paris, Gallimard 1982, §1: “Le monastère et la place: folies dans la foule”.

¹⁴ *Acta apostolorum apocrypha*, 2 voll., Olms, Hildesheim 1972, 97-98.

D'altra parte, buona parte della mistica indica nella costruzione di forme il principale ostacolo al congiungimento con Dio. Si pensi, ad esempio, alle ammonizioni di Evagrio nel *Trattato sull'orazione*:

“E anche se l'intelletto non si attarda nei pensieri semplici, non per questo ha già raggiunto il luogo dell'orazione; poiché può essere in contemplazione degli oggetti e occuparsi delle loro ragioni, le quali sebbene siano delle espressioni semplici, nondimeno, in quanto considerazione di oggetti, imprimono una forma all'intelletto e lo sviano lontano da Dio”¹⁵.

E ancora, di seguito:

“L'origine delle illusioni dell'intelletto è la vanagloria; essa è ciò che spinge l'intelletto a tentare di circoscrivere la divinità in figure e forme”¹⁶.

Questo stesso timore di perdere un contatto spirituale con Dio -e dunque la possibilità dell'estasi- a causa dell'averne raffigurato l'immagine, ha intessuto buona parte delle diatribe intorno all'uso delle immagini sacre. Non possiamo occuparcene, e rimandiamo al magnifico saggio di Sixten Ringbom, *Icon to narrative*¹⁷.

I riferimenti a questa retorica dello sfaldamento, della perdita dei contorni, potrebbero, del resto, moltiplicarsi senza fine.

¹⁵ Evagrio, *Trattato sull'orazione*, in E.Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, vol.I, p.338.

¹⁶ Ibidem, p.339.

¹⁷ S.Ringbom, *Icon to Narrative*, trad. fr. *De l'icone à la scène narrative*, Paris, Gérard Monfort 1997, §1, “L'image de dévotion”.

In Massimo il Confessore, ad esempio, troviamo la dottrina di uno spogliamento successivo da ogni forma, fino al raggiungimento di uno stato di preghiera purissimo, senza confine né contorno (*Ambigua*, PG 91, 1273c; *De caritate* II, 4, PG 90, 984c; *Capita theologica* I, 82, 117a).

E, per trovare un riferimento in tempi meno remoti, anche l'opera di Dalí, di cui ci occuperemo più diffusamente nel capitolo dedicato allo spazio, combina misticismo e teoria nucleare -in modo, invero, assai confuso- intorno al concetto di sfaldamento, di perdita della forma:

“1951- [Dalí]Écrit son *Manifeste mystique* (R.J.Godet, Paris) où, avec une stupéfiante désinvolture en ces temps de guerre froide et de tension internationale, il énonce la théorie d'un «mysticisme nucléaire» et d'un «art atomique». Premières œuvres de la «période nucléaire» où la désintégration de la forme en particules veut exprimer l'entité spirituelle au-delà de la discontinuité de la matière”¹⁸.

4. All'inizio della nostra riflessione, abbiamo citato un passo tratto da *de l'imperfection* di Greimas. Ci siamo soffermati sul desiderio del ritorno ad un'unità originaria. Ma quel brano esprimeva anche un altro desiderio: quello di immergersi nella luce abbagliante senza fermare le palpebre.

Questa bella metafora esprime un anelito antichissimo della mistica, l'altro tratto che vogliamo inserire nelle profondità delle rappresentazioni dell'estasi. Parliamo, fuor di

¹⁸ R.Passeron, *Salvador Dali*, Gennevilliers, Ars Mundi 1990, p.42.

metafora, del sogno di poter parlare del ritorno all'essere, di poter descrivere questo ricongiungimento, fissarlo con la parola o nell'immagine.

Qui nasce il paradosso centrale dei testi mistici. Essi mettono in scena un'abolizione di ogni senso, ma tale messa in scena è essa stessa significazione. I mistici, dunque, lottano contro la propria stessa parola.

Quest'illusione di fuoriuscita dal linguaggio, dalla semiosi, è messa bene in evidenza dallo stesso Eco. La semiotica di Peirce, infatti, di cui Eco è fra i massimi interpreti, si presta a descrivere questo movimento impossibile, questa corsa verso l'essere aldilà degli enti.

Ma Eco è giustamente spietato nel ribadire che la parola dei mistici, come quella dei poeti, è tutt'altro che capace di cogliere l'essere. Come ogni altra parola, essa resta "intrappolata" nella semiosi:

"Che cosa ci rivelano i Poeti? Non è che essi *dicano* l'essere, essi cercano semplicemente di emularlo: *ars imitatur naturam in sua operatione*. I Poeti assumono come proprio compito la sostanziale ambiguità del linguaggio, e cercano di sfruttarla per farne uscire, più che un sovrappiù di essere, *un sovrappiù di interpretazione*"¹⁹.

Questa insistenza sul fatto che non vi sia una parola privilegiata, che nessuno possa immergersi nella luce senza chiudere le palpebre, ci permette di creare un nuovo legame fra i testi classici della letteratura mistica e la filosofia di G.Bataille. Anch'egli, infatti, ha avuto il suo castigatore. Parliamo, ovviamente, di J.P.Sartre.

¹⁹ U.Eco, *op.cit.*, p.22.

In un articolo breve ma densissimo, intitolato, appunto, “*Un nouveau mystique*”, dopo aver ammesso Bataille nel novero dei mistici, Sartre prorompe in un ammonimento che ci ricorda quello echiano:

“De ce point de vue l'expérience mystique doit être considérée comme une expérience humaine parmi d'autres, elle n'est pas privilégiée. Ceux pour qui ce supplice de l'immanence est intolérable, inventent des ruses pour parvenir à se regarder avec des yeux inhumaines”²⁰.

Le astuzie -“*ruses*” menzionate da Sartre sono quelle con cui ogni testo mistico tenta l'estasi, la fuoriuscita dal linguaggio, l'immersione nel puro essere. Ma Sartre, al pari di Eco, è implacabile nello smontare i meccanismi (anch'essi, del tutto all'interno della semiologia) con cui Bataille cerca di creare questa illusione.

La demistificazione non è fine a sé stessa. La fuga dall'immanenza, l'anelito alla fusione, al ritorno all'uno, ha un correlato etico, e forse anche politico. Ricordiamo in quali termini ne parli lo stesso Sartre:

“Par opposition aux démarches analytiques des philosophes, le livre de M.Bataille se présente, pourrait-on dire, comme le résultat d'une pensée totalitaire”²¹.

Ecco il punto. Spesso, l'ideologia che affida alla mistica una fuoriuscita dal linguaggio è totalitaria. Essa sacrifica la differenza, questo *primum* fondamentale di ogni senso, di ogni semiotica, in favore di un'unità assoluta, di una rappresentazione che non ne ammette altre.

²⁰ J.P.Sartre, “Un nouveau mystique”, in *Situations I, essais critiques*, Paris, Gallimard 1947, p.172.

²¹ Ibidem, p.139.

A nostro avviso, non è azzardato ravvisare un legame fra questa sorta di pensiero mistico, certe scuole di pensiero filosofico, e taluni totalitarismi politici.

Jean-Michel Heimonet, in *Politiques de l'écriture. Bataille-Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*²² ricostruisce una filiazione di pensiero che parte da Nietzsche, passa dall'interpretazione Heideggeriana e giunge sino alla filosofia di Bataille e di Derrida.

Questa linea di pensiero ha -direttamente o indirettamente- innumerevoli relazioni con il totalitarismo.

Per quel che concerne Nietzsche e Heidegger, frotte di eruditi si affannano da tempo nel tentativo di confutare o corroborare l'esistenza di tali legami (che, specie nel caso del secondo, sarebbero biografici, dovuti al contatto con il nazismo, oltre che ideologici).

Non ci addentriamo in questa polemica, in cui altri sono senza dubbio meglio informati.

Tuttavia, ricordiamo quanto il concetto di estasi giochi un ruolo importante nella riflessione e nei *calembours* heideggeriani, e quanto Eco si affanni per demistificarli, e ricondurre Heidegger a un discorso semiologico.

D'altro canto, la scuola derridiana, figlia di un'interpretazione del filosofo tedesco, ha dato adito a dottrine opposte alla semiologia echiana. Parliamo di certe propaggini del Decostruzionismo.

²² J.-M. Heimonet, *Politiques de l'écriture. Bataille-Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, Paris, Jean-Michel Place 1990.

In un recente e bellissimo saggio, C.Ginzburg ha attirato l'attenzione sulle filiazioni politiche del pensiero di Feyerabend, sui trascorsi nazisti dell'epistemologo²³.

Le sue teorie, predicando una illimitatezza dell'interpretazione scientifica, ricordano da vicino un'altra illimitatezza, quella delle interpretazioni decostruzioniste (di Derrida, ma soprattutto dei suoi interpreti d'oltreoceano).

Ricordiamo, ancora una volta, quanto Eco si sforzi di far emergere l'aspetto etico della questione, il suo voler ricondurre l'estasi interpretativa (quella simbologica, ad esempio) alla razionalità:

“Conosciamo tutti la leggenda del Califfo che ordinò la distruzione della biblioteca di Alessandria, sostenendo che o tutti i libri dicevano la stessa cosa del Corano, nel qual caso erano superflui, o al contrario dicevano qualcosa di diverso, ed erano allora in errore e pericolosi”²⁴.

Accogliamo con gusto la briosa ironia echiana, e cerchiamo di riassumere la nostra argomentazione. I testi mistici creano un'illusione di fuoriuscita dal linguaggio, un'illusione di aderenza all'essere. Allorchè l'ideologia si appropria di una tale illusione, essa è portata a ritenere che vi sia una rappresentazione del mondo che le si confaccia perfettamente (è il caso dei totalitarismi), o che, all'inverso, sia possibile svincolare il linguaggio dall'essere, produrre ogni tipo di rappresentazione possibile (è il caso, ci sembra, del Decostruzionismo).

²³ C.Ginzburg, “Stile-Inclusione ed esclusione”, in *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli 1998, pp.136-170.

²⁴ U.Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani 1995, p.41.

In entrambi i casi, il rischio è quello della violenza, di un pensiero che non accetta rappresentazioni diverse, o che non accetta limiti alle proprie rappresentazioni.

Se la semiologia ha un compito, è proprio quello di ribadire (fra Eco e Sartre) l'impossibilità di scavalcare il linguaggio, ma anche di ricordare come l'essere ci condizioni.

Nel caso dell'analisi dei testi mistici, in particolare, mostrare come ogni estasi sia una messa in scena, e non vi sia parola che sfugga a sè stessa, è un tentativo per ribadire questa impossibilità, questo condizionamento.

5. In questo breve capitolo abbiamo cercato di descrivere la struttura più astratta e generale delle rappresentazioni dell'estasi. Abbiamo inoltre ritrovato questa stessa struttura al di fuori della mistica tradizionalmente detta, e abbiamo altresì illustrato le finalità etiche della nostra indagine.

Nei capitoli che seguiranno, ci occuperemo di strutture più specifiche, di dispositivi caratteristici dei testi che raccontano l'estasi religiosa, e tralascieremo -salvo rare eccezioni- possibili paragoni con altri tipi di testi.

3. Le Azioni dell'Estasi

Nel capitolo appena concluso abbiamo scandagliato le profondità dei testi che “narrano” l'estasi.

Procediamo lungo il nostro ideale percorso di generazione, e veniamo ad un livello più superficiale dei testi, quello dove si gioca l'azione fra soggetto e oggetto, fra uomo e Dio.

Se, infatti, nelle profondità dei testi c'è il primo baluginare dei tratti generali dell'estasi (abbiamo evidenziato soprattutto la tensione unitiva e la fuga dal linguaggio), successivamente tali valori astratti si incarnano in un'azione specifica.

La semiotica greimasiana elabora il concetto (già hjelmsleviano) di “conversione” per dar conto di un tale passaggio da profondità a superficie.

La nostra ipotesi è che, per quel che concerne le rappresentazioni dell'estasi, questa conversione dia luogo, in molti casi, all'azione del dono. Fortunatamente, ne troviamo una definizione all'interno del *Dictionnaire* di Greimas:

“1. Figure discursive de la communication des objets de valeur, le **don** représente la transformation donnant lieu à une attribution et à une renonciation concomitantes; sur le plan narratif, il correspond donc simultanément à une conjonction transitive et à une disjonction réfléchie. Il s'oppose ainsi, paradigmatiquement, à l'épreuve (qui implique une conjonction réfléchie et une disjonction transitive). Par ailleurs, à la

différence de l'épreuve centrée sur le sujet-héros, le don s'inscrit entre un destinataire et un destinataire"²⁵.

Sulla scia di una tale definizione, invero assai limpida, non possiamo non tornare con la memoria alla parola del Mâle, il quale giustamente sosteneva che, se i santi medievali compivano dei miracoli, i santi di cui si dà rappresentazione dopo il Concilio di Trento, sono essi stessi dei miracoli.

In questo senso, mentre l'agiografia pre-tridentina mette in scena un'azione che ha i suoi effetti nel mondo -per cui il santo diviene l'intermediario fra Dio e gli uomini-, in seguito ogni azione si giocherà nello stretto rapporto che lega il santo stesso a Dio. Non più, dunque, una prova nel mondo, ma un dono fuori da esso, una circolarità chiusa fra cielo e terra.

Ci sembra che un passo del diario di santa Veronica Giuliani introduca perfettamente la nostra riflessione:

“In questo punto, pare che, con quella vista che fa Iddio nell'anima, la riempia di doni; ma questi doni non posso somigliarli a cosa alcuna, e nemmeno dire il come viene comunicato questo dono; perché, in queste comunicazioni, pare che sia impossibile il poter raccontare cosa alcuna. Ed in queste quattro parole che io qui ho detto, pare a me di aver detto tutto sproposito, e nemmeno vi ho accennato pure un tantino a quello che si prova in quel secondo rapimento. Perché del primo, quando Iddio solleva tutto in

²⁵ A.J.Greimas, J.Courtès, *Sémiotique-Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1993, p.111.

Lui, va bene, e tutto si può raccontare; ma, quando l'anima si trova in questi rapimenti, e nel medesimo rapimento se ne sente un altro tutto superiore al primo, ella non può capire se Iddio si è comunicato tutto ad essa, oppure se ha tirato tutta essa in Lui. E quello che ella prova in questo non si può descrivere. Meglio è il tacere che dire”²⁶.

Non ci preme tanto insistere su questa ridondante retorica dell'ineffabilità, quanto piuttosto sulla dinamica del dono raccontata da santa Veronica Giuliani. Essa distingue nettamente due momenti: il primo, nel quale avverrebbe l'assorbimento dell'umano nel divino; il secondo, quello -appunto- del dono. Ed è assai importante sottolineare come sia proprio a proposito di questo preciso momento che l'estatico sperimenti la inadeguatezza della propria parola.

Il dono, insomma, sarebbe proprio il culmine dell'estasi, il momento cruciale dell'incontro fra uomo e Dio.

In altri termini, è proprio nell'attimo esatto in cui si instaura la comunicazione fra l'estatico e la grazia, che l'altra comunicazione, quella fra il graziato e i lettori del “racconto”, diviene impossibile.

Ciò ci conferma nella nostra interpretazione del dono “post-tridentino” come un luogo di chiusura fra il santo e Dio, più che di apertura fra il santo e i fedeli.

²⁶ Santa Veronica Giuliani, «*Un tesoro nascosto*» ossia *Diario di S. Veronica Giuliani, religiosa clarissa cappuccina in Città di Castello, scritto da lei medesima*, a cura di O. Fiorucci, 5.voll., Città di Castello, Monastero delle Cappuccine 1969...18 gennaio 1694.

Lo testimonia, del resto, la natura delle figure che lo rivestono. Nel caso di Veronica Giuliani, ad esempio, è celebre il suo resoconto del modo in cui Cristo la cinga di una corona di spine:

“Ed esso si cavò la corona di capo, e mi disse un so che, ma che ora non mi ricordo. Posò detta corona nel mio capo, e parvemi di sentire passare le punture delle spine sino dentro la bocca, dentro le orecchie, dappertutto il capo, negli occhi, nelle tempia e nel cervello”²⁷.

Il dono, insomma, avviene nel segno di un'identificazione fra soggetto ed oggetto. La corona di spine, ma anche il dono delle stimmate a S.Francesco, o la stessa Trasverberazione di Teresa, usano il corpo dell'estatico per mettere in scena il “racconto” della passione. In questo senso davvero i santi del '600 sono miracoli; sono, anzi, la pagina sulla quale Dio riscrive infinite volte la storia della propria vicenda terrena.

Non che i secoli precedenti manchino di registrare una tale immedesimazione. La si può riscontrare, ci sembra, soprattutto nell'acceso immaginario delle estatiche, ed in particolar modo di Caterina da Siena. Osserviamo quanto, nella descrizione del beato Raimondo da Capua, essa ricordi le vicende occorse a santa Veronica Giuliani:

“Intanto, appena fu libera, corse nella sua cella e si mise a pregare dicendo più col cuore che con le labbra: «Onnipotente Signore e mio Sposo amatissimo, tu sai quanto sia delicata la fama di una vergine, e come il candore delle tue spose con troppo pericolo riceve qualunque macchia. Lo volesti anche tu che la tua gloriosissima Madre avesse uno Sposo putativo. Tu sai anche che tutte queste cose le ha inventate il padre della bugia per

²⁷ Ibidem, 3 febbraio 1702.

allontanarmi dal servizio che, per tuo amore, incominciai. Aiutami, adunque, o Signore, Dio mio, che conosci la mia innocenza, e non permettere all'antico serpente, annientato dalla tua passione, di aver forza contro di me». E pregava e piangeva. Allora le apparve il Salvatore del mondo tenendo nella mano destra una corona di oro ornata di margherite e di pietre preziose, e nella sinistra un diadema di spine, e le disse: «Figliuola cara, sappi che è necessario che tu, diverse volte in diversi tempi, sia coronata con ambedue queste corone. Scegli, dunque, quella che più ti piace: o d'essere cioè coronata durante il corso di questa tua vita con la corona di spine, ed io ti serberò l'altra nella vita senza fine; oppure di ricevere ora questa preziosa, e, dopo la morte, ti sarà conservata questa di spine». Lei rispose: «Io, o Signore, da molto tempo ho rinunciato alla mia volontà ed ho preferito di seguire solamente la tua; quindi la scelta non sta a me. Ma poichè tu vuoi che io risponda, ti dico subito che in questa vita scelgo di conformarmi sempre alla tua santissima passione, e di abbracciare per amor tuo le pene come mio refrigerio».

Ciò detto, con tutte e due le mani tolse con ardore dalla mano del Salvatore il diadema di spine, e se lo calcò tanto sul capo, che le spine glie lo perforarono da tutte le parti, e talmente, che, anche dopo la visione, me lo ha detto lei stessa, per le punture di quelle spine sentiva dolore al capo”²⁸.

In un'ottica semiotica, non interessano tanto le filiazioni, quanto piuttosto le costanti. In altri termini, non ci preme stabilire che Veronica Giuliani modellò il proprio

²⁸ Beato Raimondo da Capua, *Santa Caterina-Legenda maior*, Siena, Ed.Cantagalli 1994, p.174-175.

racconto sulla base dell'agiografia cateriniana (dimostrarlo sarebbe arduo, e non sarebbe compito nostro), bensì di mostrare come, data la messa in scena del contatto fra Cristo e l'estatica, non solo esso prenda la forma del dono, ma questo stesso dono trovi la propria figura all'interno del racconto della Passione.

Il passo cateriniano ci consente di passare dal testo scritto all'immagine. Inoltre ci fornisce, a nostro avviso, un bell'esempio di come una spiegazione rigidamente iconologica spesso risulti meno esauriente di una costruzione semiotica.

Lo vedremo a proposito di un dipinto di Lazzaro Baldi, *Santa Rosa da Lima*²⁹, conservato al *Louvre* in seno alla splendida collezione *Lemme*.

I personaggi principali del dipinto sono due: in basso la Santa, raffigurata in atteggiamento estatico e, nella parte alta della tela, il Cristo, che è a sua volta sormontato dalla Croce e regge nella mano destra una bilancia. Sui piatti di quest'ultima giacciono a sinistra una corona di spine, a destra una corona d'oro.

Leggiamo, a questo punto, la descrizione che ci è proposta nel catalogo dell'Esposizione:

“L'œuvre présentée ici, où Rose est à demi-étendue sur une nuée, montre une variante thématique originale. Extrapolant à partir de certains épisodes ayant conduit à sa béatification, le peintre a représenté deux instants privilégiés de son expérience mystique: ses souffrances divines vécues à travers des visions, et son extase à la vue de la Sainte Trinité, dans le sommeil éternel de la mort. La première évocation est symbolisée par les chaînes et les couronnes que Rose utilisait pour mortifier sa propre chair, en

²⁹ **Tavola 1.**

mémoire de la Passion du Christ; la seconde l'est par la représentation de la sainte plongée dans le sommeil au moment de son transport: «elle n'est pas morte, elle dort» («*non est morta puella, sed dormit*»), s'exclamèrent d'ailleurs les participants aux cérémonies des funérailles. Elle est donc représentée s'élevant vers le trône de la Trinité (la triple auréole derrière le Christ et la Croix), pour recevoir la couronne céleste³⁰.

Mirabile descrizione, cui però obiettiamo che essa non spiega, di fatto, il particolare della bilancia con le due corone. Forse perchè nulla di simile si riscontra nelle biografie che riguardano la Santa.

Nella nostra prospettiva, invece, un dispositivo utilizzato per “raccontare” un dono nell'ambito di un determinato testo (nel nostro caso, una biografia di santa Caterina da Siena), può essere soggetto a molteplici riprese e riutilizzazioni.

In questo caso, l'analisi semiotica delle strutture, di certi dispositivi all'interno dei testi, apre le porte all'analisi iconologica, permette di stabilire un legame fra dipinti assai lontani.

Non è nostro compito, lo ribadiamo, ricostruire una filiazione. Probabilmente essa passa per i dipinti che traggono il proprio tema dall'opera di Raimondo da Capua.

Ciò che ci interessa, ancora una volta, è di sottolineare quanto l'artificio retorico del dono (in questo caso, il dono della corona) abbia fornito un rivestimento figurativo all'incontro fra soggetto umano e oggetto divino.

Ma la Corona non ne esaurisce affatto la figurazione. Tutt'altro. Una serie assai variegata di oggetti testimonia dell'incontro mistico.

³⁰ S.Loire (ed.), *La collection Lemme*, Paris, Réunion des Musées Nationaux 1998.

Ne *La Vergine dona il Rosario a san Domenico*³¹, di Murillo, una Madonna con Bambino, incoronata ed attorniata di putti e angeli musici, dona lo strumento della preghiera al Santo inginocchiato.

Possiamo interpretare il dipinto soffermandoci su due aspetti. In primo luogo, questa rappresentazione rientra in quanto già dicevamo a proposito dei doni del Cristo. Mentre Rosa e Caterina erano chiamate a raccontare nel proprio corpo la passione di Gesù, nell'incontro con Maria si celebra un'altra circolarità: è la Vergine stessa che dona al Santo lo strumento col quale egli le rivolga le proprie preci.

In secondo luogo, è nella retorica della testimonianza che il cielo lascia all'uomo un *souvenir* dell'evento mistico. L'oggetto su cui si fissa l'attenzione del racconto, il rosario, esce presumibilmente dall'intangibilità della visione per divenire oggetto visibile, vera e propria *reliquia* dell'incontro. In questo senso, la sua funzione è la stessa delle piaghe che costellano il capo di Caterina dopo l'incoronazione col diadema di spine.

Vogliamo, a questo punto, verificare la nostra prospettiva di interpretazione, e analizzare il matrimonio mistico di santa Caterina da Siena, nella raffigurazione -di grande bellezza- lasciataci da Rutilio Manetti³².

Leggiamo, innanzitutto, la descrizione dello sposalizio nella *Legenda maior* del beato Raimondo da Capua:

“Non aveva finito di parlare, che apparvero la gloriosissima Vergine Madre, san Giovanni Evangelista, il glorioso Apostolo Paolo, san Domenico, e il Profeta David con l'arpa. Mentre David suonava con tenerezza, la

³¹ **Tavola 2.**

³² **Tavola 3.**

Vergine Madre di Dio prese colla sua santa mano la mano di Caterina, e presentandola al Figlio, lo invitava dolcemente a sposarla a sé nella fede. L'Unigenito di Dio, graziosamente dicendo di sì, mise fuori un anello di oro nel quale erano incastrate tutto in giro quattro perle e un meraviglioso diamante nel mezzo; e con la sua sacratissima mano destra poi lo lasciò scorrere nel dito anulare della Vergine, dicendo: «Ecco, io ti sposo a me nella fede; a me tuo Creatore e Salvatore. Conserverai illibata questa fede fino a che non verrai in cielo a celebrare con me le nozze eterne[...]».

La visione disparve, ma l'anello rimase sempre in quel dito; e quantunque gli altri non lo potessero vedere, Caterina lo aveva sempre sotto gli occhi. Infatti più volte mi ha confessato con rossore, che sempre se lo sentiva in dito, e non ci fu momento che non lo vedesse³³.

Come facilmente si è notato, il racconto insiste sul valore testimoniale del dono, quantunque non si rompa la chiusura della comunicazione che intercorre fra Cristo e la Santa (l'anello è invisibile agli altri).

Nella rappresentazione pittorica (nella fattispecie, la tela del Manetti) il problema raffigurativo era, probabilmente, quello di fissare la persistenza del dono nell'immagine. Compito assai ingrato per una forma espressiva che predilige l'attimo.

L'espedito adottato dal Manetti è quello di collocare l'oggetto del dono al centro della struttura dell'osservazione.

Tutti gli sguardi, infatti, (quello della Vergine, quello della Santa e quello dell'immane osservatore -il san Giovanni Battista che ci si pone di tre quarti, quasi a

³³ Beato Raimondo da Capua, *op.cit.*, p.128-129.

suggerirci un ingresso nel dipinto) sono diretti verso l'anello, verso il gesto del bambino Gesù che lo infila al dito di Caterina.

A nostro avviso, questa insistenza dello sguardo (o degli sguardi), oltre ad orientare quello del lettore-interprete del dipinto, suggerisce una permanenza dell'anello aldilà del tempo istantaneo della visione. Gli conferisce, insomma, lo statuto di reliquia visiva.

Ma c'è un altro espediente rappresentativo degno di nota che è stato utilizzato al medesimo scopo. Ci riferiamo ad un'opera assai nota di Murillo, *L'imposizione della pianeta a sant'Ildefonso*³⁴. Non ci soffermiamo sull'interessante episodio agiografico che diede adito all'immagine, bensì sullo stuolo di mani che toccano il sacro oggetto del dono.

Quelle di sant'Ildefonso, innanzitutto, e quelle della Vergine. Quindi, le mani dell'angelo alla sinistra del Santo, per chiudere con quella -la destra- dell'angelo che ci si pone di tre quarti (con la stessa funzione del S.Giovanni Battista nella tela del Manetti).

L'oggetto, insomma, è toccato da ogni lato, letteralmente circondato da mani. A nostro avviso, esse costruiscono un dispositivo analogo a quello già riscontrato (lo stuolo di sguardi che puntavano la vera nuziale di Caterina). Ma qui c'è di più, perchè il senso interessato non è solo la vista, bensì il tatto, alleato fedele degli increduli.

Nell'interpretare il dono come luogo dell'azione mistica per eccellenza, abbiamo insistito sulla circolarità-chiusura del rapporto fra Uomo e Dio. D'altra parte, dobbiamo ricordare che spesso tale angustia è così stringente che ogni traccia di mediazione scompare.

³⁴ **Tavola 4.**

Non solo, infatti, l'azione tipica dell'estasi è un congiungimento senza tramite di cielo e terra, ma i racconti eliminano pure quegli oggetti -come il rosario, la corona, la casupola o l'anello- che in qualche modo figuravano l'incontro.

L'assenza di mediazione dà luogo a rappresentazioni ancora più scarne, in cui è Cristo stesso che si fa dono all'estatico.

Nel bellissimo *Cristo in Croce abbracciato a san Bernardo*³⁵ del Ribalta, ad esempio, Cristo crocefisso sembra accondiscendere all'abbraccio dell'estatico.

Ritroviamo una postura analoga nel *San Francesco abbraccia Cristo sulla Croce*³⁶ di Murillo, in cui addirittura il braccio destro di Cristo si svincola dalla Croce per cingere l'estatico Santo di Assisi.

E', però, assai più frequente che sia Cristo bambino a consegnarsi (o ad essere consegnato dalla Vergine) fra le braccia di un santo.

Ravvisiamo, in ciò, un'influenza dei pesi visivi sulla composizione artistica, influenza che avrebbe solleticato la fantasia teorica di un Bachelard. Nelle due composizioni già citate, infatti, Cristo appare seduto -nel primo caso-, o supportato dalla croce -nel secondo-, in quanto sarebbe stato difficile rappresentare un Cristo del tutto abbandonato alla forza muscolare dei santi (la *pietà* prevede, ad esempio, una postura del tutto differente, oltre che -come è ovvio- una semantica ben diversa).

Nel caso di Gesù bambino, il dono è di più agevole raffigurazione.

Si osservi, ad esempio, il *Sant'Antonio*³⁷ del Ribera, in cui il Bambino sembra librarsi sulla mano tesa del Santo. Si tratta di un episodio abbastanza noto della vita di

³⁵ **Tavola 5.**

³⁶ **Tavola 6.**

sant'Antonio, più volte ripreso dagli *Annales* del Wadding. Ce ne occuperemo diffusamente nel capitolo dedicato agli attori dell'estasi.

Per il momento, si pensi a come il Giordano soleva rappresentare l'episodio: il Bambino che appoggia decisamente sulle palme, tese ed aperte, del Santo³⁸.

Come dicevamo, una rappresentazione del genere con un Cristo adulto sarebbe impensabile.

E chiudiamo la nostra serie (nella quale potremmo inserire, in realtà, un numero quasi illimitato di messe in scena analoghe) con la celebre *Visione di sant'Antonio da Padova*³⁹, ancora del Murillo.

Lo slancio con cui il Santo si protende verso il Bambino, la postura con la quale quest'ultimo gli si fa incontro, nonchè il gesto dell'angelo al di sopra di Antonio (gesto che funge da *trait d'union* visivo fra il soggetto e l'oggetto della visione) non lascia adito ad alcuna intermediazione: si tratta, lo ripetiamo, di un donarsi diretto ed immediato della Trascendenza all'Uomo.

In questo breve capitolo, abbiamo cercato di dare una prima analisi dell'azione, così come essa matura nel rapporto mistico fra Dio e gli uomini. Abbiamo insistito sull'immediatezza di tale rapporto.

D'altro canto, come si sarà notato sin da principio, la messa in scena dell'estasi spesso ne contraddice la semantica.

³⁷ **Tavola 7.**

³⁸ Cfr, giusto a titolo di esempio, il *Sant'Antonio* del *Museu Nacional de Arte Antigua* di Lisbona.

³⁹ **Tavola 8.**

Ad una immediatezza del rapporto fra cielo e terra, insomma, fa contrasto la necessaria mediatezza del discorso.

Ed è proprio di esso che ci occuperemo nei prossimi capitoli, in particolare soffermandoci sulle tre dimensioni lungo le quali la semantica del discorso suole articolare la propria riflessione: lo spazio, il tempo, gli attori.

Vedremo, allora, il modo in cui tutta una serie di artifici vengano introdotti (sia per raccontare i luoghi dell'estasi, sia per metterne in scena i tempi ed i personaggi) al fine di aprire ad una possibile comunicazione ciò che, di fatto, resterebbe altrimenti all'interno di un rapporto impermeabile fra l'estatico e la fonte della grazia.

4. Lo Spazio dell'Estasi.

“Non ho luogo ed ho luoghi Così sia”.

Atti di san Giovanni [94]⁴⁰

In questo capitolo analizzeremo la spazialità dei testi che rappresentano l'estasi. Non è un'impresa assurda, e ce lo conferma l'acuta osservazione di Pavel Florenskij:

“Ma anche l'odorato, il gusto, le emozioni mistiche di diverso genere, i pensieri e persino le sensazioni hanno delle caratteristiche spaziali e una coordinazione reciproca che ci costringe ad ammettere che sono collocati a loro volta nello spazio”⁴¹.

D'altronde, anche la pratica degli *Ejercicios Espirituales* corrobora la nostra ipotesi: lo spazio è elemento ineludibile dell'immaginativa religiosa.

Ignazio da Loyola, infatti, pone la “*composición viendo el lugar*” come preambolo di ciascun esercizio:

“*El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la*

⁴⁰ In *Acta apostolorum apocrypha*, 2 voll., Olms, Hildesheim 1972 (ristampa anastatica dell'ediz. Mendelssohn, Leipzig 1891-1903), trad. it. in E.Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, vol.I, p.249.

⁴¹ P Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, trad. it., Milano, Adelphi 1995, p.48.

imaginación el lugar corpóreo donde se halla Jesu Cristo o nuestra señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible, y todo el compósito en este valle, como desterrado, entre brutos animales. Digo todo el compósito de ánima y cuerpo”⁴².

Ribadiamo che non è compito nostro isolare filiazioni storiche, ma è un fatto che l’attenzione allo spazio in rapporto alla spiritualità conosca, subito dopo la gigantesca invenzione di Ignazio da Loyola, un successo strepitoso. Si tratta, come bene evidenzia Mino Bergamo in uno dei suoi magistrali studi, di disegnare mappe, itinerari, percorsi all’interno dell’anima:

“L’interrogazione sulla struttura dell’anima si iscrive, nel XVII secolo, nel contesto di una problematizzazione più generale di tutto ciò che pertiene al dominio dell’esperienza interiore. Si risveglia in effetti, a quest’epoca, un interesse vivissimo per il mondo dell’interiorità, ed è con un’attenzione sempre più intensa, quasi febbrile, che si scruta tutto quello che avviene, dal più ordinario al più straordinario, entro le frontiere di questo spazio misterioso. S’intraprende allora un’esplorazione sistematica dei fenomeni che si manifestano nella vita interiore; si cerca di elaborare una classificazione delle fasi o degli stadi che si succedono in essa; si tenta di

⁴² Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, Santander, Sal Terrae 1985, p. 69.

disegnare una mappa delle vie o degli itinerari che vi si tracciano e che vi si distinguono”⁴³.

Così, anche lo spazio dell'estasi, ovvero la spazialità che i testi costruiscono tutt'intorno al fenomeno estatico -situandolo, così, nel discorso di un racconto, o in quello orchestrato da un dipinto-, si presta ad essere esplorato, e in più secondo svariate direttrici.

La prospettiva che a noi interessa è quella di inseguire lo scarto dalla norma, vale a dire la spazialità che non è comune ad altri rappresentati, ma che è specifica dell'estasi iscritta nei testi.

Non ci cureremo, dunque, dello spazio ove esso si dispone in modi abituali, ma, piuttosto, ne seguiremo le curve eccessive e sorprendenti, analizzandolo lì dove il suo tendersi in forme inconsuete attiri la nostra attenzione.

E, come prospettiva di analisi penseremo a questo spazio come ad un involucro elastico, ed all'estasi come ad un contenuto che ne forzi i confini in modi peculiari⁴⁴.

⁴³ M. Bergamo, *L'anatomia dell'anima-da François de Sales a Fénelon*, Bologna, Il Mulino 1991, p.30.

⁴⁴ S. Cavicchioli (*Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa*, in “Versus” 73/74, Milano, Bompiani gennaio-agosto 1996, p.9) riprende sinteticamente la distinzione tra i due approcci possibili allo studio dello spazio:

“Da un lato un modello di spazio che esiste in quanto tale, distinto, uniforme, una sorta di illimitato contenitore, puro da ogni contaminazione o confusione con quanto contiene o con chi lo percorre, lo attraversa e, potremmo dire, lo agisce facendolo mezzo e fine dei suoi progetti. Dunque, uno spazio costruito attraverso una progressiva eliminazione del soggetto che lo fonda. Dall'altro, un modello di spazio definito a partire dalla soggettività -per quanto, come si vedrà, quest'ultima vada intesa

4.1. La Caduta

“Les ailes nous manquent, mais nous avons toujours assez de
force pour tomber.”

CLAUDEL, *Positions et Propositions*, II, 237⁴⁵.

1. Fra i primi testi che alludono all'estasi, incontriamo senza dubbio un celebre passo del libro dei *Giudici*:

“Sansone discese a Timna e, quando arrivava alle vigne di Timna, ecco un leoncello gli veniva incontro ruggendo. Lo spirito di Jahve piombò su di lui ed egli lo dilaniò, come si dilania un capretto: non aveva nulla in mano! Però non raccontò al padre e alla madre ciò che aveva fatto. Sansone poi scese, si intrattenne con la donna ed essa piacque agli occhi di Sansone”⁴⁶.

Sarebbe quanto mai interessante giudicare di quanto e in che modo tale episodio possa essere rubricato in seno al concetto di estasi. Michel de Goedt ne discute con precisione nel *Dictionnaire de Spiritualité*, incoraggiandoci a dedurre che il lessema “estasi” copra contenuti diversi al variare di lingua e latitudini di spazio e di tempo:

in senso lato secondo una pluralità di accezioni che vanno dalla corporeità alla messa in campo di un sistema di valori.”

⁴⁵ Citato in esergo da G.Bachelard in *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti 1990, ne “La chute imaginaire”, p.107.

⁴⁶ *Iud.* 14, 5-7. Il testo è tratto dall'edizione Marietti, Torino 1964, vol. I, pp.566-7.

“Traitant de l'extase dans la Bible, nous pouvons pratiquement négliger l'extase dite naturelle: l'objet, l'affect dont notre définition intègre le concept sont spécifiés par les rapports avec Dieu dans l'extase biblique. Une définition de type plotinien (l'extase comme extase noétique, ou plutôt supra-noétique, unitive), ou d'inspiration thérésienne (l'extase comme “sixième demeure), nous paraîtrait trop systématique pour déterminer le cadre d'une étude biblique sur l'extase. Par là, nous n'entendons pas condamner toute tentative de rapprocher les extases bibliques des extases “mystiques””⁴⁷.

E noi ci proveremo a imbastire uno di tali tentativi: non infastidiremo, però, il lessema “estasi”, nè proporremo una definizione, ma raggrupperemo, invece, negli intorni di un'unica spazialità, un insieme di testi. Partiremo, cioè, da un'accezione larga, e in seguito ne daremo una giustificazione spaziale, nella parentela che i testi rivelano nel loro discorrere di estasi.

Nel passaggio del libro dei *Giudici* la traduzione italiana utilizza “piombò” per rendere l'ebraico “*salah*”. Si tratta di una scelta felice, perchè rispetta un dato essenziale: dobbiamo attenerci ad una definizione assai ampia di “estasi” per accludere il brano al nostro repertorio.

In questo caso, “*salah*” non indicherebbe altro che l'entusiasmo generato in Sansone dal “*ruah*”, lo spirito divino.

⁴⁷ M. de Goedt, in *Dictionnaire de spiritualité*, Paris 1961, coll.2073-74, s.v. *extase*.

Ma, se attraversiamo il testo ricostruendone la spazialità, non può non colpirci il ripetersi di una medesima formula in alcuni versetti alla fine del capitolo:

“Allora lo spirito di Jahve piombò su di lui: egli scese ad Ascalon, uccise trenta uomini tra di loro, prese le loro spoglie e diede le vesti da festa a coloro che avevano spiegato l'enigma; poi, acceso d'ira, risalì alla casa di suo padre”⁴⁸.

E' evidente che lo spazio della narrazione consista in un proliferare di gradini: Sansone scende e risale scandendo con movimento montante o discendente le fasi del racconto. In alto Sansone ha il padre e la madre, in basso la plaga delle proprie azioni. Nulla di nuovo: Greimas ci ha abituato alla topologia del discorso come correlato del procedere del racconto:

“La descrizione della spazialità discorsiva oggettivata può essere concepita come una distribuzione topologica, conforme alla definizione del racconto e parallela al suo sviluppo. Se ci si attiene alla definizione del racconto come trasformazione logica situata tra due stati narrativi stabili, si possono considerare come *spazio topico* il luogo dove si trova manifestata sintatticamente la trasformazione in questione, e come *spazi eterotopici* i luoghi che, precedendolo e seguendolo, lo inglobano”⁴⁹.

⁴⁸ *I Ind.* 14, 19, ediz. cit., vol. I, p.568.

⁴⁹ A.J Greimas, *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, trad.it., Torino, Centro Scientifico Editore 1995, p. 88.

Anche lo sfruttamento narrativo della dimensione verticale è tratto testuale tutt'altro che in comune: lo stesso Greimas ne fornisce l'esempio e l'analisi nella sua dissezione accurata della novella *Deux amis* di Maupassant⁵⁰.

Noi, però, fedeli all'assunto iniziale, insistiamo sul come l'estasi, all'interno del proprio spazio di testo, lo increspa e lo tende, segnandovi percorribilità e direzioni⁵¹.

Lo spirito di Jahve piombò su di lui: l'entusiasmo costruisce uno spazio in ripida discesa, una sorta di scivolo scosceso, fra Dio e l'entusiasta. La parola si tende e al contempo tende lo spazio per significare una caduta libera, nel senso duplice dell'aggettivo: libera perché svincolata dall'attrito che lega il movimento degli oggetti nell'involucro spaziale, ma anche libera perché volontaria.

Nella prima accezione l'agente dell'estasi si colloca naturalmente in una trascendenza. Da questo oltre spaziale il testo lascia supporre si sprigioni una sorta di ideale rincorsa trascendente, che dona allo Spirito di Jahve il potere di forare lo spazio, di passare senza ostacolo, come per un velo sottilissimo, attraverso gli innumeri strati di spazio che affannano i movimenti terreni. Ecco la felicità della traduzione italiana di *salah*:

⁵⁰ Greimas, *cit.*, p.24.

⁵¹ A questo proposito ancora cfr Cavicchioli *cit.*, p.14:

“Gli assi derivati dall'intersezione tra schema corporeo e spazio (alto/basso; destra/sinistra; avanti/dietro) non sono quindi semplici *assi cartesiani* bensì *assi dinamici*. Se nel nostro spazio non c'è alcuna differenza, da un punto di vista geometrico, tra sopra e sotto, questa è invece ben marcata dal punto di vista dinamico. Viviamo in uno spazio anisotropo”.

“piombò”, fendendo lo spazio come un peso metallico, passando per il tracciato più breve che separi due punti.

Nella seconda accezione la caduta precipite si configura come slancio: non una caduta, in effetti, ma, ancora una volta, un'azione agita. E ciò per prendere le distanze dalla retorica del cadere:

“Salire verso l'alto significa vincere una resistenza: è sempre una vittoria. Scendere o cadere è arrendersi all'attrazione verso il basso, e si sperimenta quindi come adesione passiva”⁵².

Si potrebbe anche suggerire una sorta di *profondare* divino, secondo quanto riscontrato circa la differenza tra il basso ed il profondo:

“Esiste una geometria della morale. Un pensiero può essere elevato o basso, profondo o superficiale. Si capisce subito che il pensiero elevato e il pensiero profondo sono buoni pensieri, mentre il pensiero basso, il pensiero superficiale sono cattivi pensieri. Noteremo tuttavia l'indiscutibile affinità, da un punto di vista puramente spaziale, tra il pensiero profondo e il pensiero basso”⁵³.

Però il *profondare* è azione, ed i due aspetti sono quindi legati: la caduta è libera nel senso della volontarietà in quanto è libera in senso spaziale, in quanto compie un'azione nel vincere l'attrito.

⁵² R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, trad.it., Milano, Feltrinelli 1962, p.45.

⁵³ M. Tournier, *Lo specchio delle idee*, trad.it., Milano, Garzanti 1995, p.111.

Vedremo che la caduta è *tòpos* spaziale dell'estasi. Anche Riccardo di san Vittore vi accondiscende, l'estasi essendo, appunto, una sorta di “morte”, di sprofondare (quantunque accompagnato dal risalire dell'*excessus* contemplativo:

“Comme Richard cultive volontiers une dialectique de l'abaissement et du soulèvement de l'âme, *extasis* est cette phase de “mort” qui précède et sous-tend l'*excessus* contemplatif. D'où ces formules corrélatives, à deux temps, et non à redondance: “...mens soleat in extasim cadere et semetipsam excdere” (*Benjamin major* 5, 14, 184d)”⁵⁴.

Ma lo schema che doniamo di questo entusiasmo, e, nella fattispecie, dell'entusiasmo di Sansone, è ancora troppo grossolano. Si tratta, infatti, di figurare uno spazio a due balze: la prima, precipizio, è quella annientata dallo slancio divino. La seconda, pure impetuosa, è quella della parte terrena dello spazio. Nel primo come nel secondo passaggio, Sansone riceve come una spinta, un poderoso impulso, dal piombargli addosso dello spirito di Jahve.

Ed allora, quasi in un trasmettersi della ripidità celeste agli spazi terreni, anche Sansone precipita verso il basso, ma pure a lui si comunica la volontarietà della discesa divina: giù è il luogo dell'azione, dove Sansone incontra la donna di Timna ed uccide i trenta uomini.

Insomma, la spazialità di questo entusiasmo è quella di un eroe-strumento dello spirito di Jahve, che partecipa dello slancio abissale sia pur nei limiti della propria vischiosa corporeità.

⁵⁴ R. Javelet, in *Dictionnaire de Spiritualité*, cit., col. 2114, s.v. *extase*.

In almeno due altri passaggi il fondatore divino contagia lo spazio terreno. Li troviamo entrambi nel libro dei *Numeri*:

“Balaam vide che agli occhi di Jahve era bene benedire Israele e non ricorse più, come le altre volte, agli auguri, ma voltò la faccia verso il deserto. Balaam alzò gli occhi, vide Israele attendato tribù per tribù. Lo spirito di Dio lo investì. Egli allora pronunciò il suo proverbio e disse:

Oracolo di Balaam figlio di Beor,
oracolo dell'uomo dall'occhio perfetto,
oracolo di chi ascolta le parole di Dio,
di chi vede la visione di Shaddai,
di chi cade e gli si aprono gli occhi”⁵⁵.

Gli stessi versi vengono ripetuti in seguito, in *Numeri*, 24, 15-16, con lievi modifiche.

Di nuovo l'impulso fornito dallo Spirito di Jahve provoca l'aprirsi, nella spazialità umana, di un luogo polarizzato verso il basso.

Ma la resistenza che il corpo imperfetto dell'uomo oppone all'entusiasmo si sviluppa lungo un percorso differente. Mentre Sansone smaltisce il peso divino lungo uno spazio in discesa ove l'azione cruenta pacifica lo slancio, l'oracolo è obbligato a incanalare la mole infinita dello Spirito di Jahve negli stretti meandri della parola. Come in un gioco di liquidi e stretti pertugi, egli è costretto al suolo, al fondo di uno spazio che è dunque più denso verso il basso, più costipato, e che va rarefacendosi mano a mano che la parola prende forma.

⁵⁵ *Num.* 24, 4.

Oltre agli spazi rarefatti e agli spazi densi, nel racconto biblico troviamo anche una terza variante, in cui la distribuzione delle masse gioca sulla presenza di un luogo di mediazione. Leggiamo, nel capitolo 11 dei *Numeri*:

“Mosè uscì per riferire al popolo le parole di Jahve. Poi radunò settanta anziani del popolo e li fece stare intorno alla Tenda. Jahve discese nella nube⁵⁶ e parlò con lui, tolse parte dello spirito che era su di lui e lo mise sui settanta anziani. Appena lo spirito si posò su di loro, quelli furono rapiti in estasi profetica; ma dopo ciò non si ripeté più.

Ora due uomini erano rimasti nell'accampamento: uno si chiamava Eldad, l'altro Medad. Su di loro si posò lo spirito. Essi pure erano tra gli iscritti, sebbene non fossero usciti verso la Tenda. Un giovane corse ad annunciare a Mosè: “Eldad e Medad sono rapiti in estasi profetica nell'accampamento”. Prese la parola Giosuè, figlio di Nun, che fin dalla giovinezza era al servizio di Mosè e disse: “Mosè mio signore, impediscili!”. Mosè gli rispose: “Sei tu geloso per me? Fosse profeta l'intero popolo! Jahve

⁵⁶ Per uno studio approfondito della semiotica della nube, V.I. Stoichita, *El ojo místico-pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, trad. spagnola, Madrid, Alianza Editorial 1996, p.81-84:

“La visión/nube (o bien, la visión *en* la nube) es parcialmente un “blanco”. Más aún, la nube ofrece probablemente la esencia misma de lo que en la estética de la recepción moderna se designa con el nombre de lugar vacío (*Leerstelle*). “Ver figuras en la nube” es, en este contexto, una de la más antiguas operaciones de concreción”.

faccia discendere su di loro il suo spirito". Mosè ritornò quindi all'accampamento e con lui gli anziani di Israele⁵⁷.

La topologia di queste estasi possiede una dinamica differente. Non più il precipizio che congiunge, in un lampo, la trascendenza e l'uomo, ma un digradare tranquillo, uno scendere.

La figura della nube riveste il dialogo fra Dio e l'uomo: si tratta di un elemento orizzontale, opposto al filo a piombo dell'estasi di Sansone. Nella nube si incontrano da un lato un Dio mite, delicato, e dall'altro un uomo eccezionale, Mosè, in grado di sopportare il peso dello Spirito.

Mosè è il perno della mediazione: Jahve non assale direttamente gli anziani col suo Spirito, ma poggia su di essi quella parte di Spirito sottratta a Mosè. Ancora una volta, la mano divina agisce con garbo, rispettando la densità degli spazi terreni.

Il senso generale del brano è chiaro: allorché il dono estatico diviene fatto comunitario, pratica partecipata da tutti i Settanta, lo spazio che l'attornia cessa di tendersi in verticale, ed assume una forma svasata verso il basso.

E, come se una legge analoga a quelle della fisica ne regolasse la forza, quanto più lo Spirito divino allarga la regione della sua discesa, tanto meno ripido è lo spazio -fra cielo e terra- nel quale essa avviene.

Questo cambiamento di rapporti si incarna pure nel personaggio di Mosè, il quale espressamente fa suo il desiderio di una estasi collettiva. Ma allora essa si consuma, anche a livello testuale, più negli spazi terreni che in quelli celesti, è un'estasi umana che non ha i

⁵⁷ *Num.* 11, 24-30.

tratti del collidere di cielo e terra, ma che piuttosto ha il placido incedere di un dito che appoggia sull'acqua, di cerchi che regolari si allargano man mano perdendo l'impulso iniziale.

Come bene evidenzia Michel de Goedt:

“Retenons simplement que c'est un esprit participé de l'esprit communiqué par Jahvé à Moïse qui est à l'origine de l'extase. Celle-ci est justifiée par là même: dans le passé, les soixante-dix anciens et deux isolés ont “prophétisé” sous l'action de l'esprit de Moïse”⁵⁸.

L'estasi, insomma, impallidisce quando i suoi luoghi divengono comuni, ossia i luoghi di una partecipazione aperta ai più. Ne abbiamo conferma nella mistica di Gregorio di Nissa, ove l'estasi perde i suoi connotati straordinari, e diviene la condizione normale dell'uomo:

“Extase, la vie chrétienne l'est sans cesse dans la mesure où elle est accès au mystère créateur et rédempteur: il n'est pas d'instant où la créature ne se reçoive tout entière de Dieu; pour elle, *être* signifie *être hors de soi*”⁵⁹.

Lungi dal deformarsi secondo direttrici bizzarre, lo spazio dell'estasi rimane ricettacolo comune, luogo abitato al pari di ogni altro.

E' forse tempo di lanciare un'ipotesi a proposito dello spazio che l'estasi modella attorno a sé, un'ipotesi che abbiamo derivato dall'analisi del discorso biblico, ma che metteremo alla prova applicandola ad altri discorsi: sembra esservi una correlazione semi-

⁵⁸ M. de Goedt, in *Dictionnaire de spiritualité*, cit., col. 2083, s.v. *extase*.

⁵⁹ *Ibidem*, col. 2099.

simbolica tra lo spazio dell'estasi e la natura stessa del fenomeno estatico. In altri termini, se nei luoghi dell'estasi troviamo spazi vertiginosi, scenario di cadute precipiti, opposti a declivi che congiungono delicatamente il cielo e la terra, sull'altro versante (quello della semantica profonda) si oppongono -potremmo dire- un'estasi trascendente, che scarica il peso divino su un debole punto della superficie terrena, e un'estasi immanente, comunitaria, cui il controllo dell'uomo ha sottratto violenza e slancio.

Là dove il rapporto tra uomo e Dio prevede, a livello testuale, una mediazione umana, istituzionale, è inevitabile che la spazialità estatica perda i suoi tratti eccentrici, e si modelli come un involucro simile a quello che circonda gli altri oggetti del testo.

Nel libro di *I Samuele*, al capitolo 10, Saul riceve la profezia della propria estasi:

“Allora lo spirito di Jahve piomberà su di te e tu farai il profeta con loro, poichè sarai stato mutato in un altro uomo”⁶⁰.

Lo stesso piombare dello Spirito in *I Sam* 11:

“Come Saul udì tali cose, lo spirito di Dio piombò su di lui: egli si infiammò di sdegno immenso. Prese un paio di buoi, li fece a pezzi e li mandò a tutti i confini di Israele per mezzo di messaggeri, con queste parole: “In questa maniera verranno trattati gli armenti di chi non seguirà Saul e Samuele””.

Là dove il testo racconta un'estasi, lo spazio si assottiglia nel senso della verticalità, si dà luogo ad un piombare. E quanto differente è, tale spazio, rispetto al discendere lieve dello Spirito da Jahve a Mosè, e da questi al popolo di Israele!

⁶⁰ *I Sam*, 10; 6.

Ma dobbiamo mantenere la promessa: è d'uopo mostrare questo peculiare atteggiarsi dello spazio in altri testi, perchè è attorno ad un piombare, ad un approfondire dai cieli alla terra, che vogliamo inanellare le estasi che i discorsi raccontano.

Ci viene incontro il gusto squisito di Giovanni Pozzi, che in uno studio sull'iconologia del cuore ha analizzato le immagini care all'*oraison du coeur*⁶¹.

Ritroviamo, nella sua magistrale descrizione della tecnica di preghiera ideata dall'illetterato Giovanni Aumont, un gioco di salite e di discese che aggiunge nuovi dettagli alla semiotica della spazialità estatica:

“L'orazione del cuore, altamente mistica nel suo principio, insegna a salire verso l'unione con Dio percorrendo col pensiero il cammino in discesa del Dio che si abbassa nell'incarnarsi in Cristo. La formula di base, del salire scendendo, dichiara nel classico ossimoro la sua eletta natura teologica. La sintesi grafica di cuore e capo abbrevia l'anatomia umana in uno schema che giustappone termini contrari: testa e cuore, intelletto ed emozione; un ossimoro iconico. Poichè il luogo dell'orazione non è la testa, ma il cuore, l'esercizio consisterà nel far scendere la riflessione dall'alto dell'intendimento al centro dove scaturisce l'emozione santa. Una discesa intellettuale, che si radica in una discesa fisica legata alla struttura del corpo umano”⁶².

Ancora un approfondire divino, dunque, quello dell'incarnarsi di Dio in Cristo. E la traccia di questo percorso dall'alto verso il basso guida la preghiera del fedele, il quale,

⁶¹ G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi 1993.

⁶² G. Pozzi, *op.cit.*, p.389.

utilizzando l'efficacia simbolica⁶³ del discendere, trova l'unione mistica producendo un digradare dell'attenzione dal più alto al più basso, dalla testa al cuore.

Ma, di nuovo, mentre l'incarnazione è movimento che annienta lo spazio, il luogo della preghiera è quello di una tecnica, di un procedere tutto umano lungo l'asse verticale del corpo.

Là dove l'uomo interviene, cercando di riprodurre nella carne il precipite piombare divino, si insinua infatti il differimento del simbolo: efficace, sì, ma pur sempre mezzo, stratagemma che manca della im-mediatezza dell'estasi indotta da Dio direttamente.

Salire scendendo è allora forse ossimoro, ma indica pur sempre la presenza di uno spazio montante, di un ripido sentiero lungo il quale bisogna trascinare un peso - eliminandolo mano a mano che si sale- per poi giungere a toccare la vetta.

Allo stesso modo, nella mistica di Clemente d'Alessandria, i testi abbondano di un immaginario della salita. Ma, come bene segnala il *Dictionnaire de Spiritualité*, questo cammino regolato ed omogeneo, questo assiduo lavoro spirituale, non ha nulla di propriamente estatico, non, perlomeno, nel senso di un violento e subitaneo congiungersi di cielo e terra:

“Bref, ni ce climat de lumière, ni ces exigences de dépassement ne semblent impliquer, ni même admettre purement et simplement l'extase au

⁶³ Sull'efficacia simbolica delle immagini di movimento celebre il passo di Hugo von Hofmannsthal (in *Entretien sur la poésie*, p.160), citato da Bachelard, *cit.*:

“Tu ne trouveras pas de termes intellectuels ou même émotifs à l'aide desquels l'ame de tels mouvements, exactement de ces mouvements-là, se puisse décharger; ici c'est une image qui la délivre”.

sens strict. L'optimisme de Clément apparaît simplificateur; le progrès spirituel qu'il décrit est homogène et rectiligne”⁶⁴.

Una figura, in particolare, attira la nostra attenzione, fra quelle che traducono questo incedere pacato: la scala.

Quasi agli antipodi dello strapiombo, essa è luogo di una rimonta verso i cieli, di un cammino ripido, sì, e faticoso, pure, ma virtualmente aperto a tutti. Gradino dopo gradino.

Guillaume de Saint-Thierry, per esempio, richiamandosi alla tradizione della *Scala claustralium*, disegna un'architettura mistica in cui gli spazi sono modulari, proprio come i gradini di una scala:

“dont les échelons se tiennent et dépendent les uns des autres, jusqu'à celui des bienheureux: le ravissement de la contemplation”⁶⁵.

Ed anche Giovanni Pozzi, nell'introdurre *Il libro dell'esperienza* di Angela da Foligno, insiste sulla frequenza della figura della scala, o di altre architetture consimili, come correlato dell'ascesa mistica:

“La via sulla quale si ascende all'unione è designata da metafore, i cui valori di senso figurano consolidati a causa di un uso inveterato ed esteso a tutto il territorio della religiosità: la scala, con riferimento a quella di Giacobbe; il monte, con allusione al Sinai di Mosè o all'Horeb di Elia; l'arca di Noè o altre architetture sacre, da cui si sviluppa il concetto di percorrimiento

⁶⁴ Jean Kirchmeyer, in *Dictionnaire de Spiritualité*, cit., col.2093, s.v. *extase*.

⁶⁵ R. Javelet, *op. cit.*, col. 2115, s.v. *extase*.

da locale a locale; la croce coi suoi quattro bracci, da cui si passa al correlativo di albero; e così via”⁶⁶.

Del realismo del salire, invece, contrapposto all'immaginosità del cadere, ci avverte del resto lo stesso Bachelard, nel celebre saggio dedicato a *La chute imaginaire*:

“En effet, en dépit du nombre et du réalisme des impressions de chute, nous croyons que l'axe réel de l'*imagination verticale* est dirigé vers le haut. En effet, nous *imaginons* l'élan vers le haut et nous *connaissons* la chute vers le bas. Or, on n'imagine pas bien ce que l'on connaît”⁶⁷.

Nei testi in cui l'estasi si dispone come raggiungimento subitaneo di Dio, invece, puntualmente i suoi spazi rifiutano la salita, l'alacre lavoro di una rimonta ai cieli: ne dà acuta testimonianza Umberto Eco, quando soppesa l'estetica dei mistici tedeschi:

“Suso parla di abisso senza fondo di tutte le cose deliziose; Eckhart di “abisso senza modo e senza forma della divinità silenziosa e deserta”; e ricorda che “l'anima attinge la suprema beatitudine...gettandosi nella divinità deserta dove non c'è né opera né immagine...” (*Predigten* 60 e 76). In quell'abisso, dice Tauler, “lo spirito perde se stesso e non sa più né di Dio né di se stesso, non conosce né l'uguale né il disuguale né chicchessia: perché è sprofondato nell'unità di Dio e ha dimenticato tutte le differenze” (*Predigten* 28)”⁶⁸.

⁶⁶ G. Pozzi, introduz. a A. da Foligno, *Il libro dell'esperienza*, Milano, Adelphi 1992, p.35.

⁶⁷ Bachelard, *cit.*, p.108.

⁶⁸ U. Eco, *Arte e Bellezza nell'Estetica Medievale*, Milano, Bompiani 1994, p.132.

Abisso senza fondo, abisso senza modo e senza forma, attingere, gettarsi, sprofondamento; è innegabile la comunanza dei discorsi intorno a un unico modello di spazio: il dirupo, il precipizio, il pozzo.

Congiungersi a Dio non è montare, non è tecnica. Qui si tratta di lanciarsi nel vuoto, in caduta libera, simulando il movimento vertiginoso con cui lo Spirito di Jahve piomba su Sansone o su Saul, o sull'oracolo di Balaam.

Ma, se l'inclinazione dello spazio è la medesima -sempre un luogo ripidissimo, un luogo ove precipitarsi- la topologia ne è, in qualche modo, rovesciata. I testi biblici mostrano uno spazio aperto verso l'alto, un'infinitudine che annienta la distanza tra il sopra e il sotto. Nel caso dei mistici tedeschi, invece, è lo spazio inferiore ad essere aperto verso l'infinito.

E' qui, a nostro avviso, che si consuma il vero ossimoro: ci si getta verso un abisso che in realtà non è abisso. Ci si getta verso un cielo.

Il precipizio del cielo è dunque lo spazio paradossale ove opposte esigenze figurative si esprimono: da un lato piombare rattamente, senza umano lavoro, annientando la distanza. Dall'altro congiungersi al cielo, alla trascendenza.

E' una figura culturalmente paradossale, perchè si origina dalla rottura del tradizionale accoppiamento di categorie fra cielo/terra e alto/basso. Nei testi in questione il cielo è in basso, vi si può cadere, mentre la terra serve da base per uno sprofondare negli abissi celesti.

In verità, già la sensibilità raffinata di Gaston Bachelard segnalava il ripetersi, presso i poeti, di movimenti consimili:

“Puisque nous savons maintenant que la chute imaginaire est une réalité psychique qui domine ses propres illustrations, qui commande

l'ensemble de ses images, nous sommes prêts à comprendre un thème qui n'est pas absolument rare chez les poètes: le thème de la *chute en haut*. Il se présentera parfois comme le désir intense d'aller au ciel d'un mouvement qui s'accélère. On l'entendra retentir comme le cri d'une âme impatiente. Suivant notre méthode, ne demandons qu'à un poète nos exemples. Dans le *Psaume du Roi de Beauté*, O.V. de L.Milosz s'écrie: "...Je voudrais m'endormir sur ce trône du temps! Tomber de bas en haut dans l'abîme divin"⁶⁹.

2. La parola ha molti stratagemmi, le basta un abisso per evocare una caduta, oppure col peso del piombo ci forza a immaginare la precipite discesa dei cieli.

Inversamente, in un connubio millenario e inestricabile, l'immagine, non meno scaltra, sfrutta un'energia naturale per indurre il pensiero di un cadere repentino.

Problema annoso, quello del movimento nell'immagine fissa, cui tanti hanno dedicato ingegno e riflessione⁷⁰. La caduta lo ripropone con violenza, sollecitando la serie di astuzie che rendono il dinamico nell'immobile, il piombare nel librarsi.

Già l'estasi biblica dell'oracolo di Balaam suggeriva un espediente. Lì la parola si soffermava sull'effetto del piombare divino: il cadere a terra del profeta, il suo essere schiacciato dal peso insopportabile di Dio.

Ecco una delle soluzioni possibili: il movimento senza tempo dell'entusiasmo - istantaneo irrompere della trascendenza fra gli uomini- si incarna nello spazio senza

⁶⁹ Bachelard, *cit.*, p.124.

⁷⁰ A tal proposito R. Eugeni, *L'analisi semiotica dell'immagine*, Milano, I.S.U.-Università Cattolica 1995, pp. 43-56.

tempo della pittura, e indizio all'occhio dello spettatore ne resta soltanto uno schiacciamento, un comprimersi dello spazio immanente.

In questo frangente la pittura ha buon gioco della propria fissità: non c'è tempo rappresentato che renda il movimento divino, e la parola, che soffre del lento giustapporsi di soggetti e azioni, ne cercava rimedio nel peso del piombo. Ma è un pallido rimedio, cui la pittura sostituisce una manovra più sottile, meno diretta.

Spazi schiacciati accennano al piombare dei cieli.

Non siamo i primi a ravvisarlo; Daniel Arasse, in *Extases et visions béatifiques à l'apogée de la renaissance: quatre images de Raphaël*⁷¹ si sofferma su un piombare in pittura, quello dell'Eterno sul profeta ne *La visione di Ezechiele*⁷²:

“Enfin, par le système général de la perspective, Raphaël a voulu, avec soin, souligner l'unité organique qui existe entre l'écrasement de l'homme par le divin et la manifestation du surnaturel dans la nature. Le plus significatif est sans doute que cette perspective présente l'Eternel et Ezéchiel dans le même monde, sur le même plan géométrique. Malgré ce que peut croire un regard rapide et superficiel, il n'y a en effet aucune différence de profondeur entre eux; il n'y a pas de “raccourci audacieux”, mais une utilisation savante de l'illusion. L'Eternel est, en effet, au-dessus d'Ezéchiel, Raphaël a pris le soin de l'indiquer de deux façons: le regard de Dieu et la

⁷¹ D. Arasse, *Extases et visions béatifiques à l'apogée de la renaissance: quatre images de Raphaël*, in “Melanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes”, Diff. De Boccard, Tome 84 - 1972/2, pp.403-492.

⁷² **Tavola 9.**

forme des nuages. L'Eternel baisse les yeux à ses pieds et il y découvre
Ezéchiël: il surplombe donc ce dernier"⁷³.

Ed è inoltre proprio lo schiacciamento dell'estatico, o del visionario, il tratto spaziale che permette a D.Arasse di legare insieme la *Visione di Ezechiele* di Raffaello, la *Visione di Giona* nella Cappella Sistina e la *Visione di san Giovanni à Patmos* dipinta dal Correggio a Parma tra il 1520 e il 1524.

Che il comprimersi dello spazio sia in pittura il correlato dell'irruzione celeste emerge con forza a proposito dell'evento evangelico della *Trasfigurazione*.

Marco suggerisce l'immagine degli Apostoli caduti sulle facce, e Arasse ne sottolinea il legame con l'iconografia raffaellita dell'episodio.

Nella *Trasfigurazione*⁷⁴ di Raffaello, infatti, di nuovo ritroviamo il costiparsi dello spazio terreno sotto la pesantezza divina:

“Rattachés au cercle inférieur du monde terrestre, ils sont écrasés par
l'irruption du surnaturel; la “pesanteur” les colle au sol”⁷⁵.

Anche Victor Stoichita, ne *El ojo místico*⁷⁶, mette in risalto la comune distribuzione dei pesi e degli spazi che si riscontra da un lato nel Vangelo di Matteo, dall'altro nella messa in scena raffaellita:

⁷³ Arasse, *cit.*, pp.442-3.

⁷⁴ Commissionato nel 1517 dal cardinale Giuliano de Medici per la cattedrale di Narbonne, ora nella Pinacoteca Vaticana, **tavola 10**.

⁷⁵ Arasse, *cit.*, p. 466.

⁷⁶ Stoichita, *op.cit.*

“Es preciso tener en cuenta que únicamente dos de estas escenas (la Ascensión y la Transfiguración) contaban con el soporte de las Escrituras, hecho importante en la medida que dichos textos contienen indicaciones tanto sobre el aspecto visual de lo divino manifestado, como respecto a la reacción de los testigos de dicha manifestación.

Así, el episodio de la Transfiguración precisa el aspecto de Cristo en el Monte Tabor (“su rostro brilló como el sol y sus vestidos quedaron blancos como la luz”) y la situación de recepción de los tres discípulos que asistieron a la teofanía (“cuando aún estaban hablando, una nube luminosa los cubrió [...] los discípulos cayeron sobre su rostro, presos de un gran temor”)⁷⁷.

E' dunque un percorso semiotico consolidato quello che lega l'estasi e le figure della caduta e dello schiacciamento: partendo dai versetti del libro dei Numeri, passando per i Vangeli e, con un salto dalla parola all'immagine, approdando a *La Trasfigurazione* di Raffaello, abbiamo mostrato che a un Dio che piomba precipite sull'uomo entusiasta corrisponde uno spazio terreno ammaccato, compresso sotto il peso celeste. La parola si sofferma sull'uno e sull'altro, sul piombare e sull'essere schiacciati. L'immagine, ricca della sua povertà, tralascia la velocità dell'abisso e si sofferma sul peso della caduta.

Ma quando si tenti un repertorio, una morfologia della caduta e dello schiacciamento -conseguenza dell'incontro dell'uomo con Dio-, non può sfuggire l'episodio del Nuovo Testamento che ne costituisce, per molti versi, l'archetipo. Ci riferiamo, senza dubbio, alla conversione di san Paolo, e ci proponiamo di tenerne conto

⁷⁷ Stoichita, *cit.*, p.33.

non nella versione primigenia, bensì nelle rielaborazioni pittoriche -ove, ci sembra, le dinamiche cui la parola accenna vengono rese assai più spettacolari. In particolare, pensiamo a *La conversione di san Paolo*⁷⁸ di Juan Antonio de Frías y Escalante.

Ci pare interessante il modo in cui la struttura del dipinto (ripreso fedelmente, per il tramite di un'acquaforte del Bolswert, da una composizione di Rubens) distribuisca sui vari personaggi le fasi della caduta. E' un procedimento ben noto alla semiotica dell'arte⁷⁹.

Sulla destra, il cavaliere riceve l'impulso dello Spirito divino, che ne sposta violentemente il baricentro verso il suolo. Il movimento si accentua nel sollevarsi delle zampe posteriori del destriero. Il cavaliere alla sinistra di Paolo, con veste azzurra, riproduce specularmente il disarcionamento del primo, cosicchè noi spettatori siamo in condizioni di riassumere con uno sguardo lo sbalottamento cui la forza divina sottomette Paolo: spinta del cavaliere in avanti, rinculo verso l'indietro, infine la vera e propria caduta, con l'apostolo disteso a terra, le braccia aperte. E' un montaggio mirabile, cinematografico diremmo, ove tutti i particolari (meglio visibili, in verità, nell'acquaforte del Bolswert) riproducono lo schiacciamento verso il suolo: il cane nell'angolo in basso a

⁷⁸ Cfr. *El legado de un mecenas-Pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*, a cura di P. de Navascués Benlloch e C.C. de Beroldingen Geyr, Madrid, Fundación Museo Cerralbo 1998, p.68, **tavola 11.**

⁷⁹ Cfr. Eugeni, *op.cit.*, p.48:

“La terza strategia di rappresentazione del movimento, infine, scompone il movimento in fasi allo scopo di mettere in scena tali fasi accostate spazialmente l'una all'altra; in tal modo lo spettatore -cogliendo nella successione tanto la persistenza del soggetto quanto il suo mutare di posizione- può inferire la continuità della sequenza del movimento. Si parla al proposito di “configurazione stroboscopica”“.

destra, di cui compaiono solo la testa e le zampe, oppure i due personaggi intrappolati - visivamente- tra i cavalieri e l'Apostolo disteso.

Il gesto -lo stesso degli Apostoli nella *Trasfigurazione*- è quello di chi si protegge da un peso che gli piomba sul capo.

Un altro dipinto, *La visione di san Francesco*⁸⁰, di El Greco (Cádiz, Hospital de Mujeres, dipinto della medesima struttura nella collezione Cerralbo⁸¹) ci consentirà di preannunciare l'analisi degli attori⁸² dell'estasi, vale a dire dell'estatico stesso, ma anche dei personaggi che in vari modi lo circondano, condividendone, perlopiù come testimoni, il fenomeno mistico. Ce ne occuperemo dettagliatamente in un capitolo successivo.

Nel quadro di quanto andavamo dicendo sullo schiacciamento che procura l'irrompere dei cieli nell'immanenza, *La visione di san Francesco* è esemplare.

In basso, sulla destra, il novizio che accompagna il Santo è scaraventato a terra, e il dipinto riprende, come in un'istantanea, il momento esatto del contatto col suolo: la mano sinistra del testimone è da poco appoggiata per terra, a evitare la violenza dell'impatto.

Inoltre, un'analisi plastica ci permette di rilevare che il cordiglio di Francesco pare riassumere le direttrici principali della dinamica del dipinto: una verticalità abissale, quella del piombare di Dio sul Santo, e un'altrettanto assoluta orizzontalità, quella dello schiacciamento subito dal novizio.

⁸⁰ **Tavola 12.**

⁸¹ **Tavola 13.**

⁸² Sul concetto di attore cfr. Greimas, *cit.*, p.15.

D'altra parte, ed è ciò su cui ci soffermeremo più avanti, il testimone è sì schiacciato a terra, ma non abbastanza da impedirgli di testimoniare, non “con la faccia al suolo”, come gli Apostoli degli Evangelii.

Vi sarebbe, insomma, una nuova sensibilità, perlomeno all'interno dei testi, in merito alla necessità di una testimonianza. E', senza dubbio, fatto storico oltre che semiotico. Noi, però, fedeli al nostro metodo, lo scruteremo nelle pieghe dei dipinti, fra le parole dei testi.

Fino a questo punto, abbiamo girato attorno allo spazio della caduta, segnalando come, nelle rappresentazioni dell'estasi, esso coincida con l'istantaneità del contatto uomo-Dio.

Dobbiamo ora soffermarci su un altro aspetto della semantica di questo cadere, che coinvolge indirettamente la sfera cognitiva dei testi.

Si parte da un dato dell'immaginazione legata al corpo: cadere precipitosamente significa, spesso, cadere a testa in giù, o *a capofitto*, come la lingua ritiene in una delle sue espressioni.

Di conseguenza, questa inversione polare sull'asse della verticalità consente un nuovo conoscere: il mondo appare invertito, le categorie abituali si ribaltano.

Ma torniamo ai testi. Un celebre passo degli *Atti di Pietro* ci offre una conoscenza approfondita degli effetti del cadere a testa in giù:

“Sospeso nel modo che aveva chiesto, cominciò di nuovo a parlare: “O uomini, a cui aspetta ascoltare, ascoltate ciò che vi annunzierò in questo momento, soprattutto, mentre sono appeso. Riconoscete il mistero di tutta la creazione e qual è stato il principio di ogni cosa. Il primo uomo, con il quale

ho in comune il genere nella specie, cadendo con la testa in giù, mostrò un modo di nascere che da prima non c'era: una generazione morta, senza movimento. Quegli dunque, capovolgendosi e inoltre gettando a terra il suo stato primitivo, diede un nuovo assetto al mondo attuale. Restando sospeso all'ingiù come si trattasse di una vocazione, indicò come destro ciò che è sinistro e sinistro ciò che è destro e cambiò tutti i segni della natura in modo da considerare come bello ciò che non lo è e buono ciò che è veramente cattivo. In proposito così il Signore si esprime misteriosamente: Se ciò che è destro non farete come ciò che è sinistro e ciò che è sinistro come ciò che è destro; ciò che è inferiore come ciò che è superiore e ciò che è di dietro come ciò che è davanti, non conoscerete assolutamente il regno"⁸³.

Come traspare dal passo citato, la caduta *a capofitto* traduce spazialmente uno dei cardini della testualità mistica, vale a dire l'invertirsi delle polarità. Ne discuteremo in seguito, soprattutto riguardo alla percezione sensoriale che i testi dell'estasi raccontano.

Ma altro interessa nel brano prescelto: l'esperienza della caduta creatrice si propone come esemplare, ribadendo quella che, soprattutto in alcuni teologi del XIII secolo, è una costante: l'estasi umana prende a modello quella divina.

Così, ad esempio, secondo Tommaso d'Aquino l'amore estatico di Dio è perfetto esempio agli uomini:

“Ipse, qui est omnium causa, per suum pulchrum et bonum amorem, quo omnia amat secundum abundantiam suae bonitatis, qua amat res, fit

⁸³ *Atti di Pietro*, 38, in *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, II, a cura di Mario Erbetta, ed. Marietti, Casale Monferrato 1966, p.167.

extra seipsum, in quantum providet omnibus existentibus per suam bonitatem et amorem vel dilectionem”⁸⁴.

Allo stesso modo, la caduta di Dio sull'uomo è esempio di ogni cadere estatico.

Nel segno di questa esemplarità offerta agli uomini possiamo collocare la *Apparizione di san Pietro Crocifisso a san Pietro Nolasco*⁸⁵ di Francisco de Zurbarán.

I due Santi sono legati innanzitutto dal fatto di avere lo stesso nome. In secondo luogo, come in una particolarissima specularità (dello specchio in rapporto all'estasi ci occuperemo in seguito), l'Apostolo appare a testa in giù davanti a san Pietro Nolasco. E questi atteggia le mani a sottolineare il ribaltamento, quasi a proteggere, sia pur da lungi, il capo e il braccio destro dell'Apostolo.

Senza intenti iconologici di un appaiamento cieco di immagine e testo, ma guidati da un interesse semiotico e morfologico, ricordiamo quanto i Vangeli non canonici ingiungono a proposito del martirio di Pietro:

“Voi dunque, o miei cari, che adesso ascoltate o che siete per ascoltare, dovete scostarvi dal primo errore e rifare il cammino”⁸⁶.

E. Zolla, annotando il *Martirio di Pietro Apostolo*, cita a commento del racconto l'interpretazione di Antonio Orbe:

“La generazione perduta o pecora smarrita o divenire o natura spirituale informe è la Chiesa degli eletti o vocazione o saggezza in esilio. Cristo viene a testa in giù, in quanto testa della pienezza verso la saggezza

⁸⁴ *Summa theologiae*. 2^a2^{ae} q.175 a.2.

⁸⁵ **Tavola 14.**

⁸⁶ *Martirio di Pietro Apostolo*, [9], trad. di E. Zolla, *op.cit.*, p.247,248.

Achamoth, affondando la testa in lei, come il feto che nasce a testa in giù[...]”⁸⁷.

Dunque, se la caduta iniziale, quella del peccato originale, ribalta la polarità del mondo creato da Dio, la caduta di Cristo (la sua incarnazione) è nuovo ribaltamento verso la perfezione originaria. Nell'esempio dell'amore estatico di Dio, che esce da sè per farsi uomo, l'uomo cade estaticamente testa in giù, come l'Apostolo Pietro, ma di una caduta che è, in effetto, un precipitare verso il cielo, verso la perfezione.

3. Dopo questo breve *excursus* intorno ad alcune linee di una semiotica della caduta, vogliamo occuparci di un caso esemplare, ovvero di un testo in cui si esprime in maniera evidente il nesso fra caduta e messa in scena dell'estasi (o, comunque, della grazia).

Ci riferiamo ad un disegno di Juan de la Cruz, conservato nel Convento dell'Incarnazione, ad Avila, e raffigurante il cristo crocifisso⁸⁸.

Innanzitutto, bisogna notare che il disegno costituisce, nell'ambito dell'estetica di Juan de la Cruz, una eccezione. M.Florisoone, nel suo bel saggio sull'argomento⁸⁹, dimostra come il Santo avesse ricevuto, in giovinezza, un'educazione alle arti figurative, ma che poi questa passione si sia andata vieppiù rarefacendo, in favore di un rapporto con Dio fuori da ogni rappresentazione. Ce lo conferma tutta l'opera scritta di Juan de la Cruz,

⁸⁷ A. Orbe. *Los primeros herejes ante la persecución*, Roma, Università Gregoriana 1956, pp. 181 sgg.

⁸⁸ **Tavola 15.**

⁸⁹ M.Florisoone, *Esthétique et Mystique d'après Sainte Thèrèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, Paris, Seuil 1956.

nonché il celebre episodio del “Ritratto di Granada”, di cui ci occuperemo nel capitolo dedicato all'osservatore.

Da un lato, riscontriamo una svalutazione dell'immagine in favore della parola, secondo il dettame di Paolo⁹⁰:

“Così la fede rispetto all'anima, che ci dice cosa che mai non vedemmo né intendemmo, né in sé e neppure nelle loro somiglianze, poiché non ne hanno. E così da essa non riceviamo lume di scienza naturale perché a nessun senso è proporzionato quel che essa ci dice; lo sappiamo però per mezzo dell'udito, credendo ciò che ci insegna, assoggettando e accecando il nostro lume naturale. Perché, come dice S.Paolo: «Fides ex auditu» (*Rm*, 10, 17). Che vale a dire: la fede non è scienza che entri per nessun senso, ma è solo il consenso dell'anima a ciò che entra per l'udito”⁹¹.

D'altra parte, è solo al puro Verbo che l'udito deve applicarsi. Anche la musica, infatti, al pari delle rappresentazioni pittoriche, è estromessa dal cerchio dell'attenzione:

“[Juan de la Croix] s'acheva en refusant d'écouter de la musique afin de ne pas être distrait de sa souffrance pour Dieu”⁹².

⁹⁰ Cfr. C.Ginzburg, “Rappresentazione-La parola, l'idea, la cosa”, in *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli 1998, pp. 82-99.

⁹¹ Juan de la Cruz, *Subida al monte Carmelo*, trad. it. in San Giovanni della Croce, *Poesie, Salita del Monte Carmelo, Notte oscura*, a cura di P.P.Ottonello, Torino, UTET 1993, II,3,3.

⁹² M.Florisoone, *op.cit.*, p.91.

Ci piace ricordare il commento di Henri Sanson, che ha derivato una teoria pre-semiotica dall'estetica di Juan de la Cruz, basando la differenza di questi rispetto a Teresa d'Avila proprio su una diversa concezione del segno:

“La mystique de saint Jean de la Croix est une mort radicale à tout signe qui médiatiserait la présence de Dieu; à cet égard elle s'oppose à toute autre forme de mystique qui se développerait dans les signes”⁹³.

Il disegno lasciatoci da Juan de la Cruz appare ancor più eccezionale se ricordiamo con quale radicalità il Santo lottasse contro ogni *souvenir* delle estasi, contro ogni segno che riportasse la memoria al momento in cui la grazia era stata concessa:

“Saint Juan de la Croix nous apparaît, en effet, dans ceux-ci [recommandations insistantes contenues dans les ouvrages écrits de saint Jean de la Croix], et particulièrement dans la *Montée du Mont Carmel*, comme le doctrinaire le plus absolu du renoncement à toutes les connaissances surnaturelles, à tous souvenirs surnaturels, à tous les biens surnaturels qui ne seraient pas proprement spirituels, obscurs et généreux: «L'âme ne doit jeter les yeux sur cette écorce de figure et sur cet objet qui leur sont proposés soit d'une façon surnaturelle soit par les sens extérieurs[...] elle ne doit s'attacher à aucune vision provenant du sens intérieur». Cette attitude lui est tout à fait particulière et c'est en cela qu'on a pu le différencier quelque peu de sainte Thérèse qui accepte dans l'action de l'union à Dieu certains

⁹³ H.Sanson, *L'Esprit Humain selon saint Jean de la Croix*, Paris, P.U.F. 1953, p.23.

médiations et la connaissance par signes, tandis que saint Jean de la Croix n'admet qu'une mystique de prière où l'âme s'unit à Dieu immédiatement"⁹⁴.

Come interpretare, allora, questa rappresentazione dell'estasi che Juan de la Cruz ci ha lasciato? Quest'immagine che il Santo compose basandosi sulla memoria di un'apparizione del Cristo?

Il disegno fu realizzato fra il maggio 1572 e il dicembre 1577, ad Avila. La forma è ovale, le dimensioni ridotte: 5,7 x 4,7 cm. E' conservato nel Convento dell'Incarnazione, ad Avila, in un reliquiario che raccoglie anche un osso del Santo e un brandello del suo sudario.

A quanto raccontano i biografi, il disegno fu donato dal Santo ad una religiosa del convento, Ana-Maria de Jesús, la quale lo restituì, dopo averlo custodito sul proprio cuore per quaranta anni, a Doña Maria Pinel y Monroy, priora del convento dal 1618.

Il disegno, insomma, oltre ad essere un vero e proprio *souvenir* dell'incontro col Cristo, diviene l'oggetto di una circolazione incessante, come ci ricorda lo stesso Florisoone:

“On sait que le Prieur du Couvent des Dominicains de Santo Tomas qui avait une prédilection pour cette représentation, la fit copier par un peintre selon ses directives, probablement dans les toutes dernières années du XVIe siècle ou au moment où le dessin devint la propriété du couvent, vers 1618”⁹⁵.

⁹⁴ M.Florisoone, *op.cit.*, pp.105 e sgg.

⁹⁵ Ibidem, p.192.

Ricordiamo, inoltre, che il disegno acquistò la sua attuale notorietà nel 1942, quando il vice-direttore del Prado, D. Francisco Javier Sanchez Canton, lo presentò pubblicamente in occasione del quarto centenario della morte del Santo.

E' proprio in questa occasione che si aprì una breccia per l'interpretazione dell'immagine. Si propose, infatti, di leggere il disegno non secondo l'asse maggiore, bensì lungo quello minore (che diventò, così, l'asse verticale di lettura dell'opera)⁹⁶.

L'effetto è sconcertante. Mentre quando si considerava l'asse maggiore quello verticale del disegno, esso appariva né più né meno come la banale rappresentazione di un crocifisso, dopo la rotazione degli assi ciò che vi troviamo rappresentato è ben altro: un Cristo inchiodato alla Croce che piomba verso l'Umano, un Cristo in caduta libera.

Da ciò si deduce il significato profondo del disegno all'interno della nostra analisi: esso entra nella serie di testi che mettono in scena la grazia per mezzo della caduta.

Questo Cristo in Croce non è, allora, riproduzione, ma pura espressione mistica. Incarna il senso stesso della Crocefissione. René Huighe, in un breve saggio su *Le Christ de Saint Jean de la Croix*, ne parla in termini che ricordano da vicino le riflessioni dei formalisti sull'effetto di straniamento:

“Le dessin de saint Jean de la Croix nous est un témoignage unique que le mystique se «déconditionne» aussi nécessairement dans sa vision plastique que dans ses conceptions intellectuelles, et que là aussi il sort de

⁹⁶ **Tavola 16.**

son temps dans toute la mesure où le vocabulaire par quoi il se communique ne maintient pas une ultime amarre”⁹⁷.

Il disegno di Juan de la Cruz diviene allora una delle fonti cui la messa in scena della grazia si ispira.

Cercheremo, a questo punto, di costruire una nuova serie, basandoci sulla plastica del disegno del Santo e interessandoci a quei dipinti dove sia possibile riscontrarla.

Per il momento, vogliamo soffermarci sulla più clamorosa delle filiazioni che hanno preso origine dal disegno.

Ci riferiamo, ovviamente, al *Cristo di San Juan de la Cruz*⁹⁸ di Salvador Dalí.

Nei primissimi anni '50, Dalí conosce un periodo di acceso (quanto farneticante) misticismo. Ne dà prova all'interno di una raccolta di saggi, di autori vari, composti all'insegna della mistica del Carmelo. In esergo al proprio intervento Dalí scrive:

“A mon ami en San Juan de la Cruz le Reverent pere Bruno et Jose Maria Sert; la comunione spirituelle avec eux fut l'origine de mon Crist de san Juan de la Cruz”⁹⁹.

⁹⁷ R.Huyghe, “Le Christ de Saint Jean de la Croix”, in R.P.Bruno, *L'Espagne Mystique*, Paris, Art et Métiers Graphiques 1946, p.113.

⁹⁸ **Tavola 17.**

⁹⁹ S.Dalí, esergo a “Reconstitution du corps glorieux dans le ciel”, in *Magie des extremes-Etudes carmelitaines*, Paris, Desclée de Brouwer 1952, p.171.

E' dunque per ammissione dello stesso pittore che si instaura una filiazione a partire dal disegno del grande mistico (la cui esposizione all'Istituto di Spagna data, del resto, giusto di pochi anni prima).

Nello stesso saggio, poi, Dalí espone la propria dottrina dell'estasi:

“C'est au métaphysicien à «travailler précisément la question» de la substance. Et en esthétique c'est aux mystiques et seulement à eux de résoudre les nouvelles «sections d'or» de l'âme de notre temps. Si une puissante renaissance de la peinture mystique n'a pas encore commencé, c'est que les artistes, cette fois-ci très en retard par rapport aux progrès scientifiques de nos jours, végètent encore dans les pâturages abominables des dernières conséquences du plus sordide matérialisme...Seules les expériences abstraites anti-académiques par leur volonté acharnée d'extase type Mathieu sont valuable du point de vue de la connaissance”¹⁰⁰.

Il dettato delirante del pittore trova, del resto, piena affermazione individuale nel celebre “manifesto mistico”, edito dallo stesso Dalí appena un anno prima. Vi si coglie, di nuovo, l'ammirazione per l'opera di san Juan de la Cruz, ma anche l'infervoramento per la filosofia di Unamuno, per la sua dottrina della mistica castigliana:

“La liberté est l'informe. Chaque rose pousse dans une prison. Les plus belles architectures de l'ame humaine sont le *tempietto* de san Pietro in Montorio du divin Bramante à Rome, et le monastere de l'Escorial en Espagne; les deux ont été pétris dans le meme «moule incorrouptible:

¹⁰⁰ Ibidem, pp.172 e sgg.

l'extase». «L'extase est le moule incorruptible» en opposition a l'accademisme qui est le moule corruptible...”¹⁰¹.

E ancora:

“Le but du mysticisme est l'extase mystique; on parvient a l'extase mystique par le chemin de perfection de sainte Therese d'Avila, et par la penetration successive dans les *moradas* du chateau spirituel. Esthetiquement, par l'auto-inquisition feroce de la «reverie-mystique» la plus rigoureuse, la plus architectonique, la plus pythagoricienne et la plus extenuante de toutes, l'artiste mystique doit se former, par l'inquisition quotidienne de ces reveries mystiques, une ame dermo-squelettique (les os à l'exterieur, la chair finissime dedans), comme celle qu'Unamuno attribue à la Castille, où la chair de l'ame ne puisse pousser que vers le ciel: l'extase mystique est «super-gaie», explosive, desintegree, supersonique, ondulatoire et corpusculaire, ultra-gelatineuse, car c'est l'eclosion esthetique du maximum de bonheur paradisiaque que l'etre humain puisse avoir sur la terre”¹⁰².

Siamo, come si sarà facilmente notato, al delirio più totale. Non crediamo si possa utilizzare la parola di Dalí per conoscere qualcosa sull'estasi (salvo, forse, il fatto che “estasi” diventi, in certi contesti, termine vaghissimo, lontano dalle teorizzazioni della mistica classica).

¹⁰¹ S.Dalí, *Manifeste mystique*, Paris, Robert J. Godet 1951, pp.XIII, XIV.

¹⁰² Ibidem, p.XIX.

Ciò che ci preme, invece, è di sottolineare quanto, nel fervore innescato dalle interpretazioni unamuniane, il disegno di san Juan de la Cruz abbia potuto ispirare il pittore. Ne abbiamo ulteriore conferma in un altro, celebre passo del manifesto mistico:

“Le mysticisme est le paroxisme de la joie dans l'affirmation ultra-individualiste de toutes les tendances heterogenes de l'homme sur l'unite absolue de l'extase. Je veux que mon prochain Christ soit le tableau contenant le plus de beauté et de joie de tout ce l'on aura peint jusqu'a aujourd'hui. Je veux peindre un Christ qui soit absolument le contraire en tout de celui materialiste et sauvagement antimystique de Grünewald!”¹⁰³.

Proprio nel “manifesto mistico”, dunque, Dalí accenna per la prima volta all'immagine che egli rappresenterà compiutamente nel *Cristo di san Juan de la Cruz*.

E, rapportandosi al disegno di san Juan de la Cruz per rappresentare il proprio Cristo, Dalí considerò, ancora una volta, la caduta, il tratto spaziale che, per eccellenza, rappresenta il contatto fra Dio e uomo.

Tant'è vero che, a quanto dice la tradizione, furono le immagini di un celebre tuffatore degli anni '50 a servire da modello a Dalí per il *Cristo di san Juan de la Cruz*.

Una volta esplorato il legame morfologico che intercorre fra un mistico del XVI secolo e un pittore contemporaneo, non ci resta che mettere in evidenza un'altra importante filiazione.

Si tratta di una tradizione raffigurativa che, a partire da un'invenzione iconografica giottesca, arriva sino ai giorni nostri.

¹⁰³ Ibidem, p.XXI.

Si tratta, ancora una volta, di una figura della caduta, ma translata in un elemento luminoso. Ci riferiamo ai raggi di luce piombanti dal cielo che danno forma, nelle rappresentazioni delle stimmate di Francesco, al contatto fra il Cielo e l'Uomo.

E.Mâle giustamente considera Giotto l'inventore di questo dispositivo, e ne ascrive l'ispirazione alla prima letteratura francescana. Giustissimo. Ma la tradizione in questione è antichissima, in quanto ricorre, ad esempio, nel racconto biblico di alcune estasi profetiche.

Non vogliamo soffermarci nuovamente sul testo biblico. Ciò che ci interessa, invece, è di osservare come, in alcune stampe di Dalí, si riscontri un convergere delle due tradizioni iconografiche: quella della caduta, e quella dei raggi luminosi.

Stiamo parlando delle incisioni realizzate dall'artista per illustrare un'edizione della *Commedia* di Dante, e in particolare l'episodio, appunto, dell'apparizione del Cristo al sommo Poeta¹⁰⁴.

Si confronti questa rappresentazione con quella dell'*Estasi di Dante*¹⁰⁵: qui compaiono soltanto i raggi luminosi, mentre il crocifisso appare lontanissimo. Il modello è, più che altro, quello del dono delle stimmate a Francesco, con un punto lontano di luce da cui si dipartono i raggi della grazia.

Nell'*Apparizione del Cristo*, invece, questa tradizione è abbinata con quella derivante da san Juan de la Cruz. Il Cristo che fronteggia Dante, infatti, ha la stessa postura da tuffatore di quello della pinacoteca di Glasgow.

¹⁰⁴ **Tavola 18.**

¹⁰⁵ **Tavola 19.**

La testa gettata a capofitto verso il basso, i muscoli delle spalle in feroce evidenza: tutto ciò dà il segno del precipitare del Cristo verso lo sguardo levato-estatico- di Dante.

Vogliamo terminare la nostra riflessione accennando brevemente ad una tradizione rappresentativa che si interseca, a nostro avviso, con le due già individuate.

Ci riferiamo alla relazione prossemica¹⁰⁶ che i santi instaurano col crocifisso, soprattutto a partire dalle rappresentazioni -pittoriche o scultoree- dei primi del XVII secolo.

Secondo alcuni storici dell'arte, l'invenzione iconografica del santo in penitenza dinanzi al crocifisso si deve al El Greco. H.Wethey, ad esempio, nel suo monumentale studio dedicato a El Greco e alla sua scuola, sostiene, a proposito della serie dei *S.Domenico in preghiera*¹⁰⁷:

“There can be no doubt that this composition (type I) is one of El Greco's major inventions”¹⁰⁸.

Ma si osservi, nei numerosi dipinti che il pittore ha dedicato al tema, la posizione del crocifisso stesso¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Ricordiamo la definizione di “prossemica” fornita da Greimas:

“La **proxémique** est une discipline -ou plutôt un projet de discipline- sémiotique, qui vise à analyser les dispositions des sujets et des objets dans l'espace, et, plus particulièrement, l'usage que les sujets font de l'espace aux fins de signification”.

In A.J.Greimas, *Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1993, p.300.

¹⁰⁷ **Tavola 20.**

¹⁰⁸ H.Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, P.U.P. 1962, vol.I, p.112.

¹⁰⁹ **Tavola 21.**

Non ci sembra di forzare l'interpretazione, se diciamo che si tratta di un crocifisso in caduta verso il Santo.

El Greco lavorava a Toledo negli stessi anni in cui il disegno di Juan de la Cruz cominciava ad essere conosciuto. Non è detto non sia proprio El Greco il pittore cui il priore del convento domenicano di San Tommaso ordinò una copia dell'opera.

D'altra parte, che El Greco fosse attento lettore di mistica, e soprattutto di quella mistica della luce (di tradizione neoplatonica) la cui purezza lo avvicinava naturalmente al pensiero di Juan de la Cruz, testimonia il catalogo della biblioteca personale del pittore, a proposito della quale Cossío ci informa dettagliatamente:

““Pero al lado de la filosofía práctica hay también en la biblioteca del Greco la teórica, y en ésta se acentúa lo significativo. Un solo tratado, y éste, moderno; un solo filósofo, y éste contemporáneo del artista: los *Diez Diálogos*, de Francesco Patrizzi. Es decir, todo el neoplatonismo renaciente en su nota más intensa y aguda. Porque Patrizzi no es sólo platónico, sino el más encarnizado y furibondo contradictor de Aristóteles, en todo su siglo. Y es, además de esto, el nuevo traductor de los místicos orientales. Y es con esto y sobre todo esto, el apasionado de la luz, a la que convierte el centro de su propia doctrina. El mundo, según él, no tiene por causa el primer motor aristotélico, sino la luz, la luz divina, de donde se engendran todas las cosas y que es lo primero que Dios ha creado. Idealismo, misticismo, luz es toda la esencia artística del Greco”¹¹⁰.

¹¹⁰ Cossío, B.M., *El Greco*, Madrid, Espasa-Calpe 1983⁴.

Lasciamo agli storici dell'arte il compito -arduo- dell'investigazione. A noi interessa rilevare come questa struttura si sia andata vieppiù diffondendo, tanto da diventare quella canonica ogni qual volta si dovesse raccontare un faccia a faccia fra l'uomo e il Cristo in Croce.

Ecco in quali termini la descrivono Brown e al.:

“L'ample cape noire de Dominique, vu légèrement en contre-bas, met en valeur le visage aristocratique et sensible se découpant sur un ciel lumineux, qui accentue la solitude du saint. Cette représentation est l'image parfaite d'un homme seul avec son Dieu”¹¹¹.

El Greco, ad esempio, utilizza questo dispositivo prossemico per rappresentare *San Domenico in preghiera*, *la Maddalena penitente*, o *San Francesco inginocchiato in preghiera*¹¹².

Aldilà delle piccole differenze, infatti, la relazione fra il soggetto e l'oggetto della preghiera permane invariato.

E si osservi come questa tradizione rappresentativa sia passata alla scultura. Nel caso della statuaria raffigurante san Domenico, ad esempio, spesso il Santo solleva il Crocifisso innanzi a sé, al di sopra del proprio capo.

La nostra ipotesi è che, pure in ambito scultoreo, benchè la materia dell'espressione ponga dei vincoli al posizionamento reciproco di soggetto ed oggetto (più di quanti ve ne siano in pittura, ove la tela è un campo aperto ad ogni collocazione) san Domenico solleva il Crocifisso in modo da metterne in scena una caduta, un'inclinazione ripida verso l'orante.

¹¹¹ J.Brown e al., *Le Greco et Toleda*, Paris, Albin Michel 1983, p.134.

¹¹² **Tavola 22.**

Si consideri il *Santo Domingo de Guzmán*¹¹³, di Gregorio Fernández, nel Convento di San Pablo, a Valladolid.

Questa scultura, osannata dal Palomino, inscena un drammatico faccia a faccia fra il Cristo in Croce e l'orante. Gli occhi di cristallo, la tensione delle pieghe del manto, ma soprattutto il braccio levato a sostenere in alto il Cristo, rappresentano un'umanità schiacciata sotto l'avvento impetuoso della grazia.

Oppure si pensi alle rappresentazioni di san Geronimo. In pittura come in scultura, il crocifisso non appare mai come in una chiesa, in una rigida posizione verticale. Esso assume, invece, inclinazioni diverse, tanto più pronunciate quanto più drammatica ne è la messa in scena.

Il *San Geronimo nel deserto*¹¹⁴ di Tiziano è un caso esemplare. Quest'immagine, realizzata nel 1575, è ben meno drammatica di quelle spagnole di vent'anni dopo. San Geronimo, la pietra nella mano destra, l'altra appoggiata sul libro, tende lo sguardo verso il Crocifisso. Ma si noti la posizione di quest'ultimo. Esso appare immobile, perfettamente verticale, tutt'altro che in caduta.

Si paragoni, poi, questo stesso dipinto, con una scultura del 1604, il *San Geronimo penitente*¹¹⁵ di Martínez Montañeo, nel Convento di Santa Clara a Llerena.

La prossemica del rapporto Geronimo-Cristo cambia totalmente. Non più un Dio immobile, statico, come sulla parete di una chiesa, ma un Cristo in caduta, un Dio che scivola inesorabilmente verso l'orante.

¹¹³ **Tavola 23.**

¹¹⁴ **Tavola 24.**

¹¹⁵ **Tavola 25.**

Indubbiamente, queste rappresentazioni avranno una loro ragione nel fervore mistico dei primi del '600 spagnolo, e un'analisi dettagliata delle tecniche di preghiera metterebbe in luce quale ruolo vi giochi il Crocifisso.

A noi, comunque, interessa, più che altro, evidenziare l'evoluzione di una struttura formale: dalla stabilità del Cristo di Tiziano fino, ad esempio, alla convulsa e drammatica rappresentazione del *San Geronimo*¹¹⁶ di Francesco Salzillo, nel monastero de *los Jerónimos de La Ñora*.

Oppure agli innumerevoli crocifissi "in caduta" che compaiono nei dipinti del '600. Si consideri, a titolo di esempio, *I santi protettori di Napoli Baculo, Eusebio, Francesco Borgia, Aspreno e Candida adorano il Crocifisso*¹¹⁷, di Luca Giordano, ove il Cristo e la Croce sembrano sul punto di schiacciare rovinosamente gli adoranti.

Oppure il bellissimo *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*¹¹⁸ di Alessandro Rosi, in cui l'inusitata inclinazione del crocifisso segue quello dello sdilinquiamento della Santa che lo imbraccia, e ove pare quasi che il Cristo stia dolcemente scivolando nel corpo dell'estatica.

O, ancora, *La Vergine e il Bambino appaiono a san Francesco d'Assisi stigmatizzato*¹¹⁹, di nuovo del Giordano, che dipinge sul petto di Francesco un crocefisso sospeso a mezz'aria, nell'atto di conficcarsi nel corpo del Santo di Assisi.

¹¹⁶ **Tavola 26.**

¹¹⁷ **Tavola 27.**

¹¹⁸ **Tavola 28.**

¹¹⁹ **Tavola 29.**

Che tutte queste rappresentazioni diverse possano essere ascritte all'immaginazione mistica di san Juan de la Cruz è, perlomeno, inverosimile. Nondimeno, in un'ottica squisitamente semiotica, abbiamo tentato di mostrare come, data una certa semantica - quella dei valori religiosi del primo '600- si possa rilevare, a livello di forme espressive, una ridondanza di strutture dell'espressione. Nel caso specifico, la nostra attenzione si è soffermata sulla relazione prossemica dei santi col Crocefisso, rapporto nel quale ci è parso di poter riscontrare uno scarto rispetto alle rappresentazioni precedenti.

4. Non pretendiamo di aver esaurito un esame della semantica religiosa della caduta. Partendo dai testi biblici che inscenano l'entusiasmo, e passando dai classici della mistica scritta e dipinta, siamo giunti sino al moderno misticismo di Dalí, cercando solo di costruire una serie intorno al presentarsi -in varie epoche ed in contesti differenti- di un medesimo dispositivo spaziale.

Nella seconda parte del capitolo ci interesseremo di un altro dispositivo, questa volta legato all'angustia degli spazi dell'estasi.

4.2. L'Angustia

Abbiamo seguito il brusco incurvarsi delle linee, l'addensarsi improvviso degli spazi intorno all'estasi, nei precipizi che ne accolgono la messa in scena. Si notava immediatamente non solo una dimensione ma anche una direzionalità: dall'alto verso il basso, dal cielo alla terra.

Di seguito procediamo verso una sorta di grado zero dello spazio estatico, ove di fatto ancora non si percepiscono tensioni o tendenze, ma piuttosto è lo spazio stesso che compare in forma negata, sotto silenzio.

Prima ci accostavamo a luoghi scoscesi, segno di un'estasi nel suo dispiegarsi, adesso ci interessa lo spazio antecedente, quello dove un'aura del fenomeno mistico comincia a baluginare.

1. A fine della prima settimana degli *Ejercicios Espirituales*, Ignazio da Loyola pone una serie di *adiciones* per migliorare la qualità stessa degli esercizi. La settima *adición* recita:

“*La séptima*, privarme de toda claridad, para el mismo efecto, cerrando ventanas y puertas el tiempo que estuviere en la cámara, si no fuere para rezar, leer y comer”¹²⁰.

Privarsi di ogni forma di luminosità, chiudere porte e finestre, lasciare che la luce trapeli nello spazio solo lo stretto indispensabile: i consigli di Ignazio da Loyola suggeriscono una riflessione sul rapporto che i testi dell'estasi instaurano fra spazio, luce e spiritualità.

¹²⁰ Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, Santander, Sal Terrae 1985, p.81.

Nel caso degli *Ejercicios Espirituales*, essi indicano esplicitamente l'opposizione fra uno spazio illuminato e un successo spirituale: la preghiera e la lettura sono pratiche che necessitano di uno spazio illuminato, ma ad esse deve seguire una meditazione condotta nell'oscurità.

L'angustia dello spazio era già nota, del resto, ed assai cara, alle pratiche ascetiche dei padri del deserto. Ce lo testimonia un curioso episodio raccolto da Cristina Campo:

“Un fratello interrogò un anziano: «E' bene andare a trovare gli anziani, o è meglio rimanere in cella?» Gli rispose: «Regola dei padri antichi era visitare gli anziani, i quali giustamente ordinavano di rimanere in cella»¹²¹.

E potremmo dare avvio alla nostra riflessione ponendovi in esergo *La sepoltura di sant'Efrem*¹²², di Emanuele Zanfurnari, ove minuscole figure in atto di pregare, leggere, meditare o interrogarsi sono sorprese, come in spaccato, nei molteplici riquadri di uno spazio tutto grotte e spelonche.

Analizzando i discorsi che parlano dell'estasi, cercheremo di capire a cosa giovi questo appaiarsi di spiritualità e angustia spaziale.

Non ci basterà, allora, considerare lo spazio come un semplice involucro, una scatola ideale dove l'estasi forza i bordi ed impone la propria presenza. Ci servirà una teoria semiotica dello spazio, una riflessione preliminare cui fare affidamento.

¹²¹ C. Campo, *Detti e fatti dei padri del deserto*, in “Conoscenza religiosa”, 4, 1972, cit. in E. Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, vol.I, p.306.

¹²² **Tavola 30.**

Senza abbandonarci a sottigliezze semiologiche, diremo che lo spazio e il discorso sono connaturati. Non vi è dire che non sia collocare, sia pure in virtù di una semplice proiezione enunciativa.

Il concetto greimasiano di *débrayage* traduce la necessità di questa concomitanza:

“Si on conçoit l'instance de l'énonciation comme un syncrétisme de “je-ici-maintenant”, le débrayage, en tant qu'un des aspects constitutifs de l'acte de langage originel, consistera à inaugurer l'énoncé en articulant en même temps, par contrecoup, mais de manière implicite, l'instance de l'énonciation elle-même. L'acte de langage apparaît ainsi comme une schizie créatrice, d'une part, du sujet, du lieu et du temps de l'énonciation, et, de l'autre, de la représentation actantielle, spatiale et temporelle de l'énoncé”¹²³.

Il rapporto fra estasi e spazio diviene, dunque, assai complicato. Se l'estasi è ciò che non si può dire, essa è allora anche ciò che non si può situare, perlomeno non in uno spazio umano.

La nostra ipotesi sarà allora la seguente: alle radici della spazialità dell'estasi, c'è uno sforzo paradossale di dire senza collocare, di dare una rappresentazione senza presentare in un luogo umano.

Ne troviamo conferma nell'analisi -mirabile, come sempre- dei dispositivi enunciativi che, secondo Michel de Certeau, costruiscono la scena di un testo mistico; fra di essi, ci interessano soprattutto quelli che segnalano il facimento di un luogo-non luogo, di uno spazio isolato:

¹²³ A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1993, p.79.

“2. la *place* “vide”, “site sans site”, qui marque dans les discours son lieu de locution (le *je*); 3. la *représentation* de cette place par une figure narrative qui forme le cadre du récit (l'insularité de l'“âme”: un cercle, un château, une île, etc.)”¹²⁴.

Sulla scia dell'intuizione sottile di de Certeau, ricordiamo quanto Alfonso de'Liguori ravvisava come opposizione fra uno spazio mondano ed uno “di santità”:

“Il genio de' mondani è di stare in conversazione di amici a discorrere e divertirsi; ma il desiderio de'Santi è di starsene nei luoghi solinghi, in mezzo ai boschi o dentro le caverne, per trattenerci ivi a trattar solo con Dio, il quale nella solitudine tratta e parla colle anime alla familiare, come un amico con un altro amico: “Oh solitudo,” esclama San Girolamo “in qua Deus cum suis familiariter loquitur, ac conversatur!”¹²⁵.

E anche Greimas, nel bellissimo saggio *de l'imperfection*, considera l'isola come spazio estatico. Ecco come il semiologo analizza “l'estasi” di Robinson in un passo del *Vendredi* di Michel Tournier:

“La relation de l'expérience «vécue» elle-même, cependant, come si elle ne pouvait être rendue directement, n'est reprise que plus tard, alor qu'il s'est mis à réfléchir sur «l'extase qui l'avait saisi» et à lui chercher un nom, en l'appelant «un moment d'innocence». C'est donc après coup, en lui donnant la forme d'un souvenir nostalgique cognitivement élaboré, que Robinson,

¹²⁴ M. De Certeau, *La fable mystique, 1-XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard 1982, p. 225.

¹²⁵ (sant') Alfonso de'Liguori, *Sermoni e commenti evangelici*, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1926, “Lettera sull'utilità degli esercizi spirituali fatti in solitudine”, 5.

délégué par l'auteur, essaiera d'en élaborer la représentation, en évoquant, comme corollaire du *silence* et obtenue grâce à lui, la *pause* de «l'île toute entière»¹²⁶.

2. In un dipinto di un anonimo spagnolo, *La visione di San Francesco*¹²⁷, i margini dell'immagine sono raddoppiati dall'antro di una grotta; esso inquadra la figura del santo che leva le braccia al cielo.

Gli strumenti della preghiera sono situati nell'ombra: il libro aperto è quasi interamente nell'oscurità, ed anche il crocifisso non è illuminato. Pare che l'autore abbia architettato un'estasi secondo i dettami della spiritualità del periodo. Vi sono un prima e un dopo dello spazio e della luce. Dapprima, la grotta, luogo buio per eccellenza, ed angusto. In seguito, l'apertura verso la sconfinata luce divina.

Come vedremo in seguito, quando tenteremo un'analisi delle figure dell'estasi, il gioco fra azione dell'uomo e intervento divino è una costante nei discorsi che dicono l'incontro uomo-Dio.

L'uomo prega, studia, si dedica alla riflessione, ma i suoi sforzi restano, come il dipinto ci mostra, nell'ombra; la vera luce è quella che è concessa come grazia, che viene, sì, incontro all'uomo che cerca, ma che è incomparabilmente più luminosa della luce che l'uomo ottiene coi suoi strumenti terreni.

¹²⁶ A.J.Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac 1987, p.14.

¹²⁷ **Tavola 31.**

3. Seguiamo la ricetta che ci siamo imposta, quella di un'indagine fra testi di natura diversa, di un passare continuo dall'immagine alla parola, e soffermiamoci sugli scritti di uno dei campioni della mistica spagnola: Juan de la Cruz.

Ne la *Memoria de vuelo alto*¹²⁸, sorta di autobiografia, o forse piuttosto di diario, ove Juan de la Cruz soleva registrare la propria vita quotidiana -descrivendo tanto l'amministrazione dell'Ordine quanto l'occorrere di un *arrobamiento*- ci imbattiamo in un passaggio di indubbio interesse.

Ed infatti, nella terza parte di questo resoconto, denominata dal curatore *Conspiración y muerte*, leggiamo il passo seguente:

“Cuando termino las ocupaciones propias de mi cargo subo a refugiarme en una cueva que aquí hay del tamaño de un hombre recostado, de donde se ve mucho cielo, río y campo, aislándome de todo lo que me rodea en busca del silencio y la meditación.

Son muchos años los que me ejercito en el método por el qual se logra la práctica espiritual de la soledad y obtengo el éxtasis o arrobamiento y me quedo inmóvil, no siendo mas que la unión transformante”¹²⁹.

Non risponde al nostro metodo l'affermare che l'Anonimo spagnolo de *La visione di san Francesco* abbia tratto spunto compositivo dal testo di Juan de la Cruz. L'ipotesi non è del tutto azzardata, ma la dimostrazione ne sarebbe impossibile, e comunque, per noi, non sarebbe interessante.

¹²⁸ Juan de la Cruz, *Memoria de vuelo alto:1591-1991*, ed. da Manuel Muñoz Hidalgo, 2^a ediz., Madrid, Espasa Calpe 1992.

¹²⁹ *Ibidem*, p.188.

Ci attira, piuttosto, la costante strutturale di questi due spazi.

Da un lato abbiamo il dipinto, il Santo, immerso nel buio di una grotta, che si protende verso lo spazio luminoso al di fuori dell'antro.

Dall'altro lato abbiamo la descrizione di una tecnica dell'estasi: il porsi in una grotta angusta, ma dalla quale si ammira un panorama sconfinato.

E una serie molto ampia di dipinti mostra la stessa struttura, iscrivendola in forme, linee, colori.

Ribera, ad esempio, sia quando rappresenta la *Maddalena penitente*¹³⁰, bagnata dalla luce divina fino a sbiancare nel volto, sia quando dipinge *Maria Egiziaca*¹³¹, le mani giunte nella stessa postura, sempre le colloca nel quadro di un antro oscuro, ma che si apre verso uno squarcio luminoso.

E si ricordino, a tal proposito, le bellissime *Maddalene in estasi* di Rutilio Manetti, dove la dialettica di luce ed ombra si estremizza, fino ad incarnarsi nel contrasto di un viso candido su di uno sfondo nerissimo¹³².

Notiamo la prima differenza tra questo grado zero dello spazio estatico -nella parola di Juan de la Cruz come nei dipinti che le abbiamo accostato-, e i luoghi prescritti da Ignazio da Loyola negli *Ejercicios*.

Se il fondatore dell'Ordine dei Gesuiti descrive i dettagli di una tecnica di meditazione, a capo della quale l'estasi non è prevista, in seguito ci siamo immersi in veri e

¹³⁰ **Tavola 32.**

¹³¹ **Tavola 33.**

¹³² **Tavole 34, 34b, 34c..**

propri racconti estatici, sia pure condotti con l'immagine, nel primo caso, con la parola nel secondo.

Ed è appunto in questi ultimi che emerge la costanza di una composizione spaziale in cui l'estatico si pone in un luogo angusto, ma aperto verso l'infinito.

Seguendo il filo della nostra ipotesi di partenza, vogliamo interpretare questa struttura come un tentativo di dire l'estasi senza assegnarle uno spazio umano; una delle soluzioni possibili è, appunto, quella di una contiguità paradossale di luoghi, un entrare dello spazio infinitamente vasto nel pertugio di uno spazio infinitamente angusto.

E che cos'è, poi, l'estasi, se non questo irrompere violento dell'infinito nella finitudine?

Ed infatti, quando si tratta di ricevere l'ispirazione divina -il primo impulso alla stesura degli *Ejercicios Espirituales*- anche per Ignazio da Loyola lo spazio diviene quello di una preparazione all'avvento della trascendenza. E. Mâle, in una delle sue magistrali incursioni iconografiche, riporta come la grotta sia divenuta, per il racconto di questa ispirazione, elemento immancabile:

“Les tapisseries du XVII^e siècle, que l'on expose au Gesù le jour de la fête du saint, placent l'apparition dans la fameuse grotte de Manrèse, où l'on disait que les *Exercices spirituels* avaient été composés. On la voit dans un bas-relief de l'église des Jésuites de Crémone. C'est cette grotte également que Mignard donna comme cadre à la vision du saint, dans un tableau qu'il peignit pour le noviciat des Jésuites de Paris”¹³³.

¹³³ E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, p.155.

Come spesso abbiamo ravvisato in questo altalenare tra immagini che sembravano riprodurre racconti e racconti che parevano orchestrati a bella posta per suggerire immagini, qui la grotta dell'agiografia invita la rappresentazione visiva ad organizzare attorno al Santo uno spazio buio ed angusto, ove penetri d'un lampo la luce divina.

4. D'altro canto, come ravvisavamo nel confronto tra le rappresentazioni della caduta e quelle di una graduale, progressiva salita dell'uomo verso Dio, anche quest'irrompere del troppo pieno nel troppo vuoto, questo debordare della luce nell'oscurità umana, si presta al gioco di differenti logiche aspettuali¹³⁴.

Se nelle parole di Juan de la Cruz, e nel dipinto dell'Anonimo spagnolo, l'opposizione fra spazi aperti e spazi chiusi, luce ed ombra, è un'opposizione senza gradualità, ovverosia un contrasto puntuale, di nuovo in Clemente d'Alessandria ci imbattiamo in una logica della permanenza, vale a dire di un graduale trascolorare dal buio alla luce.

Citiamo, ancora una volta, la breve descrizione del *Dictionnaire de Spiritualité*:

“La mystique de Clément est une mystique de lumière; l'itinéraire spirituel est envisagé comme un passage de l'ombre à la lumière, du □□□□□□□□ initial qu'est le don de la foi à la vision face à face où l'être n'est plus qu'une lumière □□□□□. Cette illumination progressive, en relation

¹³⁴ Per una definizione dell'aspettualità, A.J. Greimas. *op.cit.*, p.61:

“L'aspettualità è la forma di superficie sotto la quale si presenta e può essere decifrato il tempo”.

directe avec la purification de l'âme, ne semble pas admettre d'irruptions anticipées du terme"¹³⁵.

Come per il configurarsi dello spazio in pendenze ripidissime o in placidi pendii, luoghi, rispettivamente, di uno scontro violento con Dio, o di un poggiarsi tranquillo di Questi sull'uomo, anche il passaggio dall'ombra alla luce, da spazi angusti a spazi sconfinati, segue talora la logica dell'apertura improvvisa, talaltra quella di un dischiudersi graduale.

Dai testi cui abbiamo dedicato la nostra attenzione, emerge che l'estasi non si circonda tanto di gradualità, quanto piuttosto di contrasti.

E, della necessità di una compresenza, intorno all'estasi, tanto della pura luce quanto della pura tenebra, in uno dei frequenti ossimori della *fabula mistica*, testimonia san Bonaventura:

"Ibi intellectus caligat, quia non potest investigare, quia transcendit omnem potentiam investigativam. Est ergo ibi caligo inaccessibilis, quae tamen illuminat mentes, quae perdiderunt investigationes curiosas"¹³⁶.

Poche righe riassumono la serie dei discorsi, pittorici e verbali, che insistono su questa paradossale coesistenza di luce e tenebra. Qui la composizione del senso incontra un limite: come rappresentare il buio profondo e la luminosità accesa, e perdipiù compresenti nella stessa parola, nella stessa immagine?

¹³⁵ Jean Kirchmeyer, in *Dictionnaire de spiritualité*, cit., col. 2092, s.v. *extase*.

¹³⁶ (San) Bonaventura, *Collationes in Hexaëmeron*, 20, 11, t.5, p.427a.

La figura della grotta, dell'antro, della spelonca è, allora, espediente retorico anche in questo senso: l'anfratto che si apre su un paesaggio infinito aspira a rendere questa compresenza impossibile.

E dove non vi sia effettivamente la figura della grotta -lo spazio angusto dove ricevere l'estasi- è, allora, il tenore luminoso dell'immagine che costruisce la tenebra intorno all'estatico, aprendone lo sguardo su una vivida e divina fonte di luce.

Si consideri, ad esempio, *La visione di san Francesco*¹³⁷ di F. de Zurbarán, in cui il Santo -investito dalla luce divina- è immerso in una tenebra che gli costruisce attorno un antro buio. La colonna sulla sinistra è, sì, richiamo all'architettura della cappella dove avviene il fatto miracoloso, ma anche elemento figurale che suggerisce l'idea di un luogo chiuso, murale, appunto, ove l'avvento dell'estasi quasi squarcia le pareti inserendovi un paesaggio lontano.

E l'immagine fa eco alla parola del serafico dottore:

“Dicitur tenebra, quia intellectus non capit, et tamen anima summe illustratur”¹³⁸.

5. Gli stessi *Atti di Giovanni* confermano la natura ossimorica della caverna, luogo di buio e di luce ad un tempo:

“Ed il mio signore stava in mezzo alla caverna e l'illuminava[.]”¹³⁹.

¹³⁷ **Tavola 35.**

¹³⁸ (San) Bonaventura, *op.cit.*, 2,32, p.342 a.

¹³⁹ *Atti di San Giovanni*, in *Acta apostolorum apocrypha*, cit., trad. in E.Zolla, *op.cit.*, p.250.

Qui però incontriamo un'altra, diversa percorribilità della caverna come figura dell'estasi. Le abbiamo dato lo statuto di figura dell'ineffabilità -tentativo di dire l'estasi senza collocarla-, e poi quello di figura ossimorica, topos di una concomitanza tenebra-luce.

In questo breve passo degli *Atti di Giovanni* trapela un terzo, possibile cammino: la grotta -o caverna, o spelonca- come recipiente, come luogo riempito da Dio.

Su tale cammino figurale si sofferma con la consueta maestria Giovanni Pozzi, quando esplora le metafore più frequenti della parola di Maria Maddalena de' Pazzi:

“La metafora del ricettacolo è espressa soprattutto con i figuranti biblici della caverna”¹⁴⁰.

L'estasi, insomma, predilige sì lo spazio angusto dove si celebra la mortificazione della luce, l'assenza di un senso preciso del luogo, ma tutto ciò non è che preparazione al riempimento, tutto ciò esalta l'incommensurabilità del dono estatico in rapporto alla umana capacità di ricevere. Vedremo oltre come questa stessa semantica si esprima nelle figure che correlano quelle del ricettacolo: i *topos* del fluire, della liquidità.

Ma lo spazio, perlomeno nella teoria greimasiana, è solo uno dei cardini che costituiscono il discorso.

Nel prossimo capitolo tenteremo, quindi, di organizzare una nuova serie, questa volta intorno alle strutture che i testi hanno via via utilizzato per raccontare il tempo dell'estasi.

¹⁴⁰ G. Pozzi *Le parole dell'estasi*, Milano, Adelphi 1984, p.42.

5. Il Tempo dell'Estasi

““State in ozio e riconoscerete perché io sono il Signore” (Sal, 45, 11): non l'ozio della sfaticaggine, ma l'ozio del pensiero, affinché esso si svuoti dei luoghi e dei tempi”¹⁴¹.

1. Nel nostro vagabondare fra gli spazi dell'estasi, abbiamo incontrato quel nodo di Gordio cui tanti hanno dedicato attenzione e ingegno: il mescolarsi di luoghi e istanti negli intrichi dei discorsi, fra le pieghe dei testi.

Non avevamo una spada affilata, e il nostro è stato un incedere senza grazia: abbiamo, cioè, accantonato a bella posta il tempo quando volevamo parlare di spazio.

Pavel Florenskij ci suggerisce questa maniera di procedere:

“22 giugno 1924 Finora abbiamo esaminato il campo di forze dell'opera d'arte come indipendente dal tempo. Questo ci ha consentito di avvicinarci al problema dei campi di forze in modo semplificato e i risultati ottenuti possono adesso essere ampliati e approfonditi con nuovi dati che avevamo in un primo tempo intenzionalmente omesso¹⁴²”.

Anche A.J.Greimas, d'altronde, allorchè tenta una definizione dei processi che nel testo costruiscono il tempo, non può non richiamare le definizioni dello spazio e degli attori:

¹⁴¹ (Sant') Agostino, *La vera religione*, 35.

¹⁴² P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, trad.it., Milano, Adelphi 1995, p.133.

“Comme la spatialisation et l'actorialisation, la temporalisation est une des sous-composantes de la discursivisation (ou syntaxe discursive), et relève, comme elles, de la mise en oeuvre des mécanismes de débrayage et d'embrayage (qui renvoient à l'instance de l'énonciation)”¹⁴³.

E in effetti, riflettendo su ciò che abbiamo riscontrato, e osservandolo da una nuova prospettiva, lo spazio dell'estasi, tessuto di pendenze e precipizi, declivi e strapiombi, si mostra, al contempo, con accelerazioni e scatti, movimenti fulminei e scivolamenti. L'idea di tempo, quindi, vi si affaccia intrusiva.

Ancora una volta, però, evitiamo un'attenzione eccessiva alla teoria e immergiamoci nella congerie infinita e multiforme dei discorsi.

Fra di essi la nostra sensibilità sceglierà quelli in cui il tempo pare protagonista, proprio come, in precedenza, era il profumo dello spazio a guidare la nostra selezione.

2. Vale, in un certo senso, anche per il tempo ciò che abbiamo asserito intorno ai luoghi dell'estasi, specie quando consideravamo la figura dell'antro, della caverna, della celletta.

Data la difficoltà di comunicare l'incomunicabile, si ricade nella paradossale necessità di dire senza dire. Ogni discorso, infatti, non è solo luogo, ma anche tempo. E' un miscuglio altalenante di “qui” e “là”, di “ora” e di “c'era una volta”.

E, se il paradosso dello spazio ha la sua -umana, imperfetta- soluzione nell'ossimoro che mescola il buio e la luce -impossibilmente insieme in un anfratto che nega ogni luogo

¹⁴³ A.J.Greimas, J.Courtés, *Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1993, p.387.

ma che, insieme, si apre all'infinito-, anche il paradosso del tempo pare consistere in un analogo prosciugamento-inondamento temporale.

Sant'Agostino è maestro nel cogliere l'inadeguatezza di ogni temporalità che racconti Dio:

“Allora, sì, starò ben fermo in te, nella tua verità, ch'è la mia forma, né mi toccherà più di sentire domande d'uomini che, con morbosa insistenza degna di castigo, bramano di conoscere più che non comporti la loro intelligenza e dicono: che cosa faceva Dio, prima di creare il cielo e la terra? - Oppure: come gli è venuto in mente di far qualcosa, dopo esser stato per lo innanzi senza far nulla mai?- Concedi loro, o Signore, di riflettere sul significato delle loro parole, poichè non si può dire “mai”, là dove non esiste il tempo. Quando si dice che uno non ha fatto “mai” nulla, che altro s'intende di dire se non che “in nessun tempo” ha fatto nulla? Badino, pertanto, che non può esistere tempo senza creatura, e smettano di ripetere simili sciocchezze. Tendano la mente anche a ciò che sta loro davanti e comprendano che tu sei prima di tutti i tempi, creatore eterno di tutti i tempi e che nessun tempo può essere coeterno a te e nessuna creatura, anche se è al di sopra del tempo”¹⁴⁴.

Non può esistere tempo senza creatura: questa la difficoltà, l'ostacolo -di certo insormontabile- che il discorso è chiamato a superare. E, viceversa, da un'altra prospettiva,

¹⁴⁴ (Sant') Agostino, *Le confessioni*, tr. it. a cura di O. Tescari, quarta ediz. corretta, Torino, S.E.I. 1936, XI,30,40.

non può esistere creatura senza tempo. Florenskij sembra venire incontro ad Agostino, procedendo, però, nella direzione opposta:

“Nel tempo qualsiasi oggetto reale ha infallibilmente la sua durata, che sia grande o piccola non ha importanza. Ma essa infallibilmente esiste: è lo *spessore* secondo la quarta coordinata, secondo il tempo, e un oggetto soltanto tridimensionale, cioè di durata zero, di spessore nullo rispetto al tempo, è un'astrazione, e in nessun modo può essere considerato parte della realtà. Tanto più che un oggetto di questo genere, oltre all'impossibilità di essere effettivamente percepito nell'esperienza, non potrebbe neppure essere pensato, perchè i processi stessi del pensiero, del pensiero reale, avvengono nel corso del tempo e hanno essi stessi una loro durata e una certa sequenza dei loro elementi”¹⁴⁵.

Di qua, fra i tempi terreni, troviamo una creatura -l'uomo- che galleggia fra istanti, momenti, durate, scadenze, posticipazioni, procrastinazioni. Di là, e di là d'ogni tempo, abbiamo Colui che ne è creatore, e che sarebbe blasfemia collocare nel fluire dei secondi, nella trappola degli “ora” e degli “allora”.

Ma, e qui si matura uno dei paradossi più acuti dell'estasi, essa è incontro di uomo e Dio -anzi, come dicevamo, ne è scontro violento- ed è dunque anche collidere di due tempi, o, piuttosto, di un tempo e di una sua assenza.

In che modo allora il discorso -si instilli esso nei colori di un dipinto o si incarni nelle parole del racconto- si pone di fronte a questo dilemma?

¹⁴⁵ P.Florenskij, *op.cit.*, p.136.

3. Nello scegliere un metodo per lo studio dello spazio, l'abbiamo trovato nell'uso di metafore -l'involucro, il recipiente, il contenitore. Potevamo così rilevare come esso si incurvasse, si torcesse, si tendesse lungo linee inusitate.

Qui la difficoltà si fa più grande, perchè ci apprestiamo ad assalire il tempo -quale ardua battaglia- con le stesse teste d'ariete, ma senza godere, questa volta, dell'omogeneità fra rappresentanti e rappresentati -fra lo spazio metaforico della teoria e quello oggettivo dei testi.

Nonostante ciò, però, anche per il tempo parleremo di curve e di tensioni, e per un motivo assai semplice: come gli stessi semiologi hanno riscontrato, il loro -nostro- discorso è intessuto di metafore spaziali. Per parlare di tempo, dunque, dobbiamo parlare di spazio.

Da un lato, potremmo sostenere, questo procedere a cavallo di due dimensioni, utilizzando l'una per scalzare l'altra, è conforme a quanto la pittura ci insegna.

La pittura, prigioniera della rappresentazione spaziale, spesso si affanna nella resa del tempo, escogita stratagemmi vieppiù raffinati, iscrive le illusioni di un "prima" e di un "dopo" fra i colori e le linee.

I discorsi dell'estasi, come vedremo confrontandoci coi testi, fronteggiano il medesimo ostacolo: se la pittura deve rappresentare il tempo nella fissità dell'immagine - formulando l'impossibile connubio tra la durata di superfici, tinte, tratti, e il dispiegarsi del tempo-, i discorsi dell'estasi, dal canto loro, devono conciliare anch'essi un tempo e una sua assenza.

Ma, e qui si pone il distinguo fondamentale, se quella della pittura è una lotta umana -conflitto fra l'istante, l'unico rappresentabile, e lo scorrere temporale-, una lotta in cui la strategia se non riesce appieno ha comunque buon gioco; i racconti dell'incontro fra

uomo e Dio, invece, ingaggiano una battaglia disumana -quella fra il tempo e la sua totale assenza, sia pure di un istante-, conflitto dove invece ogni stratagemma -è inevitabile- non può che dimostrarsi palliativo.

4. Per circoscrivere il tempo dell'estasi è d'uopo ricorrere agli strumenti che i semiologi hanno apprestato per dare ragione della temporalità nei discorsi.

Sembra che la categoria aspettuale della *duratività* sia immediatamente implicata:

“La durativité est un sème aspectuel indiquant, sur l'axe syntagmatique, qu'un interval temporel, situé entre le terme inchoatif et le terme terminatif, est entièrement rempli par un procès. Paradigmatiquement, ce sème fait partie de la catégorie aspectuelle *durativité/punctualité*”¹⁴⁶.

I racconti dell'estasi, infatti, spesso insistono sul prolungarsi straordinario dell'incontro con Dio. Sembra anzi che un resoconto del fenomeno mistico non sia effettivamente completo se non indugia sulla durata, sul tempo che l'estatico ha trascorso in compagnia dell'Amato.

La mistica per eccellenza, Teresa d'Avila, non manca di puntualizzare, in una delle numerose relazioni in cui la Santa testimonia dei favori che Dio le concede, quanto tempo questi stessi favori siano durati:

“Había una vez estado así más de una hora mostrándome el Señor cosas admirables, que no me parece se quitaba de cabe mí”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ A.J.Greimas, J.Courtés, *op.cit.*, p.111.

¹⁴⁷ (Santa) Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Madrid, Catedra 1994, p.444.

Ci interesseremo, a questo punto, degli effetti di senso scatenati da questo soffermarsi sulla durata.

Come ausilio all'analisi, ci avvarremo di una serie di spunti -in realtà non strutturati, come l'autore stesso riconosce- con i quali lo psicanalista Elvio Fachinelli introduce il suo lavoro su *La mente estatica*¹⁴⁸.

Non condividiamo il metodo di Fachinelli -la nostra attenzione per l'estasi è squisitamente semiotica- ma ci attrae il modo in cui egli descrive i propri sprofondamenti estatici, e ancor più il suo soffermarsi sui giochi di durate e di istantaneità nelle estasi della mistica classica.

Nel resoconto che Fachinelli ci fornisce di uno stato di languore, di torpore dell'io, che lo coglie mentre -ipnotizzato dalla risacca- sprofonda fisicamente in una sdraio in riva al mare, si accenna ad una "espansione del tempo":

"Tempo espanso. Non immobile ma come fluttuante in immobilità"¹⁴⁹;

in seguito, di nuovo, il tempo è descritto come dilatato e, insieme, statico:

"Il tempo, mi sembra, non passa. Dilatazione e febbre insieme. Un tempo senza centro, vibrante"¹⁵⁰.

Fachinelli sembra intravedere un ossimoro nella combinazione di immobilità e durata, ma lo circuisce con assalti concentrici, senza sferrare il colpo finale:

¹⁴⁸ E. Fachinelli, *La mente estatica*, Milano, Adelphi 1989.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.19.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.23.

“Nelle situazioni estatiche, il vuoto è un campo di tensioni da attraversare; non una posizione inerte. E il riempimento del vuoto, per così dire, avviene in un *attimo* che sembra comprendere in sé, insieme, massima accelerazione e totale immobilità. E che brucia in un colpo solo il tempo che lo precede -tempo morto dell'accumulazione, dei tentativi, delle erranze.

Confronto fra questo tempo di riempimento e il *fuori tempo*¹⁵¹ dell'attimo di cui parla Platone nel *Parmenide* (156d): “strana cosa”, “transizione fra due mutamenti inversi”, “assisa nel mezzo tra il moto e la quiete, pur non essendo in alcun tempo”.

Non è nel tempo, eppure è il ponte sul quale passa il mutamento. A questa “strana” natura dell'attimo, in cui si accostano non tempo e tempo, corrisponde nell'esempio platonico, come soggetto del mutamento, una *coppia*¹⁵² di “generi” contrari, il moto e la quiete, o l'essere e il non essere, l'uno e i molti, e così via”¹⁵³.

Essendo il fine nostro quello di conferire una -sia pur minima- intellegibilità semiotica ai discorsi dell'estasi, e non, invece, quello di produrne di nostri, utilizzeremo i brani di Fachinelli come una massa di intuizioni da ordinare e sottomettere al rigore -e alla trappola, senza dubbio- dell'argomentazione.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ E.Fachinelli, *op.cit.*, p.31.

Dicevamo che lo psicanalista fiuta il paradosso, senza afferrarlo. Ciò perchè la sua analisi non parte da categorie ordinate. Piuttosto, mescola -insidia che è assai arduo evitare- gli aspetti del tempo e quelli del movimento.

Da un lato, è vero, l'estasi è moto e quiete ad un tempo.

Quest'ennesimo ossimoro è tipico segno della presenza divina:

[55] Gesù disse: [...] “Se vi domandano: “Quale segno del vostro Padre è in voi?” rispondete loro: “E' un movimento e una quiete””¹⁵⁴.

D'altro canto, però, e per ragioni di metodo, come abbiamo accantonato il tempo nell'analisi dello spazio, così ora procediamo simmetricamente, e storniamo l'attenzione dal movimento -questo complicato connubio di durate e distanze- per concentrarci sui discorsi che mettono in scena la sola temporalità.

Fachinelli insiste sulla compresenza di un tempo esteso, dilatato, e di una sua quasi assenza. A nostro avviso, tutto ciò potrebbe essere riformulato nei termini di un ossimoro aspettuale, vale a dire della coincidenza, in uno stesso discorso, di aspetti del tempo normalmente inconciliabili.

Come abbiamo riscontrato nella definizione di *durativité* proposta da A.J.Greimas, questo aspetto del tempo non può coesistere -nei discorsi- con quello *puntuale*. Ancora una volta, richiamiamo il concetto di *ponctualité* in Greimas:

“La **ponctualité** est le sème aspectuel qui s'oppose, paradigmatiquement, à celui de durativité; elle caractérise le procès par

¹⁵⁴ *Vangelo di Tommaso*, in *I Vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, Torino, Einaudi 1990, p.494.

l'absence de durée. *Ponctualité/durativité* constituent ainsi une catégorie aspectuelle”¹⁵⁵.

Ormai siamo avvezzi a questo genere di torsioni del linguaggio, quelle che l'estasi provoca nel suo inscrivere nei discorsi. Già abbiamo parlato di una sovversione della polarità che lega l'/alto/ al /celeste/ e il /basso/ al /terrestre/¹⁵⁶; dipoi, ci siamo soffermati sul paradossale tentativo di dire senza situare, si evitare l'enunciazione spaziale.

Qui siamo di fronte ad una nuova ribellione alle strettezze del linguaggio, a conferma del fatto che l'estasi, oltre che terreno privilegiato per il vaglio della teoria semiotica, è anche luogo ove la *parole* tenta una via di fuga, rincorre una libertà ed un'assolutezza che a volte sembra quasi conseguire.

Ma noi non condividiamo la fascinazione estatica di un Fachinelli; piuttosto, se da un lato ammettiamo che la *parole* accenni uno svincolamento, dall'altro insistiamo sulle costanti del discorso estatico, sul suo farsi inesorabilmente *langue* mistica.

Torniamo al tempo.

Gli *Acta Sanctorum* riferiscono di Ignazio da Loyola che a Manrèse, nella cappella che oggi si denomina “del Santo Rapimento”, la sua estasi durò una settimana intera¹⁵⁷.

Di Filippo Neri, che l'estasi lo rapiva durante la messa, vincolandolo all'altare per ore intere¹⁵⁸.

¹⁵⁵ A.J.Greimas, J.Courtés, *op.cit.*, p.285.

¹⁵⁶ Per un sovvertimento analogo, riscontrato nella *fabula* di J.J.Surin, cfr. M.Bergamo, *Anatomia dell'anima*, Bologna, Il Mulino 1991, p.15.

¹⁵⁷ *Acta sanct.*, jul., t. VII, p.676.

Di Maria Maddalena de' Pazzi, che una visione di ventisei ore le fece rivivere la Passione¹⁵⁹.

Anche Jean Kirchmeyer, nel *Dictionnaire de spiritualité*, si sofferma sulle mostruosità temporali che si rilevano nelle estasi del monachesimo orientale:

“La vie sensible s'arrête ou continue en veilleuse (cf *Vie de S. Paul le jeune*, dans *Analecta bollandiana*, t.11, 1892, p.70). Le temps semble être aboli, ce qui n'a échappé ni à d'indiscrètes disciples (cf *Apophtegmata*, Sylvain 3, PG 65, 409a) ni à l'information de Cassien. La durée de certaines extases ne laisse pas de poser d'ailleurs des problèmes d'interprétation, depuis les longues nuits d'André le fou jusqu'aux trois jours que signale la *Vie de sainte Golindouch* (dans *Analecta bollandiana*, t.74, 1956, p.427).

Paul Evergétinos y voit le signe de la présence toute-puissante de l'Esprit et il rapproche de phénomènes analogues l'exemple du Christ qui n'eut faim qu'*après* sa sainte quarantaine”¹⁶⁰.

Mentre Johann Georg Gichtel, nella *Teosofia Pratica*, racconta:

“Quando l'anima ha passeggiato per qualche tempo con la sua Sposa nel giardino di rose, quando ha fatto provvista di fiori, la Sposa toglie lo Sposo, l'anima, fuor del corpo.

¹⁵⁸ *Ibidem*, maii, t. VI, p.523-524.

¹⁵⁹ *Ibidem*, maii, t. VI, p.226.

¹⁶⁰ J. Kirchmeyer, nel *Dictionnaire de spiritualité*, col.2015; s.v. *extase*.

Allora essa somiglia ad una palla di fuoco...ed è affondata nel mare di fuoco: questo m'accadde cinque volte in cinque giorni di seguito durante le preghiere serali"¹⁶¹.

Dopo questa sfilza di esempi, sembra indiscutibile che i racconti dell'estasi insistano sulla durata del fenomeno mistico.

Ancora una volta, rifiutiamo di ascrivere interamente questo tratto testuale ad una spiegazione storica. E' vero, molte delle estasi interminabili di cui gli *Acta Sanctorum* ci rendono edotti si collocano in piena Controriforma, e senza dubbio la durata del rapporto con Dio testimonia della più o meno grande santità dell'estatico.

Ma ci piace rilevare un'altra logica, quella semiotica, in questo insistere sulla lunghezza dei tempi, e ciò anche per dar conto dei racconti anteriori alla Controriforma.

Tra i tanti aneddoti curiosi che ci restano dei padri del deserto, citiamo il seguente:

“Si dice che l'Abate Arsenio, il sabato sera, quando cominciava il giorno del Signore, voltava le spalle al sole, stendeva le mani verso il cielo e pregava così fino a che il sole non si levasse dinanzi a lui, rischiarandogli il viso, il mattino della Domenica. Allora andava a sedersi"¹⁶².

L'aspetto saliente è quello della durata: l'uomo che incontra Dio non esperisce il succedersi degli eventi, ma piuttosto quella parte del tempo che ne è priva, la durata, appunto.

Ma è una durata tutta particolare, questa, non quella di un processo che si sviluppa secondo i dettami dell'umano narrare. E', invece, il tempo paradossale dell'incarnazione, o

¹⁶¹ J.G. Gichtel e J.G. Greber, *Theosophia practica*, Leiden 1722, IV, 98-99.

¹⁶² Cfr. E.Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, vol. I, p.297.

dell'estasi, ossia del collidere di ciò che non ha tempo con ciò che ne è intessuto, di Dio e della creatura.

Citiamo una delle pagine più memorabili che descrivono questo incontro:

“-E io Giuseppe stavo camminando, ed ecco non camminavo più. Guardai per aria e vidi che l'aria stava come attonita, guardai la volta del cielo e la vidi immobile e gli uccelli del cielo erano fermi. Guardai a terra e vidi posata lì una scodella e degli operai sdraiati intorno, con le mani nella scodella: e quelli che stavano masticando non masticavano più, e quelli che stavano prendendo del cibo non lo prendevano più, e quelli che stavano portandolo alla bocca non lo portavano più, ma i visi di tutti erano rivolti in alto. Ed ecco delle pecore erano condotte al pascolo, e non camminavano, ma stavano ferme; e il pastore alzava la mano per percuoterle col bastone, e la sua mano restava per aria. Guardai alla corrente del fiume e vidi che i capretti tenevano il muso appoggiato e non bevevano;...e insomma tutte le cose, in un momento, furono distratte dal loro corso”¹⁶³.

Ecco l'impossibile connubio di *puntualità* e *duratività*, ecco l'istante che dura, l'ossimoro temporale, l'attimo dilatato di cui Fachinelli aveva intuizione.

Perchè se la creatura ed il Cielo si incontrano, la durata infinita della trascendenza e le puntualità finite che segnano le durate terrene non possono non partorire questo mostro temporale, quest'attimo che dura.

¹⁶³ *Protovangelo di Giacomo*, XVIII, 2, in *I Vangeli Apocrifi*, Torino, Einaudi 1990, p.20.

Ma leggendo il brano del *Protovangelo di Giacomo* l'impressione è anche un'altra, quella che la parola si sforzi di uscire da se stessa per farsi qualcosa d'altro. Questo qualcosa è, ovviamente, l'immagine fissa, il dipinto.

5. Nel 1638 Nicolas Mignard, pittore avignonese ben inserito nel gioco di influenze artistiche che legava, all'epoca, Francia ed Italia, trae spunto da un'incisione di Claude Mellan per ideare la composizione di un magnifico *San Bruno*¹⁶⁴.

La postura del Santo all'interno del dipinto è, senz'ombra di dubbio, estatica: la testa reclina verso il cielo, gli occhi spinti verso l'alto, una mano al petto, l'altra apertasi come per accogliere i favori divini.

Ciò che ci interessa è la struttura semiotica del dipinto, e in particolare il modo in cui esso mette in scena il tempo dell'estasi.

E' subito evidente un'opposizione di luci e di colori: san Bruno è inserito in una colonna buia che lascia trapelare soltanto il fiotto della luce divina e l'immagine di un teschio ai piedi del Santo.

Ai lati della colonna di tenebra, vi sono, invece, due squarci luminosi, carezzati da una luce crepuscolare, dove intravediamo momenti del paesaggio e figure di religiosi.

E' opportuno soffermarci su detti squarci, prima di passare ad una considerazione generale del dipinto.

Sulla sinistra, vi fa capolino il muso di un cane, elemento di chiaro correlato iconografico. La testa dell'animale indirizza il percorso della lettura verso due religiosi, entrambi inginocchiati ai piedi di una forra, l'uno con le mani appoggiate sul bordo, l'altro

¹⁶⁴ **Tavola 36.**

nella postura della preghiera. Al fondo della forra, sembra comparire la testa di un altro religioso. Più in là, verso la lontananza inscenata dal dipinto, un altro religioso incappucciato giunge con le braccia conserte, mentre al fondo un frate pare andare nella direzione opposta, diretto verso una croce appena visibile.

Nello squarcio luminoso alla destra del dipinto, scorgiamo un gruppo di frati colti nel cammino.

Se puntiamo l'attenzione ai soli lati dell'immagine, ci sembra di poter cogliere un suggerimento -da parte della struttura stessa del dipinto- ad una lettura in diagonale -dal basso a sinistra all'alto a destra-, sottolineata dalla presenza di un tronco d'albero che assume la medesima inclinazione.

Potremmo interpretare questa impostazione asserendo che negli squarci luminosi la pittura utilizza strumenti ben noti alla semiotica dell'arte per rappresentare, all'interno dell'immagine fissa, lo scorrere del tempo.

Il suggerimento della diagonale e lo scarto tra i personaggi (scarto di posture, di direzionalità, di collocazione) inducono al montaggio visivo, cosicchè è -ci sembra- inevitabile cogliervi il segno del tempo che passa.

Se ci addentriamo nella colonna di tenebra che avvolge la figura di san Bruno -già ci siamo occupati dell'angustia degli spazi che circondano l'estasi- colpisce immediatamente l'istantaneità dell'immagine. Non vi è tempo in quest'uomo che accoglie la grazia divina, se non quello dell'attimo della folgorazione, dell'istante dell'incontro mistico.

Pare, anzi, che il contrasto della candida veste del Santo con i nerissimi intorni contribuisca a conferirgli un tenore statuario, a renderlo immobile come il gesso.

In questo senso possiamo interpretare la forma degli squarci luminosi per rapporto alla posizione del Santo: la tenebra si allarga sulla destra del dipinto -verso il basso- in

modo che pure il braccio aperto di san Bruno -quello che si arrende alla grazia- sia avvolto dalla tenebra.

Ma la nostra ipotesi è più complessa. Vorremmo suggerire che la struttura semiotica del dipinto scaturisce dal dialogo fra due diversi costrutti temporali: quello degli squarci luminosi, e quello della tenebra ove l'estasi ha luogo.

Nel primo, il dipinto enfatizza gli aspetti temporali del processo: l'iniziare, il durare, il finire. L'immagine, infatti, vi costruisce un'illusione di temporalità.

Nel secondo, invece, il dipinto propone una *puntualità* assoluta, l'assenza del dispiegarsi del tempo.

Ma l'immagine agisce come un tutto, e i rimandi fra il primo piano ed il fondo sono inevitabili, anche perché i religiosi sembrano immagini lontane dello stesso san Bruno.

Ne consegue, allora, una lettura impossibile, dove il senso si coagula secondo il tempo e -insieme- lo nega.

Ma è appunto questo, dicevamo, il *proprium* del rapporto dell'estasi con la temporalità dei discorsi.

La pittura non può, come la parola, inscrivere nei propri testi la durata dell'estasi. Non può, come gli *Acta Sanctorum*, registrare le ventisei ore di rapimento di Maria Maddalena de' Pazzi, o, come gli aneddoti sui Padri del Deserto, descrivere le giornate di preghiera -dall'alba al tramonto- dell'abate Arsenio.

Lì -come abbiamo evidenziato- l'insistere sulla durata cercava di rendere l'assenza di tempo e il suo dilatarsi nel fenomeno estatico.

L'immagine -cui la durata sfugge- rappresenta l'attimo, il *puntuale*, ma non pertanto rinuncia a inscenare il paradosso: dietro all'istantaneo approfondire di san Bruno nell'incontro con Dio, brulica un mondo fatto di tempi, e allora sembra che l'estasi -per

quanto attimo, per quanto istante- si gonfi di questo brulicare per restituire alla lettura l'ossimoro di un tempo senza tempo, di un attimo che dura.

Ma, seguendo l'idea della nostra impostazione, dopo aver riconosciuto e amato i mezzi semiotici con cui l'uomo si sforza di rendere i paradossi del suo incontro con Dio, d'altro lato, consci delle strettezze e delle ineffabilità che intessono il linguaggio, non possiamo non rilevare i limiti, i fallimenti di un tale agone.

Innanzitutto, la durata che la pittura rappresenta è pur sempre illusoria: si tratta di ingegnosi artifici -quelli che restituiscono il tempo nell'immagine fissa-, ma il tempo dipinto resta, di fatto, un tempo-istante, ed è a tal ragione, probabilmente, che l'immagine ha buon gioco nell'accostare l'istante e la durata.

Facile gioco, dicevamo, perchè la durata dipinta è illusoria, durata-istante, appunto.

L'ossimoro messo in scena è allora frutto di una convenzione -quella che rende il tempo con lo spazio nei dipinti- più che di un vero e proprio miracolo all'interno del linguaggio.

6. Il nostro procedere indignerà gli storici e i geografi dell'arte, coloro che ragionano di contiguità spaziali e temporali.

Ma la semiotica *ab origine* è avvezza a non sottomettersi ciecamente all'imperio di spazi e tempi, avendoli, del resto, come oggetto d'analisi.

Speriamo che allora perlomeno i semiologi condividano il nostro accostare strutture, forme, costrutti, anziché date, luoghi, nomi.

Intorno al 1644 F. de Zurbarán dipinge il *Beato Enrique Suzón*¹⁶⁵, oggi a Siviglia, nel *Museo de Bellas Artes*, ma proveniente dal convento domenicano di *Portacoeli*.

Abbiamo scelto quest'immagine perchè ci pare possa entrare in un'interessante risonanza con quella del Mignard.

I rapporti di luce e di tenebra sono rovesciati: l'estatico è investito dalla luce, mentre il fondo langue in un'oscurità crepuscolare. Zurbarán predilige quest'impostazione, che, peraltro, adotta in altre immagini di estasi¹⁶⁶.

La relazione stessa fra luminosità e oscurità qualifica la prima come innaturale, luce troppo forte per essere terrena, luce estatica.

Per il resto, la struttura è di quelle che abbiamo già incontrato: sul fondo pullulano *storie*, un religioso in piedi nell'atto di conversare con un altro, accovacciato; quindi il fluire del paesaggio in un susseguirsi di macigni, balze, capanne inframezzate a vegetazione; appare pure un angelo. Alla destra del beato, ancora lo scorrere del tempo, alberi, figure.

La struttura temporale del dipinto presenta, però, un'aggiunta, un'ulteriore raffinatezza. Ritroviamo, sì, l'ossimoro visivo di durata e puntualità, ma quest'ultima si riveste di nuovi connotati.

Il beato ci appare con la veste sollevata, col monogramma di Cristo inciso sul petto. La punta metallica è ancora sulla carne, come se l'estasi giungesse proprio nel momento esatto in cui Enrique Suzón termina l'incisione.

Ci sembra di poter ravvisare una poetica del *punctum*, spaziale e temporale insieme, in questa bellissima composizione.

¹⁶⁵ **Tavola 37.**

¹⁶⁶ Cfr. *San Romano e San Barula*, **tavola 38.**

La struttura del dipinto converge verso il cuore del Santo -il cuore dell'immagine-, e poi verso il punto indicato dallo scalpello, incrocio rovente di tre elementi: una deissi -l'indicazione fornita dallo scalpello-: il termine di un processo -quello dell'incisione-; il sopraggiungere dell'estasi.

Da un lato, dunque, sembra che il *processo* di incisione corrompa la *puntualità* dell'estasi, dall'altro, invece, l'enfasi che ne deriva al punto spazio-temporale dà il senso di un'istantaneità forse addirittura maggiore di quella che ravvisavamo nel *San Bruno* del Mignard.

L'occhio ricostruisce, sì, il correre della lama sulla pelle del beato, il suo incidere, tratto a tratto, il monogramma del Cristo, ma è solo una breve rincorsa verso l'estasi, il fulmineo incontrarsi di cielo e terra non appena il beato ùltima l'incisione.

Abbiamo trovato la stessa struttura in una stampa del XVIII secolo, che rappresenta la *Vocazione e l'estasi di Françoise Fremyot*¹⁶⁷.

L'immagine esplicita ciò che era velato nel dipinto di Zurbarán: qui è la mano stessa del Cristo a guidare lo stilo sul petto della beata, mentre l'immane angelo la sorregge da tergo.

Anche in questo caso, il fuoco della rappresentazione converge inesorabilmente verso il punto -quest'entità di per sé paradossale- che chiude l'ultima "s" di "*Iesus*". Da lì, dall'apice dell'estasi, quando il nome del Cristo è dentro la carne della beata, possiamo retrocedere, nello spazio e nel tempo, e ricostruire, come per il beato Enrique Suzón, un processo, una durata: quelli della scrittura.

¹⁶⁷ **Tavola 38 b.**

Possiamo cogliere una ragione meta-rappresentativa di queste immagini. Scrivere dell'estasi, vale a dire descriverla, è di per sé atto che snatura il fenomeno mistico, in quanto sottomette alle leggi della processualità ciò che è fuori dal divenire. Tuttavia, l'estasi descritta -l'estasi dipinta, ad esempio- è di per sé istantanea, assai vicina alla natura del proprio rappresentato. Ma è inesorabile che la lettura insinui in questa appropriatezza la processualità dello scrivere, ripercorrendo in un dipinto i gesti dell'organizzazione pittorica, e in uno scritto quelli del costruirsi del discorso. Non appena l'occhio umano si applica al testo, esso prende vita, ma, insieme, si lascia contaminare dalla temporalità della lettura.

7. Abbiamo segnalato, nel nostro abituale passaggio dalla parola all'immagine, che, laddove la prima traduce affannosamente il connubio di durata e istante, la seconda, forte della propria atemporalità, produce qualcosa di assai vicino all'ossimoro visivo.

Sfumando lievemente tra differenti forme dell'espressione, vorremo provarci, adesso, in un breve elogio dell'estasi scolpita.

Ancora una volta, avremo san Bruno come protagonista, ma non ci occuperemo della sua immagine dipinta, bensì della statua di eccezionale bellezza scolpita da José de Mora per la *Cartuja de la Asunción de Nuestra Señora*¹⁶⁸, a Granada.

La postura è estatica: gli occhi rovesciati, la bocca semiaperta, la testa reclina.

Tutta la struttura della statua è, a nostro avviso, congegnata per catturare l'attimo.

Innanzitutto, la chiusura delle braccia -incrociate sul petto- non dà adito alla ricostruzione di alcun movimento. Il Santo è chiuso in un blocco atemporale.

¹⁶⁸ **Tavola 39 e 39 b.**

Quindi le linee: dal basamento parte una diagonale durissima, senza tentennamenti, che conferisce un'energia straordinaria allo slancio del Santo. Pare che egli debba, da un momento all'altro, librarsi in una delle levitazioni ben note alla mistica.

Le stesse pieghe del manto, alle spalle della figura, conservano il nerbo della statua per tutto il suo svilupparsi.

Non vi è, insomma, alcuna concessione ad una temporalità del rappresentato.

Vi ravvisiamo, dunque, l'attimo, la fissità assoluta dell'istante.

Ma una semiotica dell'arte è ben rigorosa nel valutare il peso dei materiali, lo specifico delle forme espressive.

La materia dell'espressione, potremmo suggerire, si oppone alla stessa forma dell'espressione. La puntualità insita nelle linee, nelle pieghe, nel modellato, contrasta diametralmente con la durata dei materiali.

Anche la collocazione della statua -in un'ampia nicchia di marmi policromi- costruisce una bolla di spazio, perfetta nelle dimensioni, intorno all'estatico. Si tratta, ci pare indubbio, di una figura della durata, di una riproduzione stilizzata della volta celeste.

E allora qui si sfiora una fuoriuscita dal linguaggio, qui veramente si sferra un duro colpo alle strettezze della umana capacità di rappresentare:

L'opposizione, nell'espressione, fra forma e materia, rende quella -già più volte menzionata- inscritta nel piano del contenuto: il coincidere degli opposti di istante e durata.

E si noti come questa via espressiva abbia il suo terreno privilegiato nell'uso della materia scolpita; si osservi, ad esempio, la figura di estatica che leva lo sguardo al cielo nel

Sagrario de la Cartuja di Granada¹⁶⁹. Francisco Hurtado Izquierdo ha folgorato l'apice dell'estasi avvicinandosi al miracolo scultoreo del Bernini. Qui lo stupore forse prevale sulla sofferenza mistica -quella della beata Ludovica Albertoni, o di Teresa d'Avila-, ma è sempre la poetica del punto temporale ad emergere, dell'istante bagnato nell'infinità della pietra. C'è, inoltre, uno scarto semiotico forte fra il volto della beata -appena catturato dall'Amato- ed il resto del corpo, in particolare le braccia. La rilassatezza di queste ultime (si osservi la mano sinistra, mollemente poggiata) dà ulteriore nerbo all'istantaneità del contatto mistico, per contrasto.

Ma -ripetiamolo- sempre di palliativo si tratta: forma e materia sono *strata* differenti del linguaggio, sia pure all'interno del medesimo piano.

Non vi è umana rappresentazione, ci sembra, che possa rendere un connubio perfetto di tempo e di assenza di tempo.

Eppure, tanta è l'illusione della figura scolpita, che il velo attorno alla beata sulla facciata del palazzo di Mafra¹⁷⁰, incorniciando di una fascia oscura i tratti estatici, pare davvero conferire un'atemporalità perfetta al momento mistico.

8. Nell'analisi spaziale dei discorsi dell'estasi abbiamo dovuto scindere la nostra attenzione: da un lato, come dicevamo, ci sono gli spazi che, immediatamente, mettono in comunicazione uomo e Dio; dall'altro, le figure della scala, della salita, che indicano un progressivo accostarsi alla trascendenza.

¹⁶⁹ **Tavola 40.**

¹⁷⁰ **Tavola 41.**

Siccome l'idea di tempo era già insita in questi esempi (il precipizio è un luogo, ma la temporalità che vi domina è quella dell'istante; allo stesso modo, la scala è avvolta da un tempo umano, e cioè quello delle scansioni, del succedersi di momenti) ci chiediamo ora se, pure rispetto alla temporalità, si possa distinguere fra quella propriamente estatica (il tempo non-tempo di cui trattavamo) e quella che potremmo definire, piuttosto, "mistica", più vicina, comunque, all'uomo che a Dio.

R. Bastide, in un classico studio su *Le problèmes de la vie mystique*, insiste sull'istantaneità della visione, e ne fa anzi un criterio per distinguerla da altri tipi di visione prodigiosa:

"De plus elles sont brèves, rapides et durent seulement l'espace d'un éclair: Si l'on peut rester longtemps à considérer ce divin Sauveur, je ne crois pas que se soit alors une vraie vision, mais plutôt une forte considération qui se fait dans l'imagination et ce qui semblera paraître ne sera qu'une figure morte en comparaison de celle dont je viens de parler"¹⁷¹.

Ma lo stesso Bastide, parlando di mistica, ne evidenzia un punto per noi assai interessante:

"L'extase n'est pas le tout de la vie mystique; celle-ci est progressive. La première étape, c'est l'indifférence à tout désir; le yogui n'a plus qu'un rêve: le nirvâna. Il sait le vrai bien, et il ne veut que lui. La seconde étape, c'est l'indifférence à tout concept ou jugement; la vie intellectuelle a disparu, mais il reste la vie affective: il subsiste en l'âme une incomparable joie. Ceci est trop encore, car cette joie est personnelle. Un troisième échelon nous en

¹⁷¹ R. Bastide, *Le problèmes de la vie mystique*, Paris, PUF 1996, p.84.

délivrera; il ne persiste plus dès lors qu'un vague sentiment cénesthésique, une conscience sourde de l'être, d'ordre physiologique. Enfin cette conscience même s'en va: tout a disparu, jusqu'au sentiment de l'indifférence. C'est l'impassibilité absolue. Ou déjà la mort sur la terre"¹⁷².

Poichè però nostra premessa fondamentale è quella di studiare non l'estasi in sé, ma le sue rappresentazioni, di questo brano non ci avvarremo come ulteriore strumento analitico, bensì come discorso da analizzare, come testo che parla dell'estasi.

La nostra attenzione, come dicevamo, si ferma immediatamente sul primo periodo: "L'extase n'est pas le tout de la vie mystique; celle ci est progressive".

Se accostiamo questo passo a quello, già citato, che sottolinea l'istantaneità della visione estatica, ci sembra chiaro che Bastide opponga l'estasi e la mistica proprio sul piano della temporalità.

La mistica è processuale. Ripercorriamo, allora, la definizione greimasiana di "processo":

"En sémiotique discursive, le terme de procès sert à désigner le résultat de la conversion de la fonction narrative de faire, conversion qui s'effectue grâce aux investissements complémentaires des catégories temporelles et surtout aspectuelles. Un tel procès peut être alors lexicalisé soit sous une forme condensée, (un simple verbe, par exemple), soit en expansion (phrase, paragraphe, chapitre, etc.)"¹⁷³.

¹⁷² *Ibidem*, p. 33.

¹⁷³ A.J.Greimas, J.Courtés, *op.cit.*, p.293.

Ma l'aspetto saliente del tempo in un processo è quello della duratività, contrapposta, come abbiamo visto, alla istantaneità dell'estasi.

Di conseguenza, se la mistica è localizzata nel tempo, essa ne è anche progressiva eliminazione, fino a che non si consegua lo stadio ultimo dell'estasi.

Abbiamo già messo in evidenza il paradosso di una temporalità atemporale, ma a questo punto vogliamo andare più in profondità, azzardando questa ipotesi: la paradossalità del tempo estatico deriverebbe dalla paradossalità di un *fare* mistico, di un eliminare il tempo nel tempo.

E, infatti, se il cammino mistico procede a un graduale spogliamento dalla temporalità terrena, questo stesso spogliarsi è intessuto di "prima" e di "poi", di tappe e di successioni.

Lo rileva molto bene G. Pozzi nell'introduzione ad *Angela da Foligno*:

"La perfezione cristiana in genere e la fase nobile della contemplazione in specie sono state teorizzate sotto il concetto di "itinerario". Così facendo, a una speculazione che indagava sugli stati dello spirito se ne è aggiunta un'altra che li considera come elementi transitabili; allora uno schema spaziale è diventato temporale, delle categorie si sono fatte storia"¹⁷⁴.

Un'ultima tessera manca, a nostro avviso, per completare il quadro della temporalità estatica. Si tratta di quella "vibrazione" o "fluttuazione" di cui fa menzione E. Fachinelli ne *La mente estatica*.

¹⁷⁴ G. Pozzi, introduz. a A. da Foligno, *Il libro dell'esperienza*, Milano, Adelphi 1992, p.34.

Vorremo ricondurre questa vibrazione stessa ad una ragione strutturale, e spiegarla come elemento ineludibile di un'intera configurazione aspettuale.

Abbiamo già detto, più volte, dei paradossi della mistica rispetto al tempo. Qui aggiungiamo che, a nostro avviso, lo sforzo di eliminare il tempo attraverso una gradualità che ne è, invece, intessuta, porta ad un risultato finale -il tempo non-tempo dell'estasi- che non solo prevede una coincidenza degli opposti di durata e istantaneità, ma serba, pure, un qualche ricordo del consumato processo.

Questo ricordo, ci pare, è quel ritmo -quasi impalpabile- che costituisce la vibrazione del tempo estatico, il suo fluttuare.

Ma pure questo ritmo, memoria di un succedersi di tappe e gradini, si sublima, e resta scandito dalla preghiera, come in Teresa d'Avila:

“Parecíame estar metida en el cielo, y las primeras personas que allá vi fue a mi padre y madre, y tan grandes cosas en tan breve espacio como se podría decir un Ave María, que yo quedé bien fuera de mí, pareciéndome muy demaciada merced”¹⁷⁵;

O in Maria a Sancta Teresia:

“Quando la faccia dell'anima si trova così immediatamente dinanzi alla faccia di Dio, Dio non vi stampa solo se stesso, ma anche la verità che vuol rivelarle, fra l'altro certe cose quali sono conosciute dinanzi a Dio e non quali sono conosciute e giudicate dagli uomini. Questo avviene rapidamente, in un brevissimo istante, una mezza Ave Maria”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ (Santa) Teresa de Jesús, *op.cit.*, p.444.

¹⁷⁶ *La vita di madre Maria di Santa Teresa*, in “Etudes Carmélitaines”, ottobre 1931.

O dalle tappe della passione, che scandiscono le lunghissime estasi di Maria Maddalena de'¹⁷⁷.

Abbiamo dedicato al tempo la seconda parte dell'analisi del discorso estatico. Non ci resta che affrontare il terzo e ultimo cardine della messa in scena discorsiva: gli attori.

¹⁷⁷ Cfr. nota 21.

6. *Gli Attori dell'Estasi.*

La teoria semiologica di A.J. Greimas raccoglie i suggerimenti della migliore linguistica e considera il livello del discorso sostanzialmente tripartito: l'enunciazione costruisce spazi, tempi e attori.

Come per le prime due dimensioni, anche per la terza non ci interessa una disamina teorica (altri lo hanno fatto o lo farebbero assai meglio di noi), ma piuttosto il modo in cui, intorno e grazie al concetto semiotico di attore, possiamo piegare e dispiegare una serie di racconti.

Faremo solo una riflessione generale prima di cominciare. Per non naufragare nella ricchezza figurativa con cui i testi incarnano l'azione nei gesti e nelle posture dei singoli attori, dovremo mantenerci a un livello abbastanza astratto.

L'azione, l'abbiamo rilevato nel capitolo ad essa dedicato, è sempre la medesima: l'incontro di uomo e Dio fuori da ogni umano tramite.

Ma quanto diverso è il gesto con cui l'angelo trafigge Teresa dal bambino che giace fra le braccia di Antonio, o ancora da Giovanni da Copertino sollevato d'improvviso alla sommità di una croce.

Per dare una coerenza al nostro discorso, analizzeremo soltanto quegli attori rispetto ai quali possiamo cogliere una rilevanza strutturale.

In principio, allora, ci occuperemo essenzialmente degli *osservatori*. Si tratta di un elemento particolare all'interno della dimensione discorsiva della teoria semiologica di Greimas, peraltro ben sviluppata da alcuni dei suoi discepoli.

E' opportuno, comunque, ricordare quale definizione il semiologo lituano riservi all'osservatore:

“On appellera observateur le sujet cognitif délégué par l'énonciateur et installé par lui, grâce aux procédures de débrayage, dans le discours-énoncé où il est chargé d'exercer le faire réceptif et, éventuellement, le faire interprétatif de caractère transitif (c'est-à-dire portant sur les actants et les programmes narratifs autres que lui-même ou son propre programme)”¹⁷⁸.

In seguito, sposteremo lo sguardo sui cosiddetti *adiuvanti*, ovverosia sugli attori che costituiscono un ausilio al compiersi dell'azione stessa:

“L'adjuvant désigne l'auxiliant positif quand ce rôle est assumé par un acteur autre que le sujet du faire: il correspond à un pouvoir-faire individualisé qui, sous forme d'acteur, apporte son aide à la réalisation du programme narratif du sujet; il s'oppose, paradigmatiquement, à l'opposant (qui est l'auxiliant négatif)”¹⁷⁹.

Riassumiamo, e nel contempo lanciamo un programma di indagine, intorno a un gioco di parole: da un lato ci interesserà la *rappresent-azione*, dall'altro la *medi-azione*.

Prima, cioè, ci occuperemo del modo in cui gli attori del testo indicano una messa in scena, un configurarsi della visibilità; poi, del modo in cui essi favoriscono il congiungimento dell'umano e del divino.

¹⁷⁸ A.J.Greimas, J. Courtès, *Sémiotique-Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1993, p.259.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.10.

6.1. Gli osservatori.

1. In un sottile racconto di Adolfo Bioy Casares il protagonista siede in un teatro di Montevideo, quando, d'improvviso, scorge una diafana fanciulla in mezzo alla platea ed è vinto da fatale attrazione. La guarda con insistenza, ed essa si volta verso di lui. L'autore-protagonista si abbandona, allora, ad una riflessione -per noi assai interessante- sul potere tattile dello sguardo:

“Cecilia, que en su frivolidad de mujer bonita lleva oculta una mente activa y nada común, más de una vez me ha dicho que la vista y el tacto son dos niveles de un solo sentido. Me parece que la veo pontificar con su pedantería encantadora: «Si te miran mucho te sientes tocado. Aunque no la mencionen los tratadistas, hay una sensibilidad, sutil pero indudable, que nos avisa que nos miran»¹⁸⁰.

Fuori dalla costruzione narrativa, numerosi teorici della sensorialità hanno messo in scena, in maniera del tutto simile, questa contiguità fra la vista e il tatto.

Ricordiamo Florenskij, nostro lume e riferimento in più di una occasione, quando insiste sulla riducibilità dello sguardo ad una forma di tocco:

“In altre parole, se esiste già in noi la facoltà della percezione tattile, questa è la vista, e l'organo del tatto è l'occhio. Appartiene a *esso*, fra tutti gli organi, la facoltà di occuparsi delle cose con una passività attiva, di toccarle senza deformatle, senza esercitare pressioni, senza interferire. Se è stato detto:

¹⁸⁰ A.Bioy Casares, *Ad porcos*, in *La invención de Morel-El gran Serafín*, Madrid, Catedra 1998, p.

“Egli con dita come il sonno lievi

sfiorò le mie pupille”

è perché queste leggerissime dita non erano soltanto organi del tatto, ma erano anche capaci di trasfigurare:

“[e le pupille] grevi di fato...si dischiusero...”

Ma esiste persino un tocco più lieve di queste dita leggere come il sonno, ed è il tocco *della vista*¹⁸¹.

Ritroviamo la stessa concezione negli sviluppi della semiotica più recente, spesso influenzata dalle riflessioni di G.Deleuze:

“Enfin, la lumière-matière permet l'intervention d'autres modes sensoriels dans le monde visible, en particulier le monde tactile. Dans ce cas, la lumière donne des mains au regard, pour évaluer la rugosité des surfaces, la taille des volumes, etc.”¹⁸².

Ed è forse persino superfluo inserire in questo nostro personale repertorio le teorie fisiche dell'indeterminazione, ove l'osservazione agisce secondo linee d'azione che vengono “raccontate” come di solito avviene per il contatto fra i corpi¹⁸³.

Non ci dilungheremo in questo avvincente *excursus*, ma piuttosto ritorneremo al tema della nostra indagine, per azzardare un'ipotesi. Anche i discorsi dell'estasi

¹⁸¹ P.Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi 1995, p.73.

¹⁸² J.Fontanille, *Sémiotique du visible-des mondes de lumière*, Paris, P.U.F. 1995, p.37.

¹⁸³ Cfr. W.Heisenberg, *Über die Grundprinzipien der “Quantenmechanik”*, in *Forschungen und Fortschritte*, III(1927), p.83; (WH, *Gesammelte Werke/Collected Works*, a cura di W. Blum e al., München, Springer Verlag, Berlin e Piper Verlag 1985, C1, p.21).

potrebbero entrare nella serie. Anch'essi, in altre parole, descriverebbero l'osservazione come un'azione violenta e materiale, come una sorta di tocco. Lo sguardo vi perderebbe i connotati della distanza, di una sensorialità che pone una frattura fra il soggetto e l'oggetto, per assomigliare al tatto, a una relazione osservante-osservato in cui il primo e il secondo interagiscono direttamente.

Ciò che è peculiare al discorso che racconta l'estasi è, però, ciò che la teoria semiotica definisce "orientamento patemico".

Nel senso che, se lo sguardo che tocca è una positiva scoperta nel racconto di Casares (in quanto consente al protagonista di attaccare bottone con la candida fanciulla), e se esso è considerato senza particolare inclinazione nel resoconto pre-semiotico di Florenskij, nei testi della grande mistica lo sguardo altrui è male. Anzi, tutta una serie di azioni scaturiscono dal volerlo evitare a ogni costo.

Prendiamo gli appunti auto-biografici di Juan de la Cruz. Perché vi sia estasi, la solitudine è descritta come indispensabile, e anzi il luogo della grotta, dell'antro, è valorizzato proprio in quanto spazio nascosto allo sguardo altrui:

"Son muchos años los que me ejercito en el método por el qual se logra la práctica espiritual de la soledad y obtengo el éxtasis o arrobamiento y me quedo inmóvil, no siendo mas que la unión transformante.

Por ello me retiro donde nadie pueda verme, y así llevo algún tiempo y me siento fuera de la realidad, rompiéndome los nudillos de las manos contra la pared cuando alguien me consulta y me encuentro en estado de abstracción, para escuchar y atenderle como debo.

Cuando viene a llamarme algún padre o lego a la cueva de la Peñas les digo que me dejen, por amor de Dios; que no estoy para tratar con gentes.

No me gusta que me vean absorto sin poder atender a nadie, porque no les oigo ni les siento”¹⁸⁴.

Già abbiamo detto, occupandoci della spazialità dell'estasi, quanto l'angustia ne fosse caratteristica costante. Ma ancora non abbiamo messo in relazione questo tratto dello spazio con la dimensione dello sguardo.

L'essere osservati è nocivo ad ogni successo mistico, *ergo* è d'uopo ritirarsi, rifugiarsi lontano da ogni occhio.

E nelle parole di Juan de la Cruz cogliamo con quanto rammarico venga accolto il rompersi di questo isolamento, il prorompere del semplice sguardo altrui nella sfera di invisibilità.

Un altro episodio della biografia di Juan de la Cruz testimonia della insofferenza del grande mistico nei confronti di uno sguardo indiscreto. Questa volta non si tratta di un mero osservatore, bensì di un occhio che guarda per poi rappresentare, quello di un pittore. M.Floorisone ne dà testimonianza nel suo mirabile saggio sull'iconografia di J.de la Cruz:

“Un serviteur de Dieu, très dévot et son familier, le fit peindre, sans qu'il en sût quoi que ce soit. Un jour, étant en oraison, il le regarda, et ainsi le peignit sans que personne ne le supposât sinon celui qui le lui avait demandé. Le P. Fr. Juan sût après qu'il était peint, et il en eut beaucoup de peine, et il en trouva beaucoup de tristesse”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Juan de la Cruz, *Memoria de vuelo alto:1591-1991*, Madrid, Espasa Calpe 1992, p.188.

¹⁸⁵ M.Floorisone, *Jean de la Croix, iconographie générale*, Paris, Desclée De Brouwer 1975, p.36.

Che Juan de la Cruz provasse tristezza e pena al sapere che qualcuno ne ritraeva l'orazione testimoniano pure Fernando de la Cruz, nelle risposte alle domande dell'interrogatorio ufficiale del 1497¹⁸⁶, Silverio de S.Teresa, nell'*Obras de San Juan de la Cruz*¹⁸⁷, e lo stesso autore nella *Historia del Carmen Descalzo*¹⁸⁸.

Del resto, Jean Baruzi, uno dei più raffinati lettori del grande mistico, giustamente ricollega Juan de la Cruz ai campioni della mistica francese, e proprio sulla base di un'avversione allo sguardo:

“La doctrine de saint Jean de la Croix, en son affirmation essentielle, a été si profondément comprise par Fénelon, et aussi par Mme Guyon, que l'on saurait d'abord tenté de faire appel à eux pour la ressaisir. Fénelon sait découvrir dans l'attitude de Jean de la Croix une sorte de perception fondamentale, le non-voir”¹⁸⁹.

Gran parte della mistica spagnola più sublime insiste su questa sorta di antica *scopofobia*. Una riflessione semiotica può forse suggerirne qualche ragione.

Innanzitutto, come le acute indagini di J. Fontanille hanno evidenziato¹⁹⁰, non v'è racconto che non sia, in qualche modo, osservazione. Non appena il discorso viene

¹⁸⁶ Interrogatorio del 1497, manoscritto 12738, fol. 987, Bibl. Naz. di Madrid.

¹⁸⁷ Silverio de S. Teresa, *Obras de San Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia, editadas y anotadas por el P. Silverio de S. Teresa*, 5 vol., Burgos 1929-1931, pp. 443-444.

¹⁸⁸ Silverio de S. Teresa, *Historia del Carmen Descalzo, par le P. Silverio de Santa Teresa*, Burgos 1936, pp. 409-410.

¹⁸⁹ J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Librairie Félix Alcan 1924, Libro IV, §2: “Une critique des Appréhensions distinctes”.

¹⁹⁰ Cfr. J. Fontanille, *Les espaces subjectifs*, Paris, Hachette 1989.

enunciato, esso è costruito secondo un'ottica, e questa presuppone, per quanto astrattamente, uno sguardo, un occhio rappresentante.

Ma ciò, di per sè, non basterebbe a spiegare la radicale avversità fra osservazione ed estasi. C'è di più. Infatti, se rimontiamo sino alla scaturigine più remota dell'osservazione stessa, essa ci appare inestricabilmente intrecciata con la costruzione dello spazio, del tempo, degli attori. In altri termini, l'osservazione non sarebbe che un tentativo di render conto, in seno ad una metafora teorica di tipo visivo, del costituirsi del discorso stesso.

Ma quale discorso si addice all'estasi, se esso è, appunto, condensarsi del linguaggio in uno spazio e in un tempo? Quale estasi resiste ad una tale costrizione nelle banalità più comuni della parola?

Se l'osservazione crea intorno all'estatico dei luoghi e degli attimi, dei "qui" e degli "ora", essa inevitabilmente rimanda alla storia, al racconto, alla messa in scena.

E qui tocchiamo, forse, uno dei paradossi più profondi, tra quelli che segnano il rapporto fra linguaggio ed estasi. Ogni rappresentazione è osservazione e discorso. Ma ogni discorso è la negazione dell'estasi, è il fissarsi -in una particolarità spazio-temporale- della fusione dell'uomo con- e in Dio.

Come sempre, però, ci interessano i testi, e non le speculazioni astratte. Tralasciamo, dunque, queste ultime, e analizziamo il modo in cui i racconti dell'estasi, pur rimanendo sostanzialmente ossimori, tentino di conciliare l'osservazione con la natura più profonda e ineffabile del fenomeno mistico.

2. Emile Mâle, insuperabile esploratore di arte religiosa, in un magistrale capitolo dedicato alle rappresentazioni dell'estasi dopo il Concilio di Trento, ci guida in una

interessante digressione a proposito della messa in scena delle stimmate di Francesco. Lo studioso ci trasmette la sua sorpresa di fronte a una struttura rappresentativa costante, che pare rimanere invariata nel passaggio da un autore all'altro:

“Jadis, Giotto et ses successeurs avaient représenté saint François à genoux contemplant le Christ en croix qui lui apparaissait dans le ciel.[...] Un moine assis à l'écart complète l'ordonnance de ces tableaux du XIV^e siècle; il est plongé dans sa lecture sans se douter que non loin de lui il s'accomplit un miracle. C'est Frère Léon, le seul de ses compagnons que saint François eût emmené dans cette partie de la montagne de l'Alverne, où il était venu chercher la paix, mais en lui prescrivant de ne pas troubler sa solitude”¹⁹¹.

Si tratta di una struttura per noi di fondamentale interesse, perchè vi gioca un ruolo centrale l'attore osservatore, di cui ci stiamo occupando.

Francesco riceve il dono delle stimmate, ma non è il solo personaggio rappresentato. Nei dipinti, infatti, solitamente nella parte inferiore della tela, compare un altro attore, il quale è colto da sorpresa di fronte al miracolo.

La serie di rappresentazioni che potremmo costruire intorno a questa retorica dello sbigottimento va assai al di là dei casi ricordati dal Mâle.

Sono infatti innumerevoli i dipinti in cui l'occhio meravigliato di un frate si spalanca innanzi al contatto del Santo di Assisi con Dio.

¹⁹¹ E.Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, A.Colin 1932.

Nella Cattedrale di Siviglia, ad esempio, troviamo un'opera di grande bellezza, la cui fattura si deve a Francisco Herrera il Giovane: *San Francesco d'Assisi ricevente le stimmate*¹⁹².

La parte principale della tela è occupata, senza dubbio, dal miracolo stesso. L'attribuzione segue canoni iconologici, in quanto si è soliti parlare di stimmate ogni qual volta vi sia Francesco colto dallo sguardo di un altro frate. Se, però, ci affidassimo a una morfologia semiotica come strumento di lettura e denominazione del tema, allora potrebbe parlarsi di una *estasi* di Francesco, o, meglio ancora, di una *apoteosi*.

Il Santo ci appare, infatti, proiettato dal basso verso l'alto, come bene evidenziano la curvatura del corpo -a bilanciare la spinta ricevuta dal basso- e l'apertura delle braccia -a equilibrare il peso nella rapida ascesa.

E' inoltre notevole lo stuolo di angeli e di putti che sostengono Francesco, e dalla posizione degli arti (si osservi, soprattutto, il secondo angelo da sinistra, che sembra scalfiare nell'aria per trovare appoggio alla propria spinta, o il modo in cui il puttino giusto al di sotto di Francesco piega il capo come un minuto telamone dell'aria) si deduce senza sforzo il movimento ascensionale del gruppo intero (si ricordi la struttura delle *Apoteosi di san Gerolamo*, quella di F. de Zurbarán¹⁹³, ad esempio, nel Real Monasterio di Nuestra Señora, alla Guadalupe, nella cappella dedicata al Santo).

Il dipinto possiede, però, un secondo centro, quantunque nell'ombra. Lo occupa, come dicevamo, un frate osservatore, colto nel gesto di sorpresa -e forse financo di sgomento- innanzi al miracolo.

¹⁹² **Tavole 42 e 42 b.**

¹⁹³ **Tavola 43.**

Che la struttura dell'opera sia congegnata per attirare lo sguardo e la lettura verso questo punto d'osservazione ci è confermato da più elementi.

Analizziamo, innanzitutto, la dimensione plastica: l'osservatore è di grandezza notevole, se lo paragoniamo alla mole dello stesso Francesco, cosicchè ne deduciamo che la distanza fra i due non è enorme, ma che anzi l'oggetto e il soggetto della meraviglia sono in un rapporto di prossimità. Ciò non fa che aumentare la carica patemica attribuita all'osservatore, che, del resto, la esprime tutta in un gesto chiaramente difensivo: un braccio levato a proteggere la figura. Non è, peraltro, la prima volta che una postura del genere attira la nostra attenzione: ricordiamo, ad esempio, quanto essa fosse frequente nei casi di *schacciamento* dell'umano da parte del divino. La ritroviamo, sempre attribuita allo sbigottimento di un osservatore, in uno splendido dipinto di Francisco de Herrera el Mozo, *Il trionfo di sant'Ermenegildo*¹⁹⁴.

Ma procediamo oltre. Anche i rapporti cromatici insistono sulla rilevanza dell'osservatore. Costui è un attore *nell'ombra* -letteralmente-, ma non per questo la posizione all'interno della struttura generale del dipinto risulta secondaria. In primo luogo, la pianta che si inclina verso destra nella parte inferiore della tela sembra fare eco al gesto del frate, come un secondo braccio raccolto a difesa della natura, anch'essa sbigottita di fronte al miracolo. Ma non basta. L'osservatore si fonde cromaticamente con una sorta di cornice interna al dipinto (nella quale entra la stessa pianta), cornice che viene ripresa - con rima di colori- nell'angolo in alto a sinistra. L'effetto di senso è quello di un riquadro strutturale, come un livello visivo intermedio fra la scena di fatto rappresentata -il miracolo- e l'osservatore reale -vale a dire chi interpreta il dipinto.

¹⁹⁴ **Tavole 44 e 44 b.**

La semiotica delle arti ha a lungo insistito sul ruolo dell'osservatore all'interno della rappresentazione: esso è uno strumento che guida i percorsi interpretativi del lettore reale, di modo che i pensieri e le passioni di quest'ultimo si modellino secondo la proposta avanzata dal testo¹⁹⁵.

Qui, allora, siamo chiamati a ripetere la sorpresa del frate, a seguirne i gesti e le reazioni di fronte alle stimmate di Francesco.

Noi però non vogliamo fermarci a questo schema di lettura. Vogliamo esplorare più a fondo il dispositivo retorico, per capire le ragioni che ne hanno decretato il successo nell'ambito della rappresentazione di uno stesso tema (l'estasi, o comunque il miracolo mistico), e -dobbiamo ricordarlo- in un periodo storico determinato (quello successivo al Concilio di Trento).

Abbiamo già accennato ai metodi d'attribuzione dell'iconologia. Lo stesso E. Mâle, quando discute del dispositivo da noi analizzato, ricorre alla disamina dell'annalistica francescana, ricorrendo soprattutto alla tradizione stabilita dal Wadding¹⁹⁶.

In effetti, i monumentali *Annales* redatti dall'erudito irlandese raccontano le stimmate di Francesco seguendo l'impronta della più parte della letteratura francescana, ivi compresi i celebri *Fioretti* di Francesco.

¹⁹⁵ Cfr. R.Eugeni, "Il posizionamento dello spettatore", in *L'analisi semiotica dell'immagine*, Milano, Università Cattolica, 1995, p.119.

¹⁹⁶ Le P. L.Wadding, *Annales Minorum in quibus res omnes trium ordinum a S. Francisco institutorum ex fide ponderosius asseruntur, calumniae refelluntur...* 8 vol. in-fol., ed. secunda, Lugduni, sumptibus C. Prost et J.-B. Devenet 1647.

Il Santo non è mai solo in occasione del miracolo. Lo accompagna, d'abitudine, frate Leone, involontario testimone dell'accaduto.

E, per spiegare l'onnipresenza dell'osservatore nei dipinti che concernono l'estasi o le stimmate del Santo, si ricorre a una tale letteratura. Non vi è dubbio, e anzi l'iconologia gioca qui una facile partita, che vi sia un legame -forse persino diretto- fra la tradizione stabilita dall'annalistica e le strutture rappresentative dell'arte religiosa. Non dimentichiamo che si tratta, dopo il Concilio di Trento, di due ambiti strettamente connessi, nel senso che coloro che raccontano la storia dettano anche i canoni per rappresentarla in pittura.

Il legame fra mecenati e artisti è, inoltre, assai vincolante (come leggiamo nel celebre studio dell'Haskell dedicato a tale relazione), e anzi la decisione di dipingere un osservatore è, probabilmente, deliberata, visto che, nella più parte dei casi, il dipinto viene pagato a misura del numero dei personaggi che vi compaiono:

“Une autre influence pouvait s'exercer sur la manière dont un artiste traitait un thème donné. Vu que le prix d'un tableau ou d'une fresque dépendait souvent du nombre de figures que contenait l'œuvre, il arrivait parfois qu'on se contentât de préciser ce nombre à l'artiste. Lorsque Urbain VIII, par exemple, passa commande d'un retable pour l'église Saint-Sébastien du Palatin, il précisa que le tableau devait représenter “le martyr de saint Sébastien, avec huit figures” -lesquelles, à l'évidence, étaient laissées à la discrétion du peintre”¹⁹⁷.

¹⁹⁷ F. Haskell, *Patrons and Painters, a study in the relations between Italian art and society in the Age of the Baroque*, Yale, Yale University Press 1980, trad. fr. *Mécènes et peintres*, Paris, Gallimard 1991, p.27.

Troviamo pure una messe di testimonianze che ci confermano nella nostra ipotesi: la committenza era spesso legata alla cerchia degli storiografi religiosi.

Cesare Baronio, ad esempio, campione dell'annalistica, aveva inaugurato tutta una serie di strutture del racconto cui molti storiografi, in seguito, avrebbero fatto ricorso. Basti pensare ai celebri *Annales ecclesiastici*¹⁹⁸.

Lo stesso Wadding cita il Baronio nel proprio *apparatus*, e, nella lettera che precede gli otto volumi *in-folio* degli *Annales*¹⁹⁹ possiamo leggere:

“Non aliter de te dixerim quàm Illustrissimus Annalistarum vertex, Cardinalis Baronius de sancto tuo Præfecto & Rectore Philippo Nerio dulciter conquestus est”.

Il Baronio è, dunque, *annalistarum vertex*, modello a tutti gli storiografi, e Alberto Asor Rosa ce lo conferma, includendolo fra i primi rappresentanti della cultura ecclesiastica della Controriforma²⁰⁰.

Ma, come dicevamo, chi inventa le strutture del racconto verbale nello stesso tempo influenza la creazione delle immagini, come bene ci segnala la storica dell'arte Liliana Borroero:

¹⁹⁸ *Annales ecclesiastici auctore Cesare Baronio Sorano ex congregatione oratorii S.R.E. Presbytero Card. Tit. SS. Nerei et Achillei et Sanctae Apostolicae Sedis Bibliothecario*, Novissima Editio, postremum ab Auctore aucta et recognita, Antverpiae, ex officina Plantiniana, MDCX.

¹⁹⁹ Le P. L. Wadding, *op.cit.*

²⁰⁰ A. A. Rosa, *La cultura della Controriforma*, Bari, Laterza 1989, p.51-56.

“Jusqu'au pontificat d'Urbain VIII (1623-1644) les églises des premiers martyres étaient restaurées et embellies, principalement sous l'impulsion du cardinal Cesare Baronio, un proche disciple de saint Philippe Neri”²⁰¹.

Dunque, una spiegazione iconologica non trova ostacolo al proprio dispiegarsi: l'osservatore è presente nei dipinti perchè presente nella storiografia, vale a dire nel testo scritto.

Plausibilissimo. Ma noi, come accennavamo, vogliamo andare oltre, e porci un'ulteriore domanda: qual è il peso semiotico di questo dispositivo? Perchè esso, e non altri, passa dalla parola all'immagine? Perchè una così grande diffusione? E soprattutto: se estasi e osservazione sono inconciliabili, perchè per raccontare la prima si è sempre ricorso ad una messa in scena della seconda?

3. Innanzitutto vorremo provare che il nesso iconologico fra l'annalistica francescana e la pletora di rappresentazioni delle stimmate di Francesco non costituisce una spiegazione in sè esaustiva della straordinaria diffusione dell'osservatore.

Infatti, come avremo modo di mostrare, l'annalistica stessa -il Wadding, ad esempio, o la schiera dei suoi traduttori e abbreviatori-, non solo ci racconta il miracolo delle stimmate introducendo l'osservazione di frate Leone (introduzione peraltro ripresa dalla prima letteratura francescana), ma utilizza questo medesimo dispositivo ogni qual volta vi sia da raccontare un miracolo. Abbiamo potuto riscontrare, analizzando dapprima

²⁰¹ L. Borroero, “Les grandes étapes de l'évolution des arts figuratifs à Rome aux XVII^e et XVIII^e siècles”, in S. Loire, *La collection Lemme*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux 1998.

la letteratura francescana anteriore al Wadding, e in seguito gli *Annales*, che in questi ultimi compaiono miracoli di cui nella prima non si fa menzione, e che, inoltre, l'attore osservatore vi è onnipresente.

Ma non basta, forse, limitarsi ad evidenziare la presenza di quest'occhio sorpreso. La struttura retorica è più complessa. In principio, abbiamo l'allontanamento del Santo da ogni sguardo. Ciò corrisponde alla dinamica da noi già messa in luce nella mistica di Juan de la Cruz. In questo senso, la prima parte dei racconti, quando il protagonista si rifugia in un bosco, o in una grotta, o in una stanza chiusa, risponde alla necessità mistica di una completa solitudine.

Se volessimo riprendere la terminologia della scuola greimasiana, diremmo che il santo non vuole essere osservato (/non volere mostrare/).

A questo punto, però, interviene, come si può notare soprattutto nel discorso scritto, una volontà contraria, quella del curioso che vuole scrutare le azioni del santo (/volere osservare/).

Una prima riflessione su tale dispositivo può essere già avanzata: se l'estatico raggiunge la fusione con Dio nella completa solitudine, questa solitudine è però avversa alla dimensione del racconto. Già abbiamo detto di questa opposizione. In un certo senso, la struttura retorica dei racconti dell'estasi cerca una conciliazione, in quanto salva la volontà di solitudine dell'estatico ma, al contempo, introduce un occhio.

E' così che l'ineffabile è ricondotto al narrabile.

Aggiungiamo, considerando un punto di vista storico, che, specie nella Controriforma, l'estasi diviene il sigillo più alto della santità. Come ci è ben evidenziato da E.Mâle, mentre l'iconografia dei santi medievali si soffermava sulla carità e sul miracolo, la legittimazione controriformistica non passa dalle opere, ma ricorre direttamente alla

grazia divina. Allorchè i canoni della veridizione sono scossi, come in seguito alla tempesta luterana, ogni mediazione umana è considerata sospetta, ed è solo l'approvazione diretta di Dio che dà il segno tangibile della santità:

“Que l'on songe aux saints de nos cathédrales, à ces vieux évêques qui guérissaient les malades, vendaient leur calice d'or pour nourrir les pauvres en temps de disette, et attendaient patiemment l'heure de la délivrance en pratiquant les ouvres de miséricorde. Ces saints du moyen âge faisaient des miracles; les saints de la Contre-Réforme furent eux-mêmes des miracles. Ils eurent tous ce prestige de la vision, cette auréole de l'extase, qui firent l'étonnement des contemporaines et l'admiration des siècles suivants”²⁰².

Quindi, raccontare l'estasi è necessario, ma, nello stesso tempo, non è l'estatico stesso che può farlo. Innanzitutto, perchè, come più volte abbiamo ripetuto, l'esperienza estatica sfugge alla narrazione. In secondo luogo, si impone una retorica del testimone, in quanto sin da S.Paolo è mal visto colui che si vanta dei propri miracoli. L'estasi è segno di grazia solo se celata, dissimulata, messa in secondo piano. La superbia, o l'alterigia nel mostrare i favori divini, è tutt'altro che tratto di santità.

D'altro canto, bisogna pure che qualcuno racconti, e allora si inserisce un frate Leone, ignaro testimone del miracolo, perchè la sua sorpresa diventi la nostra, e si elimini ogni sospetto.

Dal punto di vista semiotico, infatti, inserire una segretezza svelata da un osservatore significa sia valorizzare il miracolo (per natura, infatti, si cela ciò che ha valore, ma tale connessione è così forte che la si può sfruttare all'inverso, dando valore a qualcosa

²⁰² E.Mâle, *op.cit.*, p.152.

nascondendolo), sia inserire dei *debrayage* nella struttura del racconto, in modo da oggettivarne il nucleo, ovvero l'estasi del santo.

Ma c'è un'ulteriore sfumatura, quella dell'interdizione infranta. L'estatico proibisce agli altri di osservarlo, e pertanto un osservatore è indispensabile al racconto. Ma allora si rischia di coinvolgere il lettore reale in una sorta di spionaggio, in un'azione peccaminosa. E invece c'è sempre qualcuno che paga per tale infrazione, e c'è sempre un'assoluzione. Lo vedremo meglio analizzando i singoli racconti, i singoli dipinti.

San Francesco è chiaro protagonista di questo dispositivo della rappresentazione. In un magnifico dipinto del Ribalta, *Apparizione dell'Angelo a san Francesco*²⁰³, un angelo piomba nella messa in scena dall'angolo in alto a sinistra dell'immagine. Già abbiamo analizzato la spazialità ripida che segna il contatto fra l'uomo e il messo divino. La postura dei piedi dell'angelo, il piegarsi del manto rosso e i raggi luminosi che ne irradiano indicano un avvento precipite. E ci soffermeremo, in seguito, sul peso della musica nella figurazione dell'estasi. L'angelo di Ribalta, infatti, imbraccia uno strumento musicale, probabilmente un liuto. Ma altro, in questo dipinto, ci interessa. Il Santo è colto da sorpresa, tanto che l'espressione del volto è, sì, quella tipica degli estatici, ma al contempo indica sbigottimento. Si osservi il dettaglio della bocca e degli occhi di Francesco²⁰⁴. Inoltre, sebbene le mani sembrano aperte a ricevere le stimmate, in realtà non è questo il tema del dipinto, tant'è vero che le stimmate già compaiono sulle palme di Francesco. Piuttosto, si tratta di un altro tema, sempre attinto dalla letteratura francescana, e

²⁰³ **Tavole 45 e 45 b.**

²⁰⁴ **Tavola 45 c.**

largamente attestato nell'annalistica, in cui le sofferenze di Francesco sono allietate da un angelo musico. Quando analizzeremo in dettaglio il ruolo della musica in rapporto all'estasi, segnaleremo l'importanza di questo tema.

Le palme si aprono in gesto di sorpresa, dunque, ma anche i piedi ne riprendono la postura, come a intensificare l'espressione dello sbigottimento.

Ancor più degna di nota è la struttura generale del dipinto, nel quale ci sembra l'osservazione sia tematizzata fino a diventarne il fulcro, il pilastro portante.

In fondo alla stanza, si affaccia un frate con una piccola lucerna. Come vedremo, questo movimento dell'affacciarsi costituisce una costante nei racconti dell'estasi, perchè è proprio varcando una soglia, quella dell'invisibilità e della solitudine del santo, che l'osservatore entra nella sfera dell'estasi e ne diventa narratore. Qui l'involucro infranto è quello della stanza, ma altrove sarà la grotta, o l'antro buio. Vero è che la porta, figura perfetta della soglia, rende assai meglio l'idea di uno spazio chiuso al quale ci si affaccia (ma si osservi il *San Bonaventura in preghiera*²⁰⁵ di F. de Zurbarán, ove la linea dell'arco da cui gli osservatori si affacciano è così splendidamente tracciata che dà, più ancora di una porta, il segno di una soglia, di una frattura nello spazio del dipinto).

Vorremo anche attirare l'attenzione sulla piccola lucerna. Si tratta di un dettaglio, sì, ma non insignificante. Come accennavamo, l'osservazione è uno dei temi della struttura del dipinto, e la semiotica visiva conosce assai bene come raggi, sorgenti e punti di luce possano veicolare un dispositivo dell'osservazione.

Nel dipinto di Ribalta, al frate che si affaccia con la lucerna dal fondo della stanza risponde un'altra lucerna, quella che fa capolino nell'angolo in basso a sinistra

²⁰⁵ **Tavole 46 e 46 b.**

dell'immagine. Ci sembra che questa disposizione permetta una interpretazione affascinante. Il frate porta -letteralmente e metaforicamente- la luce sul miracolo. Egli ne consente la visibilità. Nel contempo, a questa illuminazione dell'evento mistico, risponde una luce accesa lungo la prospettiva di noi osservatori reali, di noi lettori dell'immagine. Le linee del tavolo su cui la piccola lucerna poggia segnano le direttrici del nostro sguardo, illuminato perchè una luce ci è fornita dal fondo della sala, dal frate osservatore. Come se non bastasse, a questa insistenza sul gesto dell'affacciarsi si aggiunge l'agnello candido appoggiato al letto, così che potremmo interpretare l'insieme dei dettagli ipotizzando la messa in scena di una doppia soglia:

Da un lato, il divino varca la soglia che lo separa dall'umano, affacciandovisi nelle figure dell'angelo e dell'agnello.

Dall'altro lato, è, invece, l'uomo che si affaccia sul miracolo, il frate in fondo alla sala, ma anche noi stessi, illuminati dal racconto.

In definitiva, allora, Francesco diviene il centro di questa struttura, il luogo ove Dio si concede agli uomini e dove gli uomini trovano il segno tangibile dell'avvento divino.

Comunque, sebbene una tale struttura narrativa sia affascinante, nell'armonia generale della nostra argomentazione ciò che più ha rilievo è che abbiamo toccato con mano come le stimmate non siano l'unico evento, nella vita di Francesco, in cui compaia un frate osservatore. Ciò vuol dire, in altri termini, che lo stesso dispositivo è stato utilizzato largamente per raccontare ogni evento miracoloso.

Ne abbiamo conferma attraverso l'analisi di un'altra immagine, e cioè la tela di Orazio Borgianni intitolata *Apparizione della Vergine a san Francesco*²⁰⁶. Come si può

²⁰⁶ **Tavole 47 e 47 b.**

facilmente rilevare, il gesto con cui il Francesco di Ribalta accoglieva l'avvento dell'angelo musico è qui proiettato su un frate, posto di schiena nel basso del dipinto. L'indicazione della sorpresa è quasi plateale, ed è indubbia la volontà di progettare un quadro osservativo nel quale inserire il miracolo. Come argomentavamo, anche qui non sono le stimmate ad essere rappresentate, bensì l'apparizione della Vergine. Anzi, metteremmo in forse anche quest'ultimo tema, ritenendo si tratti, piuttosto, di una Vergine donante il bambino Gesù alle braccia di Francesco.

E', questo, un tema assai diffuso pure nelle biografie di Antonio da Padova, ma, come analizzeremo meglio in seguito, ciò non deve stupire: pare quasi vi sia un repertorio comune di eventi miracolosi, cui i biografi attingono per raccontare le vite di tutti i santi. Anzi, per essere più precisi, potremmo dire vi sia un repertorio comune di racconti del miracolo in seno ad ogni singolo ordine religioso. Ai Francescani s'addice ricevere fra le braccia il bambino, dono della Madonna (sebbene le stimmate siano esclusiva di Francesco), mentre le Carmelitane, tanto per fornire un esempio, cadono in ginocchio in seguito alla grazia (ma, ancora una volta, la Trasverberazione è solo di Teresa).

Tornando al dipinto di Borgianni, non ci resta che aggiungere un'ulteriore annotazione alla nostra analisi del dispositivo dell'osservazione. Qui esso riceve una carica esponenziale dalla serie di occhi che si puntano sul miracolo. Intere schiere angeliche, infatti, dirigono lo sguardo verso il sacro dono, e ne risulta un intensificarsi progressivo ma inesorabile dell'espressione della meraviglia. Fino a giungere, appunto, alle braccia spalancate del frate.

A proposito di una tale intensificazione, ci sembra di grande rilievo (oltre che di indubbia bellezza) un dipinto di Pietro Bianchi, detto “Il Creatura”, conservato al museo del *Louvre*, nella collezione “Lemme”: una *Estasi di san Francesco da Paola*²⁰⁷.

Ancora una volta, mentre il tema del dipinto cambia (in questo caso, un estatico -e la lunga barba sembra indicare Francesco da Paola- in levitazione di fronte a un'icona della Vergine), rimane, invece, il dispositivo dell'osservazione, sia pure con lievi varianti.

Il Santo è colto da estasi di fronte a un'immagine della Vergine. Ci occuperemo in seguito di questa dinamica, frequente in Filippo Neri, nonché all'origine, secondo alcune rappresentazioni, della *Lactatio Bernardi*.

Nella parte bassa del dipinto troviamo un dettaglio per dare l'abbrivio alla nostra lettura. Come si sarà notato, spesso ci serviamo di particolari apparentemente secondari per procedere all'interpretazione. Si tratta, invece, di punti di lettura privilegiati, elementi troppo estranei al contesto per non essere espliciti ancoraggi dell'attenzione, luoghi in cui il senso indugia e si coagula. In questa nostra impostazione, seguiamo la squisita lezione di Louis Marin:

“Irritante question de la question de la description: non seulement par où commencer à décrire? Mais à chaque commencement, pourquoi par là précisément? En ce cas précis, par le deuxième plan, par une architecture doublement ruinée puisqu'elle porte en elle les marques ravageuses du temps et qu'elle se dérobe “manifestement” à toute fonction architecturale, et particulièrement par deux colonnes étroitement couplées qui n'ont jamais pu supporter pierre ou marbre et si proprement entaillées, si nettement sans fin

²⁰⁷ **Tavola 48.**

et sans bout que leur entame ne peut désigner qu'une fin et un but, une intention de sens proprement calculée par le peintre et que par elle, s'entame, vers sa fin, le mouvement au sens de l'interprète, deux colonnes si proprement coupées qu'elles ne supportent et n'ont jamais rien pu supporter et soutenir *que* le "vouloir-faire-sens" de Giorgione et le "désir-de-s'approprier-le sens" d'Edgar Wind (et des autres)[...]"²⁰⁸.

Questa volta ci serviamo di un bastone. Ci riferiamo, ovviamente, a quello depositato sul piedistallo dell'altare, ai piedi di Francesco. La posizione ne è troppo singolare per non spingerci ad utilizzarla come punto di partenza interpretativo.

Seguiamo, infatti, la direzione che esso ci indica, e inevitabilmente giungeremo ai due osservatori del miracolo, le suore poste nella parte sinistra dell'immagine. Non è un movimento arbitrario, ci pare, e si osservi, per averne conferma, il modo in cui il bastone termina: esso è biforcuto, foggiato a bella posta, dunque, per indirizzarci verso entrambe le religiose.

Abbandoniamoci, quindi, a una tale indicazione, e approderemo a un gesto curioso, quello della prima suora sulla sinistra. Essa prega, ha le mani giunte, ma al contempo questo gesto si trasforma in una ostensione, in un invito al nostro sguardo. Vedremo meglio nell'analisi dei testi scritti come questa forma di spionaggio, questo rompere la solitudine del santo, necessiti, in un modo o nell'altro, di una giustificazione, se non di un perdono. L'immagine che stiamo analizzando ci pare abbia una tale disposizione, in

²⁰⁸ L.Marin. *Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête*, in *Les Fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, Paris, Galilée 1981, p.317-344.

quanto il gesto del mostrare e quello del pregare vi si fondono, in un tentativo di fornire un'aura di religiosità all'ostensione (si osservi il dettaglio dell'immagine²⁰⁹).

Quanto alla seconda religiosa, sopra la prima nel dipinto, essa ne intensifica il gesto, esplicitando l'aspetto ostensivo a discapito dell'orazione.

Dopo questo percorso attraverso tutto il dipinto, siamo chiamati a osservare il Santo stesso, l'estasi e la levitazione (la nuvola è un tentativo di rendere in pittura il sollevamento mistico).

Possiamo rilevare, dunque, sebbene incarnata in altre forme, la medesima struttura del dipinto di Ribalta. Al gesto ostensivo degli osservatori nel dipinto (le religiose) risponde un richiamo alla nostra propria osservazione (il bastone appoggiato all'altare). Ma qui c'è forse ancor di più. Non è solo un'eco di sguardi che è implicata nell'immagine. Non c'è, qui, un invito al puro osservare. Piuttosto, all'atto del guardare si accompagna quello della preghiera, perchè la religiosa che ci disvela l'estasi è anch'essa orante, e lo stesso Francesco, al centro della rappresentazione, è colto da estasi di fronte ad un'icona, nella preghiera.

Il circolo si chiude se pensiamo che l'estasi avviene di fronte a un dipinto, e che noi pure, osservatori reali, siamo collocati di fronte a un'immagine; anche noi, nel progetto della significazione, potenziali estatici.

Nel nostro passare da un tema all'altro, abbiamo fissato invece l'attenzione sui dispositivi di soglia utilizzati per mettere in scena l'osservazione. In questo caso, non si tratta di una stanza chiusa, bensì di un spazio aperto, in cui si inserisce un paesaggio

²⁰⁹ **Tavola 48 b.**

tipicamente settecentesco. Tuttavia, si osservi il modo in cui un muro è collocato giusto al di sopra del Santo, proprio per separare lo spazio dell'estasi da quello dell'osservazione.

In ogni modo, la separazione è qui meno netta che altrove, e l'osservazione appare, di conseguenza, meno intrusiva.

Là dove la soglia si incarna in una porta, come nel dipinto del Ribalta, l'occhio si mette in scena come assai più indiscreto. Ancor di più, poi, quando non è l'intera figura dell'osservatore che si affaccia, come era nell'*Apparizione dell'Angelo a san Francesco*, bensì una parte di esso.

Prendiamo, ad esempio, la tela di L. Giordano *San Pietro appare a santa Teresa*²¹⁰, conservata nella chiesa di Santa Teresa, a Chiaia.

Qui dobbiamo rilevare innanzitutto la doppia estasi: lo sguardo perduto della Santa rivolto verso un san Pietro anch'esso estatico. Quindi, seguendo il filo della nostra argomentazione, notiamo il fondo della rappresentazione, ove una porta è appena dischiusa e una religiosa fa capolino.

Come accennavamo, qui l'intrusione è più indiscreta e peccaminosa, e si noti l'espressione maliziosa della suora.

Lo stesso accade in un'altra pregevole tela di Orazio Gentileschi, *Santi Cecilia e Valeriano incoronati dall'angelo*²¹¹, ove lo spazio oscuro del miracolo è illuminato dalla luce espandentesi dalla parte sinistra dell'immagine, dalla porta dischiusa. Anche qui un osservatore si affaccia, e di nuovo troviamo lo stesso gesto, un braccio che passa aldilà della cornice della porta ancor prima del corpo.

²¹⁰ Tavole 49 e 49 b.

²¹¹ Tavole 50 e 50 b.

Ne risulta, a nostro avviso, un'ulteriore insistenza sulla retorica della soglia, ma al contempo vi ravvisiamo un tentativo di valorizzare l'attimo, il momento esatto in cui la sorpresa coglie l'osservatore e ne paralizza il movimento.

E, come più volte abbiamo ripetuto, questo stesso dispositivo diviene strumento comune di chiunque desideri raccontare il miracolo. Si confronti l'osservatore nella *Teresa del Giordano* con quello messo in scena dal Gentileschi, e poi si passi all'*Apparizione del bambin Gesù a sant'Antonio da Padova*²¹², di Mariano Salvador Maella, e si coglierà immediatamente quanto abbiamo detto. Anche in quest'ultimo dipinto, infatti, un personaggio fa capolino da una soglia dischiusa.

Prima di procedere oltre con la nostra argomentazione, in seno ad uno dei soggetti più complessi, fra quelli che concernono le rappresentazioni dell'estasi, vogliamo tirare le fila di quanto abbiamo illustrato precedentemente.

Abbiamo fondato una spiegazione iconologica dell'osservatore, basandoci sul legame fra racconto scritto ed immagine, così come possiamo attestarlo storicamente per i dipinti posteriori al Concilio di Trento. D'altro canto, abbiamo messo in luce come una tale spiegazione non sia la sola possibile, e non risulti affatto esauriente.

Da un lato, infatti, il dispositivo dell'osservatore conosce un successo che va ben al di là della corrispondenza fra testi ed immagini; dall'altro lato, ci pareva necessario capirne le ragioni più profonde, e solo un'analisi di tipo semiotico poteva fornircelo.

Abbiamo evidenziato come l'osservatore sia necessario per costruire un racconto intorno al miracolo, per più ragioni.

²¹² **Tavole 51 e 51 b.**

In primo luogo, perchè l'estasi, in sé, sfugge al racconto, ed è allora necessario proiettarvi uno sguardo.

In secondo luogo, perché si vuole orientare lo spettatore secondo i pensieri e le passioni dell'osservatore rappresentato. (Si noti come il gesto di convocazione dell'osservatore attira lo sguardo nella *Messa di frate Pedro de Cabañuelas*, di F. de Zurbarán²¹³).

In terzo luogo, perchè la morale del racconto cristiano è contraria ad un'auto-esaltazione delle grazie ricevute.

Nel prosieguo della nostra argomentazione, vogliamo soltanto ricercare un'omologia di dinamiche semiotiche fra dipinti e racconti verbali. Abbiamo già analizzato le immagini, ci resta da completare l'opera soffermandoci sulla letteratura annalistica post-tridentina.

4. Come è facile notare, il fatto che vi siano dispositivi semiologici comuni a testi scritti e testi visivi ci consente di invertire la sequenzialità esplicativa dell'iconologia, mettendo in primo piano i dipinti, e proseguendo con l'analisi della parola.

E' opportuno sottolineare, comunque, che il testo scritto ci consentirà di cogliere in maniera più sottile ed articolata ciò che i dipinti mettevano in scena in maniera più generale.

²¹³ **Tavole 52 e 52 b.**

Utilizzeremo una versione abbreviata degli *Annales* del Wadding, assai più maneggevole dell'originale *in-folio*. Abbiamo scelto, fra le tante abbreviazioni esistenti, una francese del XVII secolo²¹⁴.

Il dispositivo dell'osservazione, così come lo abbiamo evidenziato in linea teorica, per poi riscontrarlo in pittura, vi è utilizzato a larga mano. Per raccontare la vita di Francesco, innanzitutto. Le stimmati, ma anche l'episodio dell'angelo musico che conforta le sofferenze del frate, o l'apparizione della Vergine, o il dono del bambino Gesù fra le braccia del Santo di Assisi.

Quindi, tutti i santi dell'ordine beneficiano della stessa formula narrativa: sia i maggiori, come Antonio da Padova, sia semplici frati, pure non canonizzati, che, colti dall'estasi, sono spiati da un altro frate, da un osservatore.

Analizziamo qualcuno di questi racconti:

“Dans ce voyage saint François prit un Compagnon qui n'avoit pas l'estime de sa vertu telle que les autres, ils arriverent à un Convent où ce Frere en trouva un autre de son opinion & tout dispose à murmurer de leur Pere, ils furent bientost camarades & confidens por s'entretenir sur ce sujet; à

²¹⁴ (Le P.) L. Wadding, *Annales des Frères mineurs composées en Latin par le tres-Reverend Pere LUC WADINGHES, Hibernien, Professeur en Theologie du mesme Ordre, Censeur de la souveraine Inquisition de Rome, & Gardien du College de saint Isidore dans la mesme Ville. Abbregees & traduites en François Par le tres-Reverend Pere SILVESTRE CASTET, Lecteur, Predicatur, & ancien Deffiniteur general de tout l'Ordre de Saint François; & autrefois Provincial des Peres Recollets de la Province de Tolose, dite du tres-saint Sacrement. Dans lesquelles toutes les choses qui concernent les trois Ordres instituez par S. François & beaucoup d'autres qui peuvent donner une grande lumiere pour l'Histoire Ecclesiastique, sont rapportées avec-que fidelité*, 1re édition, A TOLOSE, Chés Guillaume-Louis Colomiez, & Jérôme Posüez, Imprimeurs du Roy, & du Clergé, 1680-1682 - 8 vol. in-4.

leur avis Saint François ne meritoit pas plus de respect que les autres Religieux, car il mangeoit il beuvoit, & il dormoit comme eux; l'habit, les exercices reguliers, & toutes les actions de la vie leur estoient communes; porquoy est-ce donc ajoûtoient-ils qu'on le prendra pour un Saint plutôt que les autres; ces mauvaises pensées leur inspèrent un bon dessein; ils resolurent de veiller plus particulièrement sur les actions, pour voir s'ils pourroient découvrir quelque chose qui leur deut faire changer de sentiment: Or ce soir mesme le saint Pere après la refection & une petite Conference spirituelle se retira soudain à sa cellule; un de ces censeurs voyant qu'il alloit prendre si-tost son repos commença de dire à son complice, voyla le premier pas de sa Sainteté, il se va mettre au lict plutôt que les autres; après plusieurs paroles qu'ils eurent sur ce sujet, un d'eux resolut d'aller voir ce que S. François faisoit dans sa chambre, mais il trouva la porte ouverte & la place vuide, il creut qu'il seroit sorti dans le bois auquel la cellule respondoit, parce qu'il avoit oüï dire que c'estoit sa coûtume, il le suit, & il le trouve absorbé dans la contemplation, éclatant par des paroles pleines d'ardeur pour le salut des hommes, & ses élans se terminerent par des doux soûpirs, & des prieres amoureuses à la sainte Vierge, afin qu'elle luy fit la faveur de luy montrer son tres-cher Fils Jesus; ses desirs furent bien-tost exaucez, une grande lumiere éclaira toute la forest, & la sainte Vierge qui parut au milieu, luy mit son Fils entre le bras sous la forme d'un tres-bel enfant, François le receut avec humilité, l'embrassa tout ravy de joye & le caressa fort tendrement, avec une familiarité admirable, & parmi ces faveurs ille prioit tres-instament pour la conversion des pecheurs; le Frere curieux voyant ces merveilles en fut si

estonné qu'il tomba par terre demi-mort, & demeura dans cet estat jusques au premier coup de Matines, car alors Saint François ayant remis à la sainte Vierge son precieux gage por aller au Choeur, le trouva tout étendu sur son chemin, le releva, le remit, & luy defendit de dire durant sa vie ce qu'il venoit de voir; mais ce Religieux tout changé dans son esprit, crû qu'il valoit mieux découvrir les graces de Dieu que les cacher, c'est pourquoy après avoir fait penitence de ses mauvais jugements, il dit à ses Freres tout ce qu'il avoit veu”²¹⁵.

Il racconto che riportiamo dalla versione francese degli *Annales* è, dietro la maschera di una lingua assai lontana da quella odierna, esemplare.

Vi compaiono, pressappoco, tutti gli elementi che costruiscono la retorica dell'osservatore.

Innanzitutto, il fatto che esso sia modalizzato secondo l'incredulità. Nella variante che abbiamo riscontrato nel racconto, ove una tale miscredenza si intensifica nel suo distribuirsi su due personaggi, fra loro complici, ciò che viene messo in scena è, in realtà, l'incredulità di un possibile lettore reale dell'annalistica. Chiunque nutra dei dubbi sulla santità e sulla eccezionalità di Francesco, trova due complici testuali in questo racconto, le cui strutture cercheranno di guidarlo, come per i due protagonisti, verso il miracolo e verso la Fede.

²¹⁵ (Le P.) L. Wadding, *Annales des Frères mineurs*[...], op.cit., De Jesus Christ l'An 1215, p. 120,

Secondo elemento di grande interesse è l'isolamento cui il Santo si sottopone. Egli si allontana dagli altri due proprio perchè, come dicevamo, il successo mistico si raggiunge in solitudine.

Ma questo isolamento risponde pure alle necessità retoriche del racconto, in quanto è necessario che i due miscredenti, spinti dalla propria peccaminosa curiosità, scoprano il segreto di Francesco, le sue dolci conversazioni con la Vergine, il sacro dono che questa gli concede.

Tutta la dinamica narrativa converge verso questo punto, verso la meraviglia e lo sbigottimento che atterra i due peccatori (che è poi anche l'immagine che i dipinti hanno conservato, selezionando solo l'attimo culminante di un racconto assai più complesso).

E' il momento in cui esplodono le grandi trasformazioni: gli increduli divengono credenti, il segreto diviene verità rivelata, e si apre la strada al terzo, fondamentale momento del racconto: l'instaurazione di un nuovo segreto, l'interdizione a rivelarlo.

E' un elemento che i dipinti non raccontano, intrappolati come sono dalla necessità di scegliere un attimo in una storia, e di tralasciare tutto il resto.

Nondimeno, si tratta di una dinamica narrativa essenziale per comprendere appieno il dispositivo dell'osservazione.

Da un lato, il Santo non può volere che il miracolo sia reso noto. Ciò non sarebbe segno di umiltà cristiana.

Dall'altro lato, bisogna che il segreto resti tale, se si vuole che esso non perda il proprio valore.

In questo cerchio chiuso, dal quale niente dovrebbe trapelare, è allora necessario che qualcuno pecchi perchè la comunicazione abbia luogo. E saranno i due increduli, allora, ad addossarsi la colpa (il merito) della divulgazione del miracolo. Essi infrangono il

divieto di Francesco, e chiedono il perdono direttamente a Dio. Ma è su tale infrazione che tutto il racconto poggia la propria retorica. Grazie all'indiscrezione dei due frati, infatti, anche noi siamo messi a parte del segreto, e pertanto esso non cessa di essere tale.

Ma, come già abbiamo avuto modo di dire, questa struttura diviene comune a tutti i racconti del miracolo, con piccole varianti. Si osservi come l'incontro di sant'Antonio col bambin Gesù si modelli secondo la medesima formula:

“Un homme qui avoit receu saint Antoine chez luy, eut la curiosité d'observer ce qu'il faisoit dans la chambre pendant la nuit, & il vit qu'il tenoit un bel enfant entre ses bras duquel il recevoit mille caresses: la lumiere qui l'environnait, lui fit connoitre que c'estoit une faveur de Jesus-Christ, qui visitoit son serviteur sous cette figure; cet homme eut le plaisir de le regarder, d'ouïr leur entretien assez longtemps; & saint Antoine ayant sceu de Jesus Christ mesme, que son hoste estoit témoin de leur colloque, le pria d'en garder le secret; il le fit pendant la vie du Saint, mais après sa mort il le découvrit avec serment sur les saint Evangiles”²¹⁶.

In questo caso, se vogliamo, la struttura del racconto è meno completa, perché l'incredulità dell'osservatore non vi compare. E' solo per curiosità che l'oste scopre il segreto di Antonio. Al di là di questa variante, però, il resto non cambia: una porta che si dischiude, un santo colto nella solitudine del miracolo, l'interdizione a divulgare il segreto.

Sebbene in questo racconto sia lo stesso Gesù ad avvisare Antonio della presenza dell'osservatore, e quantunque questi attenda fino alla morte del Santo per rivelarne il

²¹⁶ (Le P.) L. Wadding, *Annales des Frères mineurs*[...], op.cit., De Jesus Christ l'An 1231, p.285,

segreto (e, in ogni modo, la rivelazione del segreto impone un atto sacro, come una preghiera, o un giuramento sui Vangeli), rimane pur sempre una dinamica narrativa centrata sugli stessi elementi.

Ancora, in un altro di questi numerosi racconti:

“Un Novice fut aussi curieux par simplicité, comme ce Profez l'avoit esté par malice, saint François le moit au Noviciat, & un soir ayant esté obligé de coucher sous un arbres, ce bon Frere voulut voire ce que son Maitre fairoit durant la nuit, & craignant d'etre surpris par le sommeil, il attacha son cordon avec celuy du Saint, mais s'estant éveillé il trouva que son adresse luy avoit esté inutile, car Sant François y avoit pris garde & avoit defait ce noeud; il se leve, court deça & delà pour le rencontrer; une grande lumiere luy montra bientost le lieu où il estoit, & à la faveur il vit qu'il s'entretenoit avec Jesus-Christ, sa sainte Mere, saint Jean-Baptiste & saint Jean l'Evangeliste; cette vision le fit tomber d'effroy, & il demeura prosterné en terre, Jusques à ce que saint François ayant appris de Dieu ce qui estoit arrivé à son enfant, le vint relever, & luy defendit de dire durant sa vie ce qu'il avoit veu, & ce devot disciple observa fort religieusement cette deffense”²¹⁷.

Come si può chiaramente rilevare, questo racconto è più vicino al secondo che al primo, in quanto esplicitamente vi si nega la malizia dell'osservatore e vi compare l'interdizione a rivelare il segreto fino alla morte del Santo.

²¹⁷ *Ibidem*, De Jesus-Christ l'An 1224, p.120, XV.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi quasi all'infinito, dal momento che la letteratura francescana ce li fornisce in gran copia. Noi, dal canto nostro, abbiamo selezionato soltanto quelli che ci parevano più significativi, in maniera da dimostrare come una stessa formula venisse utilizzata per raccontare miracoli diversi, indipendentemente dai santi interessati.

Tuttavia, ci resta da compiere uno sforzo ulteriore, ossia quello di inserire l'uso sfrenato di questa astuzia retorica in un quadro più generale. Non basta, infatti, rivelarne la frequenza nella letteratura annalistica, così come nella produzione di immagini. Si può andare oltre, in questa sorta di archeologia dei costrutti semiotici, e cogliere tutta la rilevanza che l'osservatore assume nel contrasto fra due diverse storiografie. Da un lato, quella di cui abbiamo tentato l'analisi, la storiografia cattolica del Baronio e del Wadding.

Dall'altro lato, la nutritissima schiera degli storiografi protestanti.

Che il miracolo fosse elemento centrale in questa polemica ci è indicato dai numerosi studi condotti intorno alla storiografia religiosa. Citiamo, fra tutti, un classico saggio di E. Fueter, da noi letto nella traduzione francese: *Histoire de l'historiographie moderne*²¹⁸.

Il Fueter abborda i metodi e la critica storica propri alla storiografia protestante, centrando la propria attenzione soprattutto sulle *Centurie di Magdeburgo*, opera colossale, redatta da Facius Illyricus nonché da altri, numerosi autori. Vi si racconta la storia dei papi come fosse quella dell'attività del demonio sulla terra. In particolare, allorchè il Fueter si interessa della storiografia del miracolo, ci segnala che:

²¹⁸ E.Fueter, *Histoire de l'historiographie moderne*, trad. fr., Paris, Félix Alcan 1914.

“Les “miracula”, auxquels est consacrée dans chaque centurie une rubrique spéciale, sont séparés par un classement bien peu méthodique selon qu'ils parlent pour ou contre leur cause. Sont-ils l'oeuvre de missionnaires chez les païens ou d'hérétiques antipapistes? il faut qu'ils soient authentiques. Permettent-ils des conclusions favorables à la vérité d'une institution catholique? (adoration des Saints, culte des reliques)? ils sont à rejeter comme “signa mendacia”.²¹⁹

Questa interessante riflessione ci dà il segno di come, attorno al miracolo, e al modo con cui lo si raccontava, ruotasse buona parte dell'argomentazione storiografica.

Narrare l'incontro di Dio e degli uomini diventava arma potente per dimostrare questo o quell'altro assunto polemico.

Per chiarire ancor meglio questa dinamica, e soprattutto per isolare quale ruolo vi giochi la formula retorica da noi evidenziata, abbiamo condotto una breve analisi della Quinta delle *Centurie di Magdeburgo*, consultando un'edizione delle *Centuriae ecclesiasticae historiae* pubblicata a Basilea nel 1562.

Uno dei principali soggetti di questa quinta centuria concerne i “discrimina verorum & falsorum miraculorum”, ovverosia i segni che devono essere presi in considerazione per comprendere se un dato miracolo sia o no degno di fede.

Tutta l'argomentazione della *Centuria* è intessuta di citazioni agostiniane, come la seguente:

“Discrimina verorum & falsorum miraculorum recitat Augustinus libro 21 sententiarum, sententia 4 [...] De diabolicis miraculis scribit

²¹⁹ *Ibidem*, p. 312.

Augustinus, de civitate Dei libro 8, cap. 16 [...] Incantatores & divinos non esse consulendos, Augustinus docet sermone 241[...]"²²⁰.

Dunque, allorchè si argomenta a proposito della verità o falsità dei miracoli, perlomeno da parte della storiografia protestante, ci si ricollega alla prima dottrina cristiana.

Se, infatti, le *Centurie di Magdeburgo* si rifanno spesso ad Agostino, gli *Acts and Monuments*²²¹ di John Foxe, altro pilastro della storiografia della Riforma, costruiscono il proprio discorso appoggiandolo a quello di Paolo.

Nel secondo capitolo, ad esempio, Foxe enumera 39 segni per distinguere i veri ed i falsi miracoli. Il pensiero paolino vi è citato di continuo. Di grande interesse è, per la nostra argomentazione, il quarto di questi segni:

“The fourth sign is, that true Apostles commend not themselves (2. Cor 4). For we dare not joyn our selves, nor yet compare our selves unto others which commend and boast of many of their acts, when God allowed none of them at all”²²².

Come si può facilmente ravvisare, sia pure dietro alle arcaiche espressioni che compaiono nel testo, la tradizione paolina e quella della storiografia protestante sono accomunate da uno stesso criterio di verità: l'umiltà.

²²⁰ *Quinta Centuria ecclesiasticae historiae*[...], Basilae, per Ioannem Oporinum, partim in urbe Magdeburgica, partim in Academia Ienensi contexta, 1562, p. 431, 16.

²²¹ J.Foxe, *Acts and Monuments of Matter most Special and Memorable happening in the Church with an Universal History of the Same*, IX edizione, Londra, Company of Stationers 1684.

²²² *Ibidem*, p.358.

Non sono degni di fede quegli atti miracolosi che vengano raccontati con alterigia.

A nostro avviso, gran parte del peso dell'osservatore nei racconti dell'estasi si deve all'importanza di questo criterio d'umiltà. Non è cristiano vantarsi di una grazia ricevuta, quindi è d'uopo che qualcun altro racconti.

In ciò, la storiografia religiosa cattolica pare affinare le proprie armi retoriche per rispondere ai canoni di verità studiati dalla polemica protestante. Inoltre, la tradizione paolina è, di fatto, terreno comune ai due fronti, tant'è vero che lo stesso Baronio, allorchè racconta l'estasi di Paolo, insiste sulla sua ineffabilità, o meglio sulla indecenza del parlarne:

“Hoc quoque anno Domini quadragesimoquarto, Claudij verò secundo, quo (ut dictum est) Paulus, monente Spiritu sancto, segregatus in Evangelium, Apostolatus munere insignitus est, raptus ad tertium caelum, mirifica illa, Deo revelante, cognovit, quae non fas est homini loqui”²²³.

Veniamo, così, al termine della nostra lunga indagine. Avevamo dapprima isolato una struttura semiotica, quella dell'osservatore, all'interno di una serie di testi, quelli che raccontano l'estasi (o, più in generale, il miracolo).

Dopo avere analizzato questa stessa struttura, ne abbiamo fornito una genealogia storica e semiotica insieme.

Storica, perchè questa formula conosce il suo sviluppo massimo nell'opporsi di due diverse maniere di raccontare, quella Cattolica e quella Protestante.

²²³ *Annales ecclesiastici auctore Caesare Baronio*[...], op.cit., p.338 D.

Semiologica, in quanto, dato il contesto storico, era prevedibile che proprio questa struttura venisse utilizzata per confutare ogni possibile dubbio, per introdurre un testimone, per evitare la vanagloria dei santi.

6.2. Gli *Adiuvanti*

1. A livello di semantica profonda, abbiamo definito l'estasi in maniera astratta, come fusione di soggetto e oggetto, come sfaldamento e perdita della forma.

Il livello del discorso, invece, mette in scena le difficoltà di questo liquefarsi della soggettività nel mare divino (più avanti studieremo questa figura), e rappresenta la natura umana come un ostacolo, come un recipiente troppo angusto per la grazia, come una materia troppo terrena per farsi spirito purissimo.

Nella sua finitudine, il santo cui la grazia è concessa soffre per questo spalancarsi dell'infinità estatica, e i racconti di questa sofferenza spesso utilizzano una dovizia di dettagli e di figure.

Riprendiamo, ai fini dell'analisi, il concetto semiotico di *modalità*, soprattutto di quella del /potere/.

Ricordiamo, come nostra abitudine, la definizione che ce ne propone Greimas, all'interno della sua teoria semiotica:

“Le **pouvoir** peut être considéré, dans le cadre d'une théorie des modalités, comme la dénomination de l'un des prédicats possibles de l'énoncé modal régissant un énoncé descriptif (de faire ou d'état). Concept indéfinissable, il est néanmoins susceptible d'être interdéfini dans un système de valeurs modales choisi et postulé axiomatiquement”²²⁴.

Se l'estatico è, intrinsecamente, impotente di fronte al prorompere di Dio in un cuore umano, spesso il racconto dell'estasi ricorre al cosiddetto *adiuvante*, vale a dire ciò che, nel testo, contribuisce al venir meno di questa impotenza.

²²⁴ A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op.cit, p.286.

Questa descrizione astratta ci consente di legare sotto un'unica considerazione semiotica diversi elementi, i quali tutti sono accomunati dal fatto di essere, in qualche modo, rivestimenti testuali della *potenza*.

Per fare un esempio, quando Dio, come vedremo più in dettaglio a proposito delle figure dell'estasi, allarga il petto del beato, o gli aggiunge un secondo cuore -proprio per favorire l'ingresso copioso della grazia- lì ravvisiamo, dal lato dell'analisi teorica, l'aggiunta di /potere/, di capacità.

Siccome è nostro presupposto di restare il più vicino possibile ai testi, cercheremo, nel prosieguo della riflessione, di repertoriare e analizzare le diverse maniere in cui quest'aumento dell'umana capacità si incarna nei discorsi dell'estasi.

2. In primo luogo, c'è l'insistenza sull'insopportabilità di Dio, sulla fragilità e inadeguatezza terrene. La caduta dell'estatico, di cui già abbiamo riferito, ne è figurazione frequentissima, a cominciare da uno degli estatici per antonomasia, vale a dire san Paolo.

Tomás de la Cruz, riassumendo con precisione e ricchezza di dettagli la teoria dell'estasi di Maria dell'Incarnazione, giustamente indugia sugli effetti dell'evento mistico sulla postura del corpo:

“Le second temps est le temps fort, marqué par l'irruption de Dieu dans l'âme. Cette irruption peut être plus lente ou plus rapide, selon la puissance de l'attrait divin, mais toujours l'absorption de l'esprit se fait “en un moment”. Habituellement, le corps garde la posture qu'il avait antérieurement: Marie demeure debout, à genoux, appuyée sur sa “chaire”. Parfois l'attrait est trop violent, elle prévoit qu'elle va tomber; alors, elle s'assoit, ou même se retire pour que le transport n'arrive pas devant le

monde. «En telles occasions, note l'ursuline, si l'on est à genoux, l'on y demeure quelquefois, et quelquefois, il faut être assis ou appuyé, où bien l'on tomberait, ce qui ne m'est jamais arrivé, grâces à Notre-Seigneur»²²⁵.

Possiamo cogliere diversi spunti interessanti. Innanzitutto, e ne daremo ragione quando parleremo del rapporto fra estasi e vita quotidiana, il religioso che fronteggi, durante l'evento mistico, la propria umana debolezza, dà prova della propria santità. La fierezza con la quale Maria dell'Incarnazione sostiene l'impeto divino è punto di merito per chi è tenuto a conciliare il colloquio diretto con Dio e gli obblighi della vita conventuale. Vedremo come si tratti di connubio tutt'altro che facile, e distintivo di un'epoca dominata dal pensiero gesuitico.

Ma la messa in scena dell'estasi non manca di sottolineare la sproporzione fra avvento divino e capacità umana d'accoglierlo. Si insiste sulle figure dell'appoggiarsi, del sostenersi, del sorreggersi.

E ricordiamo, a questo punto, il modo in cui Greimas, in *de l'imperfection*, descrive l'appoggiarsi di Robinson dopo l'estasi di cui è protagonista nel *Vendredi* di Michel Tournier:

“D'abord étendu sur sa couche, le sujet se lève, se met dans l'encadrement de la porte, chencelle et se trouve obligé de s'appuyer au chabranle: l'éblouissement atteint le sujet debout; ébranlé, il se retrouve en posture oblique de désarroi”²²⁶.

²²⁵ T. de la Cruz, nel *Dictionnaire de Spiritualité*, op.cit., col. 2145, s.v. *extase*.

²²⁶ A.J.Greimas, *de l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac 1987, p.16.

Potremmo dire che, intorno all'estatico, si disegni una sorta di architettura sacra, dalla quale l'uomo trae ausilio materiale e spirituale perchè l'estasi si compia.

Nella chiesa di San Domenico, a Siena, alcuni gradini dividono la navata principale dalla cappella in cui, secondo la tradizione, santa Caterina era colta dall'estasi.

La ricostruzione dell'evento è, come dimostrano gli storici, posteriore alla vita della Santa, e corrisponde a una messa in scena secondo tutti i canoni della rappresentazione mistica. Ciò che segnaliamo, in particolare, è la presenza di una colonna, quella ove, appunto, l'estatica trovava appoggio alla propria debolezza.

Infatti, come cercheremo di mostrare con altri esempi, non solo l'ausilio esterno è indispensabile alla sopportabilità dell'estasi, ma esso deve pure incarnarsi in un elemento sacro. Non tanto una sedia, perciò, ma piuttosto un inginocchiatoio, o la colonna massiccia di una Basilica.

E, sempre a proposito di santa Caterina, ricordiamo come questa sacralità del sostegno trovi una miracolosa rappresentazione nel celeberrimo affresco del Sodoma, *Santa Caterina riceve le stigmate*²²⁷, sempre nella Basilica di san Domenico. La santa appare svenuta, priva dei sensi.

Vedremo che in Teresa ciò non avviene quasi mai. Le rappresentazioni che la riguardano insistono, piuttosto, sullo sforzo che la santa compie per assorbire la grazia concessale. Sarà invece a proposito di Francesco che ritroveremo lo svenimento. Pare, insomma, che le stigmate siano favore ancor più oneroso della Trasverberazione, e tolgano, letteralmente, i sensi.

²²⁷ **Tavola 53.**

Per il momento, ciò che nell'affresco senese ci interessa è il configurarsi del sostegno nella figura di due consorelle che sorreggono saldamente Caterina, impedendole la caduta. Sul fondo, inoltre, attorniata dai sublimi paesaggi orchestrati dal Sodoma, compare, ancora una volta, la colonna, probabilmente la stessa che ammiriamo nella cappella dedicata alla Santa.

Si impone qualche riflessione sulle enormi differenze che riscontriamo fra questo affresco e il modo in cui il beato Raimondo da Capua racconta le estasi di santa Caterina:

“Se qualche volta le si permetteva di fare la Comunione, le si imponeva di rialzarsi subito e di uscire di Chiesa, ciò che le era affatto impossibile, perché riceveva la Comunione con tanta divozione, che il suo spirito era rapito fuori dei sensi, e il suo corpo restava impassibile per più ore, come si è raccontato nel secondo e nell'ultimo capitolo della seconda parte. Coloro che erano stasi messi su dalle suore, qualche volta si scagliavano tanto infuriati contro di lei, che la prendevano malamente di peso, e così insensibile e intirizzita, la gettavano fuori di chiesa, come se lei fosse stata immondizia; dove le sue compagne, sotto la sferza del sole di mezzogiorno, restavano a guardarla con le lacrime agli occhi, finché non fosse ritornata ai sensi.

Mi è stato persino raccontato che alcuni, mentre lei si trovava in estasi, stizzitisi, l'avevano presa anche a pedate”²²⁸.

²²⁸ Beato Raimondo da Capua, *S.Caterina da Siena-Legenda Mayor*, trad. it., Siena, edizioni Cantagalli 1994, p.411.

Una simile disparità di tono suscita una certa sorpresa. Da un lato il dipinto raffigura amevoli consorelle che sostengono Caterina nella grazia; dall'altro lato la biografia ci descrive una Santa presa pubblicamente a pedate.

Una sola interpretazione ci sembra plausibile. Anche l'affresco del Sodoma, come la colonna nella cappella dedicata alla Santa, è un tentativo di reintegrare il fenomeno estatico, minaccioso per l'ortodossia, in seno al circuito ecclesiale. L'estasi diviene, da frutto di una sofferenza solitaria, evento quasi comunitario, in cui l'ordine religioso nella sua interezza partecipa dei favori concessi da Dio a Caterina.

Continuando il nostro percorso intorno agli *adiuvanti*, ci spostiamo da Siena a Madrid. Nella assoluta chiesa di San Jerónimo, in una buia cappella alla sinistra della navata centrale, si può ammirare, levando lo sguardo, un pregevole dipinto di Félix Castelo, *La visione di San Francesco*²²⁹.

Molti ne sono i dettagli di rilievo, e anche la struttura complessiva dell'opera meriterebbe più di qualche attenzione. Ciò su cui ci soffermeremo, tuttavia, è, ancora una volta, un elemento sacro che diviene, in seno alla globalità della rappresentazione, sostegno all'estasi.

Cristo tende una mano al santo, gli concede la grazia della visione. San Francesco, dal canto suo, si protende tutto verso questa mano, come a costruire una direttrice rigidissima fra l'umano e il divino. Lo sguardo, i tratti del volto, il busto intero, tutto si dirige verso il gesto magnanimo, e le mani si chiudono sul petto, a seguire la tradizione iconografica.

²²⁹ Tavole 54 e 54 b.

Ma, se analizziamo con lo sguardo la distribuzione dei pesi nel dipinto, non possiamo non notare che il santo è tutto disequilibrato in avanti. Di fatto, dovrebbe cadere, perchè persino le mani sono impegnate a trattenere il dono divino.

Ciò che sostiene il santo non ne è, allora, il corpo, non la volontà, ma quello stesso filo invisibile che lega Cristo e Francesco.

Ma questo filo, l'ausilio che il cielo concede all'uomo per elevarlo a sé, ha una figura, ed è il cilicio.

Si noti in quale bizzarra forma esso si torce, disegnando prima un'ansa verso destra, poi una seconda verso sinistra, per poi quasi conficcarsi nel ventre del Santo.

Come se fosse fil di ferro, o come dovesse sorreggere una scultura dal peso reale, questo cilicio, simbolo dell'unione sacra fra uomo e Dio, sostiene il peso pittorico della forma e impedisce visivamente la caduta in avanti di Francesco.

Non basta. Se ci abbandoniamo alle risposdenze plastiche instaurate all'interno del testo, la mano sinistra della Madonna sembra accarezzare, dall'alto, l'incurvarsi del cilicio. E' dal cielo stesso che l'uomo deriva la forza per sopportare la grazia.

Come tenteremo di riassumere a termine della nostra lunga indagine, si ha spesso l'impressione che i racconti dell'estasi mettano in scena un dispiegarsi di discorsi e figure, ma che, al contempo, questa molteplicità sia inesorabilmente riferita alla sorgente divina di ogni mistica, di ogni racconto.

3. Il risultato più evidente di questa circolarità del racconto, che sembra descrivere amplissime volute ma sempre restando all'interno di Dio, lo riscontriamo nell'uso - straordinariamente vasto- che la pittura ha maturato dei personaggi angelici.

Nelle innumerevoli estasi che costellano la copiosa produzione di Luca Giordano, il sostegno che gli angeli prestano alla sofferenza dei beati è un tratto quasi immancabile.

Possiamo ricondurre gli angeli, emanazione divina, alla stessa fonte dell'estasi. Da un lato la grazia che sposa l'umana resistenza, dall'altro il conforto a tale spossatezza. Ma l'una e l'altra si ricongiungono alla sorgente, a quel Dio che schiaccia e insieme solleva.

Consideriamo, ad esempio, l'*Estasi di San Nicola da Tolentino*²³⁰. La postura del Santo, al contrario di ciò che segnalavamo nel dipinto di Castelo, non è sbilanciata in avanti, ma piuttosto presenta un peso spostato all'indietro. Lo slancio della testa reclina, tipico delle rappresentazioni dell'estasi, coinvolge pure il busto e le gambe. E, come deduciamo dalla posizione del piede sinistro, le ginocchia sono colte nell'attimo di flettersi, di soccombere sotto il gravame dei favori divini.

San Nicola da Tolentino, dunque, sarebbe destinato a caduta sicura, e, ci sembra, questo suo sbilanciamento non fa che mettere in ulteriore evidenza tutto l'apparato di angeli e putti che lo sorreggono da tergo. Come potremo osservare assai di frequente, gli angeli dividono in modi assai terreni i propri compiti: i due più robusti forniscono un saldo appoggio a san Nicola -l'uno afferrandolo al gomito destro, l'altro sorreggendolo dal basso- mentre due o tre putti danno un apporto puramente visivo.

Una coltre angelica si infittisce, allora, alle spalle del Santo, per consentirgli di ricevere la grazia.

Questa composizione si ripete, quasi invariata, in numerosi artisti, e in opere che rappresentano estasi di santi fra loro assai differenti.

²³⁰ **Tavola 55.**

Gli angeli, come abbiamo rilevato, sorreggono san Nicola da Tolentino nella tela del Giordano, ma anche, tanto per fornire un altro esempio, san Nicola di Bari in un dipinto di Mattia Preti²³¹.

Qui la presenza angelica è più discreta, e nondimeno cogliamo alcuni particolari interessanti, degni di menzione.

Il santo allarga le braccia, con un movimento la cui ampiezza è sottolineata dalla larga curvatura delle vesti all'altezza del petto. Il volto è diretto al cielo, e il disequilibrio della figura resta appena accennato. L'angelo giovinetto che fa capolino di sotto al braccio sinistro di san Nicola sembra egli stesso schiacciato -se non altro visivamente- dalla mole del vescovo di Bari.

Ciò che più ci interessa, però, è che i simboli della santità di Nicola sono disseminati per tutta l'area del dipinto. Un angioletto nell'angolo in basso a sinistra dell'opera porge verso il Santo le tre sfere, tratto iconografico di san Nicola. Un putto appena visibile nell'angolo in alto a sinistra sorregge una tiara, mentre il bastone episcopale è affidato allo stesso angelo che sorregge il Santo.

A nostro avviso, qui non è tanto il corpo di san Nicola che viene sorretto, quanto piuttosto la sua funzione. Sia pure nell'estasi, i simboli dell'episcopato sono in bell'evidenza, e tutt'altro che sul punto di cadere. Dio arriva con impeto sull'uomo, gli piega la testa, ma al contempo questa grazia non abbatte i sigilli della missione ecclesiastica. Quest'incontro uomo-Dio non scavalca la Chiesa, ma è invece un'estasi in cui la mistica è ricondotta all'interno dell'ortodossia, vale a dire è avallata dalla presenza dei simboli episcopali, e, nello stesso tempo, conferisce loro il sigillo della grazia.

²³¹ **Tavola 56.**

Le figure che incarnano l'*adiuvante* si fanno assai più numerose intorno alla mistica di Teresa d'Avila, la quale in più testi, con l'abituale acribia descrittiva, si attarda sulla propria impotenza di fronte alla grazia divina. Selezioniamo, fra i tanti brani, quello che più ci sembra insistere sulla messa in scena del /non potere/:

“Estando en esta consideración, diome un ímpetu grande, sin entender yo la ocasión; parecía que el alma se me quería salir de el cuerpo, porque no cabía en ella ni se hallaba capaz de esperar tanto bien. Era ímpetu tan ecesivo, que no me podía valer y, a mi parecer, diferente de otras veces, ni entendía qué había el alma, ni que quería que tan alterada estaba. Arriméme, que aun sentada no podía estar, porque la fuerza natural me faltaba toda”²³².

L'anima sembra voler fuoriuscire dal corpo, recipiente troppo angusto per accogliere Dio, ed è in-capace di fronte a un impeto eccessivo, non basta. Il corpo, dal canto suo, non può mantenere la propria postura.

E' evidente il modo in cui si insista sul /non-potere/, sulla pochezza dell'umano dinanzi al prorompere dell'estasi.

E se il testo scritto indugia sull'impossibilità, sull'impotenza, sull'incapacità, il dipinto, nella messa in scena della Trasverberazione, non manca di rappresentare l'ausilio, l'appoggio offerto da Dio a Teresa insieme alla grazia.

²³² Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, Madrid, Catedra 1994, p.448-449.

Consideriamo, fra le tante rappresentazioni dell'evento, quella composta, ancora una volta, da Luca Giordano, per il Convento delle Carmelitane Scalze di Peñaranda de Bracamonte²³³.

Partiamo, in questo caso, non dal nucleo centrale del dipinto, bensì da un dettaglio, nell'angolo in basso a destra. Una sedia impagliata giace su un fianco²³⁴. L'iconologo gioirebbe, forse, di questa corrispondenza fra le memorie della santa ("*aun sentada no podía estar*") e una tale rappresentazione pittorica. Noi invece prediligiamo, come sempre, un'analisi semiologica, e cogliamo, piuttosto, il modo in cui la sedia rovesciata significhi l'avvento impetuoso di Dio: la struttura in legno, che Giordano dipinge con grande maestria, suggerisce la prospettiva dell'immagine, che ritroviamo, in una rima plastica, nell'anca piegata della santa. Come da copione, poi, un angelo le scosta il manto per trafiggerla con lo strale divino, e tale è la forza di questa Trasverberazione, come traspare dal braccio muscoloso dell'angelo, che Teresa appare del tutto disequilibrata, pronta a cadere come la sedia.

Ed ecco che l'*adiuvante* entra in gioco: se la materia bruta -il legno della sedia- è scaraventata a terra senza nessun rimedio, la caduta di Teresa è sorretta da un putto, un angioletto che le appoggia la mano sull'omero sinistro.

Fin da ora notiamo come vi siano equilibri diversi, a seconda dei santi e delle rappresentazioni delle loro estasi, fra la forza mistica di Dio e quella, d'ausilio all'umanità, degli angeli.

²³³ **Tavola 57.**

²³⁴ **Tavola 57 b.**

Ne *L'estasi della Maddalena*²³⁵, di Rutilio Manetti, la santa appare quasi dimidiata fra due angeli: l'uno le porge con slancio il crocifisso; l'altro, sostenendola da tergo, funge da contrappeso visivo alla veemenza del primo.

Nel caso di Teresa, invece, palesemente il gioco è a netto favore dello strale della grazia, tale è la disproporzione fra l'angelo che trafigge -quasi nerboruto- e il minuscolo putto cui è affidato il peso di Teresa.

Visivamente, ne deriva una dinamicità spostata sull'avvento divino, più che sulla capacità umana di accoglierlo.

E, giusto per accennare un paragone, si considerino le innumerevoli rappresentazioni dell'estasi di Francesco (il paragone è lecito perché, se vogliamo, allo strale che colpisce Teresa fa specchio il fascio di raggi di luce che segnano le mani, i piedi e il costato del Santo di Assisi). Nella maggior parte dei casi, laddove gli angeli compaiono a sorreggere il venir meno delle forze di Francesco, il peso dell'immagine è più su quest'ultimo che sull'avvento della grazia. Grandi angeli, solitamente in numero di due, trattengono saldamente Francesco dal cadere, mentre la fonte dell'estasi è spesso quasi invisibile nell'economia del dipinto.

In seguito, quando discuteremo dell'estasi in seno all'ordine francescano, vedremo come l'opposizione fra *mistica* e *fare* vi sia assai più spinosa. Mentre la femminilità di Teresa lascia spazio allo sdilinquinamento estatico, l'ordine di Francesco predilige, ci sembra, un'estasi più virile, in cui l'uomo rimane protagonista nel suo ricevere i favori divini.

A tal proposito, vorremmo spingere l'analisi verso un dipinto la cui composizione è, a nostro avviso, originalissima, e può giocare un ruolo importante in seno

²³⁵ **Tavola 58.**

all'argomentazione. Si tratta, come sempre, di un'estasi, quella di Francesco, rappresentata, nel 1732, da Giovanni Battista Piazzetta, e conservata al Museo Civico di Vicenza²³⁶.

Tralasciando l'immane *osservatore*, di cui già abbiamo detto ampiamente (e che qui ci è rappresentato nell'angolo in basso a destra, ma nel ruolo di osservatore *potenziale*, in quanto ancora ignaro dell'estasi di Francesco, e con lo sguardo fisso su un libro aperto), vogliamo, invece, occuparci della postura del santo, e del suo rapporto con l'angelo che lo sostiene.

Notiamo, rispetto alle estasi precedenti, una differenza palese: l'estatico è praticamente svenuto, nel senso che non sembra più opporre alcuna resistenza all'avvento precipite di Dio. Il braccio e la gamba sinistri pendono senza vita, e il volto non è atteggiato come si riscontra abitualmente nelle estasi. Qui esso si accascia sul braccio dell'angelo, e sembra più di un dormiente che di un estatico. In effetti, non segnaliamo né la bocca semiaperta, né lo sguardo reclino verso l'alto. Il capo di Francesco, piuttosto, pende nella stessa direzione delle membra.

Tralasciando i due putti nella parte superiore della tela (che, a nostro avviso, non fanno che amplificare e riprendere il ruolo dell'osservatore, preannunciando la sorpresa di frate Leone), vorremmo invece prestare tutta l'attenzione possibile all'angelo che regge Francesco. Si tratta di un vero protagonista della tela, di cui occupa una grande superficie, e nella quale si segnala per il candore della veste e delle ali. La presa con la quale assicura il santo, inoltre, è così salda -con una mano lo stringe al petto, mentre con l'altra lo afferra alla spalla sinistra- e la mole dell'angelo così consistente, che, in realtà, non ci sembra tanto sorreggere Francesco, quanto piuttosto sollevarlo.

²³⁶ **Tavola 59.**

Questa impressione non è data solo dalla disposizione dei corpi, bensì pure dallo sguardo dell'angelo, diretto, inequivocabilmente, verso un particolare assai bizzarro, nella parte alta della tela, sulla sinistra.

Si tratta di un secchio contenente un pezzo di stoffa bianca, e assicurato per il manico a un paletto, a sua volta infisso in una staccionata.

Che il percorso di lettura del dipinto sia stato progettato per passare da questo dettaglio è indubbio: non soltanto ce lo segnala la direzione dello sguardo angelico, ma pure il gesto di uno dei putti in alto (quello di destra), che allunga una mano verso il secchio, costruendo un ulteriore rimando visivo a tale particolare.

Daremo vari esempi, e in più punti, della nostra linea interpretativa riguardo a vasi, secchi, anfore o, comunque, recipienti, che si presentino all'interno del racconto dell'estasi. Qui la nostra ipotesi è che il secchio rimandi al vaso della grazia, Francesco, cui vanno i favori divini, e che, inoltre, la metafora visiva del contenitore mistico sia accompagnata da un'indicazione traslata al sostegno angelico.

Ci pare, infatti, interessante, cogliere un rimando speculare fra l'angelo che sorregge Francesco e il paletto che sostiene il secchio.

Tutto ciò non è fine a sé stesso, ma contribuisce a fornire un'impressione di stabilità all'immagine. Nonostante Francesco non sia più *compos sui*, non percepiamo lo stesso sdilinquimento che avvertivamo e avvertiremo in Teresa. Qui la salda presa dell'angelo e il rimando al secchio sorretto dal travicello impostano l'immagine in modo da dare il senso di un forte ausilio celeste alla debolezza umana innanzi alla grazia.

Non che la Trasverberazione sia sempre rappresentata in maniera cruenta. Tutt'altro. Vi sono casi in cui l'angelo trafigge la Santa con gesto gentile, e vi è un maggior equilibrio fra il peso divino e il sostegno angelico. Ma si tratta di testi più rari, come quello,

assai delicato, dell'Odazzi²³⁷. Si noti con quale leggerezza l'angelo trasverberatore tiene la freccia: pare quasi trattarsi di una piuma, di uno stilo. Lo stesso gesto con cui discosta il manto di Teresa è gentile, ben lontano dalla violenza di altre rappresentazioni. Infine, si osservi la proporzione perfetta tra questo angelo e quello alle spalle di Teresa. Nessuno, credo, immaginerà una santa abbattuta dal peso dell'estasi. Piuttosto si ha un'impressione di equilibrio, di ponderatezza.

Ma tralasciamo queste importanti eccezioni, e continuiamo nel nostro percorso attraverso le immagini della Trasverberazione, per evidenziare come, in ambito pittorico, vi sia stata quasi una corsa alla messa in scena più dinamica e dirompente.

Lo stesso Luca Giordano offre dell'evento numerosissime raffigurazioni, in cui possiamo costruire una vera e propria scala della cruenta e dell'eccesso (in senso teresiano) con cui l'angelo trafigge la Santa.

Si consideri, ad esempio, la *Trasverberazione di santa Teresa* conservata nella sacrestia della chiesa di Santa Teresa degli Scalzi, a Napoli²³⁸: stupisce, oltre all'abituale messa in scena dell'osservatore -assai frequente nel Giordano, e sulla quale già ci siamo ampiamente soffermati- l'inclinazione dello strale impugnato dall'angelo. Qui, più che di una freccia scagliata, ci pare si possa parlare di un punteruolo conficcato, la cui direttrice, insieme alla maniera -a braccia larghe- con cui l'angelo l'impugna, dona il senso di una penetrazione dolorosa e violenta. Lo stesso librarsi dell'angelo a mezz'aria, col baricentro

²³⁷ **Tavola 60.**

²³⁸ **Tavola 61.**

quasi spostato verso la testa (si noti l'altezza del piede destro rispetto al capo dell'angelo) dà l'impressione di una caduta libera verso il petto della Santa.

La bocca sofferente di Teresa, la piccolezza dei putti che la circondano (l'angelo che la sorregge da tergo è, oltretutto, nella penombra, perchè la luce è spostata sullo strale), nonché l'abbandono delle mani sul libro e sulla stola, mettono in rilievo l'impotenza di Teresa di fronte all'evento mistico della Trasverberazione.

Per chiudere questo breve *excursus* sugli *adiuvanti* dell'estasi, vorremmo tentare un'analisi semiotica di un dipinto di Horace le Blanc, *Le ravissement de Sainte Thérèse*²³⁹, conservato a Lyon.

Consideriamo la direzione lungo la quale lo strale è stato dipinto: dall'alto a destra verso il basso a sinistra.

Ebbene, lungo la stessa direttrice si dispongono una serie di elementi: innanzitutto, l'angelo che trafigge Teresa (si noti specialmente il braccio sinistro, proteso ad accompagnare il movimento della freccia).

Lungo la stessa linea si dispone l'omero sinistro di un secondo angelo, appoggiato alla balaustra, che col braccio destro ripete e intensifica il movimento della penetrazione dell'angelo in stola azzurra.

Pure il Cristo segue la medesima direttrice, nella parte superiore dell'immagine, e il fiammeggiante drappo rosso riprende la fiamma che si sprigiona intorno alla freccia (è, infatti, il Cristo che entra in Teresa con lo strale) Il braccio sinistro del Cristo intensifica, invece, -per la terza volta!- la saettata.

²³⁹ **Tavola 62.**

Infine, completa la sinfonia dei gesti la testa dell'angelo che sorregge Teresa.

Se si aggiunge che la Santa apre il braccio sinistro quasi a scaricare la forza dello strale che la raggiunge, e che questo gesto si prolunga nella postura (quasi impossibile) delle gambe di Teresa, e nel polpaccio dell'angelo dalle mani giunte, arriviamo alla conclusione che l'intera immagine è pervasa da una dinamicità che ha la stessa direttrice della freccia mistica, cosicché la violenza pittorica che colpisce la Santa è moltiplicata innumerevoli volte.

Lo squilibrio del trafiggere rispetto al sorreggere è evidente: l'angelo a sinistra prega in favore della Santa, ma non la sostiene fisicamente, in quanto tutto l'aiuto le deve giungere dalla stessa sorgente divina della grazia.

Ci sembra che in questa tela di Le Blanc si colga meglio che altrove quanto, per Teresa, l'evento mistico della Trasverberazione sia un abbattimento senza rimedio, il precipitarsi di una forza senza argine sulla debole natura umana della Santa.

4. Quando si parla di rappresentazioni dell'estasi, subito viene alla memoria l'immagine più conosciuta, l'estasi per antonomasia. Ci riferiamo, senza ombra di dubbio, alle rappresentazioni del Bernini. Frotte di studiosi hanno fatto correre fiumi di inchiostro sulle rappresentazioni in questione, vale a dire *l'Estasi di Santa Teresa*²⁴⁰, nella chiesa di Santa Maria della Vittoria, a Roma, e *La beata Ludovica Albertoni*²⁴¹, nella chiesa di San Francesco a Ripa, sempre a Roma.

²⁴⁰ **Tavola 63.**

²⁴¹ **Tavola 64.**

Crediamo che uno studioso in particolare, Giovanni Careri, abbia detto parola quasi definitiva su questi due capolavori, analizzandoli con suprema maestria in *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*²⁴².

Noi non ci cimenteremo in un'ulteriore analisi, di cui saremmo del tutto incapaci, ma piuttosto vorremmo collocare queste due sculture all'interno del nostro personale discorso sugli *adiuvanti* dell'estasi.

Già abbiamo sperimentato, a proposito del tempo delle rappresentazioni mistiche, gli effetti del passaggio dal testo dipinto al testo scolpito.

E' inevitabile, ogni qual volta questo spostamento dell'attenzione si produce, che si debba prendere in considerazione il peso della materia dell'espressione, il modo in cui essa incide sul senso dell'opera.

Se collochiamo *l'Estasi di Santa Teresa* all'interno della nostra serie, ovvero se consideriamo come tratto pertinente all'analisi la presenza e la struttura di un *adiuvante* all'interno della rappresentazione, subito noteremo che l'estasi del Bernini è caratterizzata da una mancanza.

Quasi nella totalità dei dipinti che presentano questo tema, infatti, la presenza dell'angelo sostenitore è costante. La *Trasverberazione* di Teresa prevede un gruppo minimo di personaggi, e cioè Teresa stessa, l'angelo che le discosta il manto trafiggendola al petto, un altro angelo che la sostiene durante il ricevimento della grazia.

In Bernini, invece, questa stessa struttura appare incompleta, in quanto l'evento mistico si gioca tutto fra l'angelo munito di strale e la santa stravolta dall'estasi. Non vi è,

²⁴² G. Careri, *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Husher 1990.

dunque, un equilibrio instaurato fra tre centri, bensì un faccia a faccia, un puro incontro fra l'umano e il divino.

Eppure, se valutiamo l'equilibrio dei pesi all'interno del gruppo scultoreo, non abbiamo un'impressione di sbilanciamento. Anzi, diremmo che talune rappresentazioni pittoriche mostravano una ben più evidente disparità di forze fra il cielo e la terra, fra l'impeto angelico e la resistenza della Santa.

Ancora una volta, è ricorrendo a una riflessione semiotica sui materiali del testo che possiamo dare una interpretazione di questa apparente anomalia.

La nostra ipotesi è che il ruolo dell'adiuvante passi da un livello superficiale del testo, (vale a dire il suo incarnarsi in un attore in carne ed ossa, in un angelo), a una zona più profonda della produzione del senso.

In altri termini, qui il senso dell'ausilio alla Santa non sarebbe fornito da una rappresentazione antropomorfa, bensì da una dimensione più astratta.

Ci riferiamo, ovviamente, al materiale dell'espressione.

Nel passaggio dalla pittura alla scultura, il gioco dei pesi all'interno della rappresentazione cambia.

In seno al dipinto, infatti, è un insieme di forme, linee, colori che si oppone alla grazia, cercando di sostenerne il peso.

Nella Teresa del Bernini, questo stesso onere è affidato al marmo.

Nella nostra prospettiva, la ragione per cui Teresa non è sostenuta da un angelo è quindi la seguente: essa è già sorretta dalla materia nella quale è rappresentata. Il peso che essa oppone allo strale è enormemente accresciuto, cosicché, di fatto, essa non ha bisogno di un sostegno angelico.

Un angelo marmoreo alle spalle di Teresa, inoltre, darebbe forse l'impressione di una forza titanica opposta alla grazia divina.

E si noti, poi, la postura che Bernini ha imposto alla Santa: il modo in cui il piede e la mano sinistra disegnano una linea che si discosta con grande scarto dal baricentro vogliono dare il senso di una caduta, di un disequilibrio. Proprio perchè, a nostro avviso, era necessario dinamizzare questa materia impassibile (più del colore, in ogni caso) e infondere nel marmo il senso dell'avvento divino.

Questa dimensione del sostegno, più astratta nel caso delle sculture del Bernini che nei dipinti, si coglie ancor meglio costruendo una riflessione intorno alle due estasi berniniane, comparando, cioè, l'estasi di Teresa e quella della beata Ludovica Albertoni.

Nel secondo caso, l'ausilio è assai più concreto che nel primo. Mentre sotto Teresa, infatti, ciò che possiamo percepire è una nuvola (per quanto marmorea), la beata Ludovica giace su una vera e propria figura del sostegno, vale a dire un guanciale.

Ma non basta. La struttura che sorregge la beata è ancor più robusta, perchè di sotto al guanciale la scultura lascia presagire una sorta di spalliera, un gradino più alto rispetto al giaciglio.

L'insieme del guanciale e della spalliera sollevano la testa della beata con una spinta visiva notevole, e secondo una direttrice che è ripetuta nella piega diagonale al di sotto del giaciglio.

Si osservi il modo in cui essa è intersecata dall'altra piega, parallela alla linea del letto.

L'effetto di senso è quello di una spinta verso la santa (l'incedere della grazia) che non si abbatte con violenza (non, perlomeno, la stessa personificata nello strale che trafigge Teresa), bensì procede secondo una linea orizzontale, incontrando una linea di

resistenza che è assai più vigorosa (la diagonale disegnata dal busto della Santa e ripetuta dalla piega). A nostro avviso, uno dei motivi per cui questa rappresentazione appare tanto sensuale consiste nel fatto che la beata non vi appare tanto vittima della grazia, quanto piuttosto assetata di essa. In altri termini, mentre in Teresa Dio incombeva schiacciante, e alla Santa non restava che accoglierlo, qui notiamo uno spostamento dei pesi, un affannarsi della beata stessa per incontrare lo strale divino.

Con queste ultime, rapide riflessioni a proposito degli attori concludiamo il capitolo a essi dedicato. Nell'ultima parte della ricerca, prenderemo in esame, invece, il livello figurativo dei testi, cimentandoci col panorama variegatissimo delle figure dell'estasi.

7. Le figure dell'estasi.

Nell'introduzione alla nostra lunga e articolata indagine, avevamo preannunciato che l'analisi delle figure dell'estasi ci avrebbe portato su un terreno di enorme varietà.

Chi abbia una qualche dimestichezza con il cosiddetto livello "figurativo" dei testi, conosce senz'ombra di dubbio la difficoltà della ricerca, il vano tentativo di imbrigliare un senso che si dirama per mille rivoli.

Se il peso della struttura è assai rilevante nei livelli più profondi dell'analisi (come quando, ad esempio, si parla di spazio o di tempo, o si indaga sulle azioni che si svolgono in un testo), quando si risale verso la superficie si ha l'impressione di uno sfaldamento, di un'anarchia assoluta della rappresentazione.

Eppure, ci sembra di poter affermare, non è così. Non rinunceremo a stabilire delle serie, a evidenziare delle costanti, a ragionare su delle ridondanze.

In primo luogo, ricordiamo brevemente come il concetto di "figura" dia adito a concettualizzazioni differenti. Ci vorrebbe un altro saggio solo per accennarvi. Non è compito nostro, e ci limitiamo a due mosse. La prima, quella di ribadire la nostra scelta: "figurativizzazione" sarà per noi concetto all'interno della teoria greimasiana (o, per essere più schietti, all'interno della nostra interpretazione della semiotica greimasiana); la seconda, quella di ricordare, come sempre, una definizione:

"Quand on s'avise de classer l'ensemble des discours en deux grandes classes: discours figuratifs et non figuratifs (ou abstraits), on s'aperçoit que la presque totalité des textes dits littéraires et historiques appartiennent à la

classe des discours figuratifs. Il reste entendu cependant qu'une telle distinction est, en quelque sorte, «idéale», qu'elle cherche à classer les formes (figuratives et non-figuratives) et non les discours-occurrences qui ne présentent pratiquement jamais une forme à «l'état pur». Ce qui, en fait, intéresse le sémioticien, c'est de comprendre en quoi consiste cette sous-composante de la sémantique discursive qu'est la **figurativisation** des discours et des textes, et quelles sont les procédures qui se trouvent mises en place par l'énonciateur pour figurativiser son énoncé. Aussi, la construction d'un simulacre de production de discours -que nous appelons parcours génératif- s'avère utile, ne serait-ce parce qu'elle permet de constituer le cadre général à l'intérieur duquel on peut chercher à inscrire, de manière opératoire, et provisoire, soumise aux invalidations et reconstructions, les **procédures de figurativisation** d'un discours posé d'abord comme neutre et abstrait"²⁴³.

E' importante mettere in risalto, in questa definizione, l'avvertenza di Greimas a coloro che si illudano di repertoriare esaustivamente le figure.

Il semiologo può, infatti, costruire dei simulacri, e dare conto della *forma* di una figura. Ma, quanto all'aderenza di queste costruzioni al concreto articolarsi dei testi, ci si accorgerà ben presto che l'astrazione del teorico neglige pur sempre qualcosa dell'oggetto di studio, ne coglie linee generali, aldilà o al di qua delle quali deborda, inafferrabile, la ricchezza dei singoli testi.

²⁴³ A.J.Greimas, J.Courtès, *Sémiotique-Dictionnaire raisonné de théorie du langage*, Paris, Hachette 1993, p.147.

La nostra, di conseguenza, non sarà un'immersione *ex abrupto* fra le figure dei testi.

Dal momento che, nel nostro ideale percorso di interpretazione, più procediamo e maggiore è la quantità di dettagli di cui siamo chiamati a tener conto -proprio perchè la struttura dei testi si avvicina a quella del mondo naturale, e ne assume tutta l'incommensurabile ricchezza- è doveroso che ci atteniamo a uno schema di indagine, di nuovo per salvaguardarci dal naufragio della riflessione.

Già siamo avvezzi a questo tipo di manovre: nell'analizzare gli attori dell'estasi, abbiamo privilegiato quei tratti testuali che ci consentivano la costruzione di una serie interessante.

Nell'ambito, assai più variegato, delle figure, ci muoveremo allo stesso modo, vale a dire presteremo il nostro sguardo a quei testi (siano essi racconti verbali o per immagini) che ci permettono l'edificazione di una rete di rimandi, di similarità, di analogie.

Inoltre, e questa sarà la nostra sfida, poichè nei capitoli precedenti abbiamo dato largo spazio all'osservazione (sia la nostra, proiettata sui dipinti, sia quella in essi intrappolata), nelle analisi che seguiranno percorreremo, insieme al mondo delle figure, quello dei sensi. Non si tratta di una scelta arbitraria, o di un comodo espediente per organizzare il lavoro. E' attraverso i sensi, infatti, che il mondo naturale entra nella semantica dei testi, e le figure della natura vengono ribaltate nei racconti.

Partiremo, dunque, con un'analisi (più astratta) incentrata sull'uso figurativo degli elementi naturali, soprattutto l'acqua e il fuoco. Sarà, per noi, un passaggio intermedio fra il livello più profondo del discorso e quello più concreto e intricato della figura. I quattro elementi essendo spesso alla base delle altre figurazioni, potremo discuterne in maniera abbastanza generale. Nel nostro parallelo rapportarci ai cinque sensi, l'odorato sarà protagonista di questa prima fase.

In secondo luogo, ci interesseremo delle figure attinte dal vasto repertorio della vita quotidiana, e in particolar modo dalla sfera gastronomica. Da una indagine sulla presenza dei quattro elementi nei racconti dell'estasi, passeremo, cioè, al dettaglio, al modo in cui tali elementi si coagulano per farsi cucina, cibo, vivanda.

Introdurremo, allora, una riflessione -invero assai complessa e ben lungi dall'esaurirsi- sull'uso del gusto all'interno dei testi.

In seguito, l'udito farà la parte del leone quando rifletteremo sull'importanza che la musica riveste all'interno delle rappresentazioni mistiche.

Concluderemo il repertorio di figure con l'analisi del corpo, e in particolare di quella parte di esso che è spesso protagonista nei racconti dell'estasi; parliamo, senza ombra di dubbio, delle mani, luogo assai frequente del contatto ultimo fra uomo e Dio. E' chiaro che parleremo del tatto.

Come si è potuto notare, questo percorso non ha il rigore di quello seguito per l'analisi del discorso. Lì non vi era scelta alcuna: la struttura del linguaggio impone di passare, ineludibilmente, attraverso spazio, tempo, attori.

Qui, al contrario, la scelta è amplissima, per cui sembrerà assai meno lineare il passaggio dall'acqua al cibo, e da questo alla musica, e dalla musica alle mani. Ma non è forse lo stesso caos che domina le figure dei testi?

7.1. I Quattro Elementi, l'Odorato.

I quattro elementi possono essere interpretati, in chiave semiotica, come uno dei più antichi (e forse meglio riusciti) tentativi di ridurre la complessità del mondo naturale e delle sue figure in una forma, in una struttura.

Greimas già aveva percepito l'importanza di un tale modello:

“I modelli semantici astratti possono, a loro volta, essere messi in correlazione con le *strutture figurative elementari*, sorta di stereotipi culturali la cui universalità non è provata, ma la cui generalità -quanto meno nel quadro storico e geografico del Mondo Antico- è evidente. Pensiamo in particolare alla struttura dei quattro Elementi costitutivi della Natura”²⁴⁴.

Questo modello ci servirà, in prima istanza, come introduzione al mondo delle figure. Essendo fondamentalmente quadripartito, infatti, esso ne riduce drasticamente la complessità.

In secondo luogo, fuoco, acqua, aria e terra giocano un ruolo fondamentale nel rivestimento figurativo dei racconti dell'estasi. Cercheremo di dimostrarlo, ancora una volta, costruendo delle serie testuali.

E' necessaria, però, un'avvertenza preliminare. Il modello dei quattro elementi ha conosciuto riflessioni raffinate, specie nel complesso e variegato universo del discorso alchemico. Noi non ci occuperemo di questo. Sarebbe fuori luogo, e aldilà sia delle nostre forze che dei nostri intenti, un'analisi semiotica generale a proposito degli elementi.

²⁴⁴ A.J. Greimas, *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, trad. it. Torino, Centro Scientifico Editore 1995, p. 126.

Piuttosto, ci soffermeremo sui discorsi che ci interessano, quelli della mistica, e anche qui opereremo una selezione.

Si pensi, ad esempio, al fuoco, a tutte le disparate (e spesso contrastanti) fisionomie che esso assume nel testo religioso.

Seguiremo, allora, un'ipotesi di lavoro, anch'essa sostanzialmente dedotta dalla nostra formazione semiologica.

Nella più parte dei racconti occidentali, la giustapposizione del modello degli elementi con la semantica del discorso segue una logica abbastanza rigida. L'aria riveste, nella maggioranza dei casi, la trascendenza, mentre la terra dà volto figurativo all'immanenza. Spesso noi stessi, nel parlare di estasi, abbiamo utilizzato "cielo" e "terra" come sinonimi di "Dio" e "uomo".

Non ci interessa spiegare questa giustapposizione, la cui logica è abbastanza naturale e, invero, lapalissiana.

Piuttosto, ragioneremo sui due elementi che restano, vale a dire l'acqua e il fuoco.

La nostra ipotesi sarà la seguente: nei racconti che parlano d'estasi, vale a dire del contatto fra cielo e terra, l'acqua e il fuoco fungono da elementi di intermediazione, dando volto figurativo alle trasformazioni che consentono il congiungimento mistico.

Cercheremo di mostrare quest'ipotesi al lavoro all'interno di gruppi di testi.

7.1.1. Il fuoco.

Se si cercasse un esempio efficace di quanto gli elementi naturali siano semanticamente ambigui, il fuoco sarebbe, senz'ombra di dubbio, la scelta migliore. Si pensi a quanto ignea sia la figurativizzazione tradizionale dell'inferno, e la si compari alla

frequenza con cui il fuoco indica, al lato opposto della geografia trascendente, il contatto fra uomo e Dio.

Gaston Bachelard, il filosofo degli elementi, ha dedicato uno studio raffinato alla "psicanalisi del fuoco". In particolare, ci ha lasciato una serie di stimolanti riflessioni intorno al binomio "fuoco e purezza".

E' a lui che dobbiamo la possibilità di condurre, contemporaneamente, un'analisi del fuoco e del senso dell'olfatto. Essi, nelle considerazioni di Bachelard, risultano intimamente connessi, proprio per quel che concerne la "purezza":

"Une des raisons les plus importantes de la valorisation du feu dans ce sens est peut-être la *désodorisation*. C'est, un tout cas, une des preuves les plus directes de la purification. L'odeur est une qualité primitive, impérieuse, qui s'impose par la présence la plus hypocrite ou la plus importune. Elle viole vraiment notre intimité. *Le feu purifie tout* parce qu'il supprime les odeurs nauséabondes"²⁴⁵.

Ci pare di poter costruire, grazie allo spunto fornitoci da Bachelard, un triangolo di interessanti rimandi fra il fuoco, l'odorato e la purezza.

La semiotica greimasiana, specie nella interpretazione di J.Fontanille, si è andata vieppiù interessando al mondo dei cinque sensi. In particolare, si è dedicato molto tempo a una minuziosa indagine dell'olfatto. Ebbene, in più d'un'occasione si è evidenziato come la letteratura religiosa, soprattutto quella mistica e ascetica, si serva di figure connesse all'olfatto.

²⁴⁵ G.Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard 1949, p.176.

A me sembra di poter accennare, senza dilungarmi in ulteriori e complesse analisi, che, anche in rapporto all'olfatto, i testi mistici propendano a una sorta di “inversione delle polarità semantiche”.

Ne abbiamo già avuto un esempio allorchè, parlando di spazio, abbiamo discusso della paradossale “caduta verso un cielo”.

Qui l'inversione delle polarità non riguarda il cielo e la terra, bensì gli odori.

E' ormai celebre, nella semiotica dell'olfatto, l'aneddoto riportatoci dalla raffinata selezione di M. de Certeau, il quale, a proposito de *La possession de Loudun*, ricorda come in alcuni testi il diavolo catturi la propria vittima prendendo la forma sensibile di un profumato *bouquet* di rose.

A questo bizzarro episodio vorremmo appaiare la serie interminabile di testi in cui, invece, si incontra l'inversione opposta: un cadavere in putrefazione che sprigiona il celebre “odore di santità”, oppure piaghe purulenti che, per miracolo, profumano meravigliosamente²⁴⁶.

In entrambi i casi, l'inversione dell'abituale polarità semantica indica una presenza trascendente, sia essa demoniaca o divina.

La nostra ipotesi è che il fuoco sia così copioso nella letteratura mistica proprio per le ragioni addotte da Bachelard. Esso è un tramite insuperabile di purificazione per eliminazione degli odori, consentendo così di raggiungere quell'inversione delle polarità olfattive che è sigillo di santità.

²⁴⁶ Cfr. l'opera vasta ed originalissima di Piero Camporesi, specie *Le officine dei sensi*, Milano, Garzanti 1985, *I balsami di Venere*, Milano, Garzanti 1989, *La carne impassibile*, Milano, Il Saggiatore 1991.

Veniamo ai testi. Una delle più “infuocate” mistiche della letteratura religiosa è senz'altro Angela da Foligno. In essa è tutt'altro che infrequente l'abbinamento di fuoco e purificazione, estasi e fuoco:

“Nell'ottavo [passo che fa l'anima che progredisce sulla via della penitenza], nel guardare la croce, mi fu data una cognizione maggiore di come il figlio di Dio fu morto per i nostri peccati. E allora ho ripassato tutti i miei peccati con dolore grandissimo, e sentivo che io stessa l'avevo crocifisso. Ma ancora non capivo quale di questi due beni ricevuti fosse maggiore, se l'avermi tirato fuori dai peccati e dall'inferno e indotto a far penitenza, oppure l'esser stato crocifisso per me. Ma in questa cognizione della croce mi si dava tanto fuoco che, stando vicino alla croce, mi spogliai di tutti i miei vestiti, e mi offrii totalmente a lui. E benché piena di paura, tuttavia in quel momento gli promisi di osservare castità perpetua e di non offenderlo con nessuno dei miei membri, accusando a lui uno per uno ciascun membro mio. E lo pregavo che lui mi facesse osservare la cosa appena detta, cioè questa castità di tutti i membri e di tutti i sensi. Perché da una parte avevo paura a promettere e dall'altra parte quel fuoco mi costringeva a promettere quella cosa; e non potevo far altro”²⁴⁷.

Più d'uno, leggendo questo brano, avrà pensato a un caso di sublimazione, nel senso freudiano del termine. La nostra terminologia è un'altra, e tuttavia vogliamo ricordare quanto Bachelard, citando Max Scheler, ribatte a una tale interpretazione:

²⁴⁷ Angela da Foligno, *Il libro dell'esperienza*, Milano, Adelphi 1992, p.72.

“Max Scheler a montré ce qu'il y a d'excessif dans la théorie de la *sublimation* telle que la développe la Psychanalyse classique. Cette théorie suit la même inspiration que la doctrine utilitaire qui est à la base des explications évolutionnistes. «La morale naturaliste confond toujours le noyau et la coquille. En voyant les hommes qui aspirent à la sainteté recourir, pour expliquer à eux-mêmes et aux autres toute l'ardeur de leur amour pour les choses spirituelles et divines, aux mots d'une langue qui n'est pas faite pour exprimer des choses aussi rares, à des images, analogies et comparaisons empruntées à la sphère de l'amour purement sensuel, on ne manque pas de dire: il ne s'agit là que de convoitise sexuelle voilée, masquée ou finement sublimée»²⁴⁸.

Non vi è argomentazione migliore, ci sembra, contro chi voglia scambiare, nelle pagine di Angela da Foligno, il fuoco mistico per il fuoco della passione sensuale.

Il tratto figurativo più interessante non è, infatti, a nostro avviso, quello che accomuna la mistica e la sensualità; piuttosto, seguiamo Bachelard nel sottolineare, soprattutto, il ruolo di agente purificatore che il fuoco gioca nelle parole di Angela. E', infatti, l'elemento igneo che obbliga la Santa alla castità, all'assenza dell'odore del peccato.

Ma non basta un testo solo a mostrare la rilevanza di un percorso figurativo. Bisogna, invece, costruire una serie. I brani non mancano, e si tratta di lavorare in termini di selezione più che di ricerca.

²⁴⁸ G.Bachelard, *op.cit.*, p.169.

Come è noto, Bachelard ha cercato, nelle proprie riflessioni, di ricostruire il modo in cui l'immaginazione percorre il materiale bruto dei quattro elementi, e, viceversa, di come la struttura di questi quattro elementi si lasci percorrere.

Nel caso del fuoco, ad esempio, vi è una differenza fra l'immaginativa popolare e quella erudita. La seconda sarebbe meno interessata all'eliminazione dell'odore, più propensa a sfruttare il potere distruttivo del fuoco, il suo annientare la materia:

“Une deuxième raison du principe de purification par le feu, raison beaucoup plus savante et par conséquent beaucoup moins efficace psychologiquement, c'est que le feu sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles.[...]La fonte et la forge des minerais ont fourni un lot de métaphores qui sont toutes inclinées vers la même valorisation. Néanmoins cette fonte et cette forge restent des expériences exceptionnelles, des expériences savantes qui influent beaucoup sur la rêverie de l'homme des livres qui s'instruit sur les phénomènes rares, mais bien peu sur la rêverie naturelle qui revient toujours à l'image primitive”²⁴⁹.

Nella parola, assai vivida, dei predicatori del quattrocento italiano troviamo una curiosa commistione dei due percorsi. Nell'ambito del sermone, tipo di discorso tradizionalmente rivolto al volgo, si insinuano dinamiche immaginative proprie del ceto colto.

Un esempio assai efficace è quello di sant'Antonino da Firenze, in cui il percorso verso l'estasi è segnato, appunto, dall'irruzione del fuoco come elemento dematerializzatore del peccato:

²⁴⁹ Ibidem, p.175-176.

“[...]Bisognaci dunque, che col fuoco dell'amore consumiamo la ruggine del peccato. La legna, che nutrica e sempre fa crescere questo santo fuoco, non è altro, se non che del continuo recarsi a memoria i grandi beneficii, che da Lui abbiamo ricevuto”²⁵⁰.

Ci pare di poter cogliere due dinamiche testuali di estremo rilievo. Innanzitutto, l'uso figurativo del fuoco segue la nostra ipotesi.

In altri termini, esso elimina la terra per consentire un congiungimento col cielo. Le scorie del peccato vengono bruciate, e la parte terrena dell'uomo lascia il campo libero alla pura (ed aerea) spiritualità.

In secondo luogo, abbiamo qui un bell'esempio di come l'elemento figurativo “fuoco”, una volta inserito nel testo che racconta l'estasi (sia pura in forma prolettica), tiri a sé tutta una con-figurazione fatta di legna, ruggine, alimentazione del fuoco. E' forse utile, a questo proposito, ricordare come Greimas descriva il costituirsi di un “percorso figurativo”:

“[...]on entendra par **parcours figuratif** un enchaînement isotope de figures, corrélatif à un thème donné. Cet enchaînement, fondé sur l'association des figures -propre à un univers culturel déterminé-, est en partie libre, en partie contraint, dans la mesure où, une première figure étant posée, elle n'en appelle que certaines, à l'exclusion des autres. Étant donné les multiples possibilités de figurativiser un seul et même thème, celui-ci

²⁵⁰ (Sant') Antonino da Firenze, *Opera a ben vivere*, in “Biblioteca dei santi”, 11, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1926, I, 3.

peut-être sous-jacent à différents parcours figuratifs; ce qui permet de rendre compte des variantes”²⁵¹.

Che il potere dematerializzante del fuoco sia legato all'immaginazione erudita è, peraltro, attestato dalla ricorrenza della stessa struttura (purificazione della terra in aria attraverso la combustione) nei testi di natura mistico-filosofica.

Giovanni Pontano, ad esempio, ne la *Lettera sul fuoco filosofico*, si esprime nei termini che seguono:

“E chi separa qualche cosa dal soggetto, ritenendo che ciò sia necessario, quegli per certo non ne sa nulla di filosofia, perché ciò che è superfluo, impuro, sudicio e di rifiuto, insomma tutta la sostanza del soggetto, si perfeziona in corpo spirituale sempre mediante il nostro fuoco”²⁵².

Non entriamo nel labirinto del linguaggio alchemico, che tanto affascinava gli intellettuali della fine del '500 e di buona parte del '600, né ci dilunghiamo sulle indiscutibili parentele che esso mantiene col discorso mistico.

Ci limitiamo a ribadire come, anche in questo caso, il fuoco sia il tramite per eccellenza, l'elemento che conduce alla perfezione.

C'è, del resto, un caso esemplare (pre-bachelardiano, diremmo), di riflessione intorno ai percorsi figurativi del fuoco. Alludiamo a una delle prediche di Francesco Panigarola, di cui riportiamo, qui di seguito, un lungo brano. La lunghezza della citazione si giustifica per il modo in cui l'erudito investiga le proprietà dematerializzanti del fuoco, e

²⁵¹ A.J.Greimas, J.Courtès, *Sémiotique-Dictionnaire raisonné de théorie du langage*, op.cit., p.146.

²⁵² G.Pontano, *Lettera di Giovanni Pontano sul “Fuoco Filosofico”*, trad.it., Atanor, Roma s.d..

per la catena di riferimenti biblici ed evangelici che Panigarola costruisce intorno all'elemento igneo. Assai interessante, del resto, la teoria secondo cui il Panigarola distingue il fuoco infernale da quello divino: il demonio è torturato dal calore igneo, ma non ne ha la luce. E' invece soltanto il fuoco divino che de-materializza, riconducendo ogni cosa a luminosità.

“Carissimi effetti: oltre i quali, se dalla proportione del fuoco altre cose volessi io raccorre, tutte attinenti allo Spirito Santo, Dio buono, e a qual termine verrebbe mai il mio ragionamento? Rapirono o Roma, Elia al Cielo carro, e cavalli non d'altro, che di fuoco; perché tu intenda, che alla gloria celeste pensieri ti alzeranno, che non siano di carne, ma di Spirto. Quando piacevano i sacrifici a Dio, segno ne dava il fuoco, che veniva da Cielo a consumarli. Et all'hora piaceranno le tue opre a Dio, quando ti disporrai a ricever lo Spirto, che ti infiammi. Il fuoco indura e strugge; indura il fango, e distrugge il ghiaccio. E tu se fango sei, ogn'hora più ostinato resterai: Che se ti farai ghiaccio, forse lo Spirto struggeratti in pianto.[...]Un'altra cosa dico, e poi finisco: questa è gran differenza fra la terra, e il fuoco; che il fuoco grandissima attione ha, e poca resistenza; ove la terra opra poco, e pur resiste assai: consuma il tutto il fuoco, e pure un'acqua, e ben poca, l'estingue: niente opra la terra, e pur resiste infino al fuoco istesso: Terra siamo noi; fuoco è lo Spirto Santo: ahi fuoco, quanto opra, ma come poco resiste; poichè il nostro voler basta a cacciarlo. E noi altri, ahi, troppo terra, che nulla opriamo, e infino al Santo Spirto resistiamo. Dio buono, chi dello Spirto potrà ritrovar

mai simbolo così proprio, quanto è il fuoco? «Tanquam ignis». Niuno certo, chi non ritruova il vento: «Tanquam spiritus vehementis»²⁵³.

Nessun altro testo, ci pare, è esplicito al pari di questo nel costruire il proprio sistema figurativo: l'uomo terra è bruciato dallo Spirito Santo fuoco, che deve consentirne la dematerializzazione. Il peccato dell'uomo è, come quello della terra verso il fuoco, di opporre resistenza alla propria combustione. E' senza dubbio assai chiaro l'articolarsi di questa fisica trascendente.

Ma, come forse si sarà intuito, il fuoco non è l'unico elemento a consentire e a figurare il passaggio dalla terra al cielo, dalla materia allo spirito. L'altra posizione è occupata, nella nostra struttura, dall'acqua.

Tantevero che, in molti casi, pare che fuoco e acqua siano intercambiabili, e che anzi i testi che raccontano l'estasi facciano riscontrare curiosi incroci fra i due percorsi figurativi.

Uscendo dal gergo semiotico, riportiamo qualche esempio.

Santa Caterina da Genova ci offre un brano esemplare:

“[...]son così posta, e sommersa nella fonte del suo immenso amore, come s'io fussi nel mare tutta sott'acqua, e da niuna parte potessi toccare, vedere e sentire, fuor che l'acqua: così son sommersa in questo dolce fuoco d'amore, ch'altro più non posso comprendere[...]”²⁵⁴.

²⁵³ F.Panigarola, *Prediche di Monsignor Reverendo Panigarola Vescovo di Asti fatte da lui spezzatamente, e fuor de' tempi quadragesimali*, a cura di Virgilio Zangrandi, Asti 1591, 1.

²⁵⁴ (Santa) Caterina da Genova, *Vita mirabile, e dottrina santa della Beata Caterina Fiesca Adorna*, Genova, Bottari 1667, 22.

Essere immersi in un fuoco. Essere da esso sommersi. Come si sarà facilmente capito, qui l'incrocio fra le due figure, fra i due elementi di intermediazione, è evidente. Tanto che, addirittura, i percorsi di senso propri dell'acqua (il sommergere, l'accogliere un corpo che vi si immerge) sono spostati sul fuoco.

Un altro, mirabile esempio di questo *melange* si trova in Jane Lead, in una delle visioni descritte, con linguaggio onirico, nella *Fontana dei Giardini*:

“Quando ci si incontrò alle preghiere il 23 maggio del 1677, mi fu presentata una coppa d'oro da cui si alzava una fiamma di luce, come fuoco che bollisse fuori dell'orlo della coppa, e fu proferito: «Coloro che ne sono capaci ne bevano»[...]La coppa tutta d'oro rappresentava Cristo nella Sua pura corporalità, provato attraverso tutti i fuochi, e perciò convertito in vaso umile per trattenere lo Spirito essenziale della pura divinità fiammeggiante che balza di là dei limiti dell'umanità, come il fuoco oltre la coppa[...]Vidi alzarsi il fuoco, e così dovrebbe essere il fluire dello Spirito Santo. Era infatti il Suo battesimo di fuoco[...]”²⁵⁵.

Qui di nuovo il trasbordare, il bollire, lo stare in una coppa, il fluire, l'essere bevuta o l'essere utilizzata per battezzare, percorsi di senso che si strutturano intorno all'acqua, accolgono invece l'altro mediatore, il fuoco.

Ne deriva, a nostro avviso, un'enfaticizzazione del processo che avvicina la terra e il cielo, una trasformazione potente che coinvolge tanto l'azione dell'acqua quanto quella del fuoco.

²⁵⁵ J.Lead, *Fontana di Giardini*, II, trad.it. in E.Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, vol.II, p.266.

Ma c'è un altro ordine di motivazione. Come abbiamo evidenziato nel capitolo dedicato al livello profondo dei racconti dell'estasi, l'ossimoro è tecnica retorica assai frequentata dai mistici.

Il congiungimento di acqua e fuoco ci sembra un altro degli innumerevoli, paradossali tentativi di piegare la parola sull'estasi:

“Quando l'anima ha passeggiato per qualche tempo con la sua Sposa nel giardino di rose, quando ha fatto provvista di fiori, la Sposa toglie lo Sposo, l'anima, fuor del corpo.

Allora essa somiglia ad una palla di fuoco[...] ed è affondata nel mare di fuoco: questo m'accadde cinque volte in cinque giorni di seguito durante le preghiere serali; vidi che era nel mezzo di un azzurro cristallino come il firmamento, ma si trattava d'un'acqua ardente, e che l'anima, nel traversarla, la faceva ondeggiare in piccoli flutti di fuoco; né posso esprimere il sapore e l'impressione deliziosi”²⁵⁶.

Nelle parole di Gichtel, oltre al luogo comune dell'iteratività dell'estasi, di cui già abbiamo detto, e al *tòpos* dell'ineffabilità, riscontriamo il bell'ossimoro dell'acqua ardente, dei flutti di fuoco. E' nell'incontro di due figure di fatto inconciliabili, quella ignea e quella acquorea, che si consuma il paradosso della comunicazione dell'estasi.

Ma l'acqua ha un ruolo proprio nel sistema degli elementi (o meglio, in quella parte di esso che è sfruttata dai discorsi mistici), una logica figurativa distinta da quella del fuoco. Qui di seguito ne tenteremo un'analisi.

²⁵⁶ J.G.Gichtel, *Teosophia practica*, Schwarzenburg, Ansata 1979, IV, 98-99.

7.1.2. L'acqua.

1. Lavorando di scandaglio fra le figure che dicono -o cercano di dire- l'estasi, spesso l'impressione è quella di affondare, o di navigare, o di annegare, e comunque di essere circondati e intrisi dalle propaggini di un luogo acquoreo.

In questa seconda analisi dedicata agli elementi, navigheremo fra i liquidi dell'estasi, cercando di dar forma e intelligibilità a ciò che, per sua indole, sfugge a una presa sicura.

Ci divideremo fra un'attenzione rigorosa per i testi -alla ricerca di acque, liquidi, fluidi, e delle trasformazioni che cambiano il solido in acquoreo: la liquefazione, il discioglimento, la fusione- e un occhio vigile ai poteri dell'acqua, vale a dire alla potenza figurale che ad essa pertiene e che i testi attraversano in modi svariati, attingendovi come a fonte inesauribile.

2. Riccardo di San Vittore denomina *liquefatio* una delle fasi dell'*excessus mentis*:

*"In Deum anima tunc sitit quando per mentis excessum tota in Deum transire concupiscit ita ut, sui penitus oblita, veraciter dicere possit: sive in corpore, sive extra corpus nescio"*²⁵⁷.

E' universalmente nota la proprietà dei liquidi di prendere la forma esatta del recipiente che li accoglie. A partire da questo dato fisico si innesta la figura mistica della *liquefatio*, che è proprio un entrare in Dio rivestendone dall'interno la forma senza forma. I

²⁵⁷ Riccardo di San Vittore, *De quatuor gradibus violentae charitatis*, 1217 bc.

confini del corpo vengono dimenticati, la foggia si sfalda e ci si ritrova informi, collimando con Dio in maniera perfetta.

Ma *liquefactio* è anche figura che ha in sè il senso del terminarsi di un processo, l'ultima fase del passaggio dal solido all'acquoreo.

Non solo, quindi, l'accento sull'adeguarsi senza residui alla trascendenza, ma anche un accenno alla perdita della solidità, al finale riscatto dalla materia.

Ecco, come promettevamo, un altro modo di attraversare il serbatoio figurale della liquidità: l'acqua come risultato di un'azione, come variante più leggera e perfetta della materia solida.

Lo pseudo-Macario ce ne fornisce un esempio di fattura mirabile, nel *De libertate mentis*:

“Come il ferro, il piombo, l'oro, l'argento buttati nel fuoco si sciolgono e la loro solidità dianzi inflessibile e resistente al tatto si muta in fluida mollezza; e restando per un certo tratto di tempo nel fuoco appaiono e sono fluidificati, liquidi, sciolti, avendo dimessa la rigidità naturale a causa della forza della fiamma, così l'anima che concepì quel sovraceleste fuoco della carità dello Spirito è lontana da ogni affetto dello spirito terrestre ed è svincolata da tutti i laccioli della malizia e si scioglie, rendendosi molle e abbandonata, dall'indurimento del peccato, reputando vili piccolezze tutte le cose mondane”²⁵⁸.

²⁵⁸ Pseudo-Macario, *De libertate mentis*, [9], trad. it. in E.Zolla, *I Mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, vol. I, p.327.

E anche Origene indugia su questa percorribilità del liquido, lamentandosi del fatto che una liquefazione completa sia estranea a questo mondo²⁵⁹.

3. Liquefarsi, dunque, uscire dalla forma del corpo, dai confini della sua materialità. E' evidente che la mediazione fra la terrestrità degli uomini e la celestialità divina si prestava ad essere imperniata sul mondo dei liquidi, a metà strada, appunto, fra il solido e l'aeriforme.

In ciò i discorsi dell'estasi sembrano rispettare senza scarti la disposizione dell'immaginario degli elementi.²⁶⁰

Giovanni Pozzi, in uno studio dedicato all'iconografia religiosa del cuore, conferma la presenza ossessiva dei liquidi nella parola dei grandi mistici:

“Il motivo del sangue sgorgante compare in tutte le sue articolazioni presso le mistiche di Helfta. Non a caso, poichè si collega a uno dei motivi chiave del loro immaginario mistico, l'idea del fluire (il “fliessen”, emblematico di Matilde specialmente)”²⁶¹.

E anche san Bonaventura, nel quale l'idea dell'estasi è, appunto, quella di un abbandono totale, di un'immersione -nuova metafora acquorea- in Dio, più volte attinge alle figure della liquidità:

²⁵⁹ Cfr. Origene, *Homélies sur Josue*, trad. fr. in “Sources Chrétiennes” 71, Paris, Les éditions du Cerf 1960.

²⁶⁰ A.J. Greimas, *op. cit.*, ibidem.

²⁶¹ G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi 1993, p.404.

“Quoniam illud bonum est infinitum, ideo ab ipso totaliter absorberetur, ut iam ejus capacitas undique terminetur. Unde non tantum gaudebit, sed, sicut dicit Anselmus, in gaudium Domini introibit”²⁶².

Il florilegio di testi potrebbe continuare quasi all'infinito, perchè gli stessi vangeli ne farebbero parte. Non ci sembra azzardato citare *Giovanni, 4,14*: “Chi berrà dell'acqua che io gli darò, avrà in sè una fonte di acqua scorrente nella vita eterna”.

Ma, se la liquidità rende l'idea di un abbandono dei confini imposti dal corpo, se la fluidità traduce la possibilità di uno scorrimento verso e dentro Dio, si genera anche lo spunto per nuove immagini, perchè mentre lo stato acquoreo sembra nobilitare la natura umana, dall'altro lato della figura troviamo un Dio che parrebbe ridotto a recipiente, a contenitore. Paradossalmente, liberare l'uomo dai suoi confini per introdurlo nell'immensità divina causa una finitudine, perlomeno figurale, della trascendenza.

Non a caso, quando Origene interpreta le Scritture come marcia per sette tappe verso lo stato di perfetto riposo, l'attingimento ai pozzi -figura di recipiente- è soltanto la terza, mentre successivamente ogni immagine di limitazione viene eliminata, e la figura del pozzo scompare²⁶³.

Nuove figure intervengono a questo punto, ovviando all'inconveniente di un cielo fatto serbatoio. Evidenziamo, in un passaggio selezionato da Piero Camporesi, quale ruolo la liquidità giochi, in rapporto a Dio, in un'esclamazione del padre Pacifico da Venezia,

²⁶² (San) Bonaventura. 1 *Sent.* d.1 a.3 q.2 ad 2, t.1, p.41b.

²⁶³ Cfr. *Patrologiae cursus completus, Series graeca*, a cura di J.P. Migne, Paris, Les éditions du Cerf 1857.

nelle sue *Prediche quaresimali...In attestato d'umilissimo e divotissimo ossequio alla Santissima Vergine*, edito a Padova presso la Stamperia del Seminario appresso Manfrè nel 1722:

“Oh ch'abbondanza! Beverà il beato alle poppe del sommo Bene, ne succhierà la dolcezza, quasi da calice immerso nel mare, ch'inonda”²⁶⁴.

Camporesi commenta:

“Lo stesso Iddio si trasforma in una manna-mucca colma di lattemiele, dal cui petto colano ineffabili dolcezze. [...]Nel secolo dal quale giungono voci e testimonianze (anche di autorevoli scienziati) di vedovi dal cui petto usciva latte per nutrire i pargoli rimasti senza madre, anche Dio venne immaginato mammelluta amorevole balia”²⁶⁵.

A noi non interessa tanto il quadro storico di un'esclamazione del genere, quanto piuttosto l'analizzarla come coacervo di figure.

Innanzitutto, il rapporto fra inglobante/inglobato²⁶⁶ si rovescia: non più l'uomo, fatto liquido, riempie la cavità divina, bensì Dio stesso, liquidità assoluta, invade il recipiente umano.

Si evita, in tal modo, di conferire alla trascendenza carattere finito. Dio è mare, liquido di cui è impensabile un confine, un serbatoio. Il tratto di finitudine è invece spostato sull'uomo, calice, appunto, la cui ampiezza è infinitamente sproporzionata al contenuto.

²⁶⁴ Citato in P. Camporesi, *La carne impassibile*, Milano, Il Saggiatore 1983, p.31.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Si veda l'uso di tale categoria in A.J. Greimas, *op.cit.*; p.15.

Tutto si sposta: è il mare divino che inonda, non l'uomo liquefatto che scorre verso Dio. E il testo pone tutto l'accento sull'impossibilità del contenere Dio in una collimanza perfetta.

In verità, a uno sguardo più ravvicinato, Padre Pacifico da Venezia sembra proporre insieme il problema e la sua soluzione. Da un canto, infatti, Dio è condensato in gocce di latte che nutrono il beato, dall'altro si puntualizza la incommensurabilità di detto nutrimento.

Ma se Camporesi insiste sul retroterra agrario e popolare della figura del Dio-latte, noi vogliamo soffermarci sulla necessità figurale dell'immagine.

Ci viene incontro Victor Stoichita, che dedica un meraviglioso *excursus* alla *lactatio Bernardi*: il santo viene allattato dalla Vergine, episodio che non ha riscontro nelle agiografie conosciute, ma che si impone lungo una copiosa tradizione iconografica:

“Un detalle se nos antoja extraño: ni una sola de las *vitae* canónicas de san Bernardo menciona este episodio, que, por tanto, se ha considerado durante mucho tiempo pura invención iconográfica, sin base directa en la biografía del abad de Claraval”²⁶⁷.

Aldilà delle giustificazioni iconologiche che la figura dell'allattamento può trovare in uno o più testi scritti, è interessante sottolineare questa costanza figurale: i cieli e la terra che vengono a contatto attraverso un liquido, logico intermediario -come il fuoco, del resto- fra la solidità e l'immaterialità.

²⁶⁷ V.I. Stoichita *El ojo místico-pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial 1996, p.123.

4. Celebre raffigurazione della *lactatio Bernardi* è quella composta da Juan de Roelas nel 1611 per l'Ospedale di San Bernardo, a Siviglia²⁶⁸.

Oltre la struttura della composizione, assai originale, attira l'attenzione la presenza di un cantaro ad un'ansa, posto ai piedi dell'apparizione della Vergine.

Lo stesso Stoichita lo mette in rilievo nella propria lettura del dipinto, fornendone un'elucidazione di tipo iconologico:

“El segundo elemento que llama la atención es el cántaro de barro que se halla entre el santo arrodillado y la aparición de la Virgen. Creo que su presencia se explica porque todo el cuadro de Roelas se inspira en uno de los textos más conocidos de Bernardo, el del *Sermón del Domingo en la octava de la Asunción*. En él leemos:

“María vino a verter el antídoto de la salud al hombre y a la mujer al mismo tiempo[...] Abre a todos los hombres el seno de la misericordia, a fin que todos reciban de su plenitud: el cautivo, la redención; el enfermo, la salud; el afligido, las consolaciones; el pecador, su perdón. [...]Unámonos, pues, hermanos míos, a los pasos de María y en la más devota de las súplicas, arrodillémos a sus pies benditos[...]. Alimentad hoy a vuestros pobres, Nuestra Señora, y de vuestro cántaro, que desborda, dadnos de beber”²⁶⁹.

²⁶⁸ **Tavola 65.**

²⁶⁹ Stoichita cita l'edizione francese delle Opere Complete: (saint)Bernard de Clairvaux, *Oeuvres Complètes*, tr. fr. di Dion e Charpentier, otto volumi, Parigi, 1865-1867, P.L.183, col.438.

Tras esta lectura, el cuadro de Roelas se nos revela como una traducción fiel del texto en imagen pintada. El cántaro está colocado en el centro del cuadro. Es una metáfora mariana, símbolo de la abundancia y de la caridad al mismo tiempo”²⁷⁰.

E', non v'è dubbio, lodevole sforzo d'erudizione, quello di chi lega un dettaglio in un dipinto a un suo correlato in un testo scritto. Noi, dal canto nostro, ci proveremo in uno sguardo differente: non usciremo dall'immagine, ma in essa stessa cercheremo di collocarne i dettagli in un percorso di lettura coerente.

Il nostro punto di partenza sarà ciò che, nel dipinto, suscita con la propria presenza il proliferare del senso: ci riferiamo alla rima visiva che -pare innegabile- si instaura fra il cantaro ai piedi dell'apparizione della Vergine e il vaso in vetro sulla mensola dello scrittoio del Santo.

Si tratta di una rima duplice: plastica, da un lato, in quanto la foggia del vaso e quella del cantaro si discostano solo per piccole differenze; semantica, dall'altro, grazie alla risonanza del tratto “inglobante”, che pertiene sia all'uno sia all'altro dei recipienti.

Il vaso e il cantaro, inoltre, entrano in configurazione con gli stessi elementi, sebbene sotto veste diversa nell'uno e nell'altro caso: se nella parte destra dell'immagine riscontriamo un trittico occupato, rispettivamente, dal Santo, dalla Vergine, e dal cantaro stesso, nella parte sinistra la configurazione raggruppa un'immaginetta della Vergine, il vaso in vetro, e alcuni gigli che vi sono accolti.

Grazie all'equivalenza fra questi gruppi, possiamo affermare che i gigli e il Santo si richiamano gli uni l'altro: innanzitutto, per l'essere situati in configurazioni omologhe;

²⁷⁰ Stoichita, *cit.*, p.134.

quindi per natura cromatica; infine, e chiaramente, grazie al legame semantico che tradizionalmente accoppia i fiori e la santità.

Ma, se proseguiamo in questo raffronto fra la destra e la sinistra del dipinto, nella prima come nella seconda compaiono elementi che non possiamo introdurre nelle già dette configurazioni, in quanto, di fatto, non appaiabili: e sono il libro aperto sullo scrittoio; il bastone vescovile fra le braccia del putto.

Intentiamo, allora, una lettura in cui un'opposizione strutturale si innesta -sullo sfondo di configurazioni per il resto non dissimili- fra il libro e il bastone.

Il primo, dettaglio visibile al margine destro del dipinto, ma posto ben al centro nel senso della verticalità, e per di più in corrispondenza della zona più luminosa della veste del Santo (che, d'altronde, richiama il libro cromaticamente), s'incurva artificialmente verso il vaso di vetro, quasi che i fiori in esso accolti ne fossero nutriti.

Il bastone, dal canto suo, è chiaramente un dono della trascendenza: la posizione, e il suo essere imbracciato dall'angelo, lo suggerirebbero, e in più lo attornia un drappo rosso che si lega, fisicamente quanto cromaticamente, alla veste della Vergine.

Ci sembra che un percorso interpretativo interessante sia il seguente: la coppia vaso di vetro-gigli sta al libro come quella cantaro-figura del santo sta al bacolo. La Vergine, unico elemento che rimane del tutto invariato nelle due configurazioni, consentirebbe il passaggio dalla prima alla seconda.

La santità è nutrita dalla lettura, i gigli fioriscono derivando la linfa dallo studio religioso. Ma allo studio si accompagna la pratica devozionale, il guardare all'immaginetta della Vergine tralasciando la lettura. L'uomo da solo non può raggiungere la perfezione, in quanto un altro nutrimento, quello della grazia divina, del latte celeste, deve colmare il

cantaro, come il libro è reso fertile dallo studio. Solo grazie a questa combinazione di applicazione umana e dono divino l'uomo ottiene dal cielo il bacolo della propria santità.

Non c'è vera opposizione, a nostro avviso, tra la parte destra dell'immagine e la sinistra: l'una è completata nell'altra.

Sostenere che il dipinto propagandi un abbandono della scienza umana in favore della pratica mistica significa ignorare il vaso di fiori che, a dispetto di tale ipotesi, risplendono di fronte ai libri del Santo. Significa anche estromettere dall'interpretazione un tratto innegabile del testo, quel corrispondersi di cantaro e vaso che ha dato il via alla nostra attenzione.

Significa, infine, non avvedersi dei richiami cromatici che nel dipinto -e solo un'analisi semiotica può notarli- costruiscono un discorso coerente, invitano con la forza dei colori a imboccare i sensi della lettura.

5. La *lactatio Bernardi* appare assai semplificata in un dipinto di Alonso Cano, realizzato tra il 1658 e il 1660, conservato al Museo del Prado²⁷¹.

A noi non interessa tanto l'inserimento di questo dipinto in una tradizione iconografica, quanto piuttosto il soffermarci su un dettaglio che è spesso sfuggito ai commentatori.

Procederemo a una nuova lettura plastica dell'immagine, partendo dal raggio luminoso che compare alla sinistra del dipinto, e che sembra saettato da una sorgente esterna verso il dorso del Santo.

²⁷¹ **Tavola 66.**

Se guardiamo all'inclinazione del getto di latte che giunge nella bocca di Bernardo, e alla distanza che separa la Vergine e il Santo, sembra che vi sia una contiguità fra il nutrimento divino e il raggio luminoso alle spalle di Bernardo, come se quest'ultimo fosse il punto di confluenza dei due getti (quello di latte e quello di luce).

Ci pare che l'interpretazione possibile sia la seguente, in conformità con quanto dicevamo sulla *lactatio* di Juan de Roelas: il liquido latteo è un rivestimento figurale con cui si presenta la grazia donata da Dio agli uomini; inoltre, data la contiguità fra latte e luce, la seconda acquisisce la pressione e la velocità che visivamente imputiamo al primo: la forza con cui il liquido sgorga dal seno della Vergine, e si sostiene per tutta la distanza che la separa dal santo, diviene visivamente la forza con cui la luce colpisce Bernardo.

6. Come abbiamo riscontrato quando discorrevamo sugli angusti spazi che preparano e accolgono l'estasi -la grotta, la spelonca, e altri, tenebrosi ricettacoli-, correlato ne era, immancabilmente, la figura del riempimento: la luce che inonda la caverna negli *Atti di Giovanni*, l'impostazione visiva in molti dipinti dell'estasi (ma anche il paesaggio infinito che entra nella grotticella descritta da Juan de la Cruz).

Il latte è figura della grazia, instillata nel recipiente umano. Ma è soltanto uno dei liquidi prescelti dal discorso estatico, che abbonda di elementi acquorei. Giovanni Pozzi lo rileva nella parola di Maria Maddalena de' Pazzi:

“Ovunque torna un gran gocciolare e spruzzare di acqua, aromi, latte, lagrime, sangue, manna, che fluiscono dal seno del padre, dal corpo forato del figlio, dai capelli, dalla barba, dal petto sulle anime e la chiesa, e da lì un evaporare fino ai cieli eccelsi e un nuovo rifondersi del liquido in terra”.

Potremmo -assecondando un desiderio di fornire una struttura precisa al nostro indagare- asserire che, se il discorso dell'estasi utilizza la configurazione della liquidità, attraversandola nei modi che abbiamo cercato di isolare: la fusione, l'immersione, il riempimento; risalendo lungo il percorso ideale della nostra analisi, che va dal livello profondo dei testi fino al loro darsi in superficie, troviamo che la detta configurazione si arricchisce di nuove sfumature, ora assumendo i connotati del latte, ora dell'acqua (anche nella variante delle lacrime), ora ancora del sangue, i liquidi più frequenti nel racconto estatico. Del latte, già abbiamo detto, e dell'acqua pure. Resta da esplorare quest'ultima propaggine figurale, quella del sangue, talmente sfruttata che si corre il rischio di non rilevarla.

7. Ancora una volta, per avvalorare il nostro accostamento fra il sangue e l'acqua, ci rifacciamo a Origene, che, nelle *Omellerie su "Esodo"*, accenna all'immagine del fiottare dei due liquidi dal costato di Dio incarnato.

Il sacrificio di Cristo produce liquidi salvifici, e i testi che descrivono il fedele in estasi utilizzano i medesimi umori per significare l'avvento della grazia. Tra i Padri del deserto, ad esempio, lo stillare delle lacrime durante l'orazione è segno di successo spirituale:

“I Padri riportavano dell'Abate Marcellino di Tebaide che...quando assisteva alla Sinassi il suo petto era inondato di lacrime”²⁷².

²⁷² C.Campo, “Detti e fatti dei padri del deserto”, in *Conoscenza religiosa*, 4, 1972.

Anzi, spesso la figura della liquidità si lega a quella dell'insopportabilità dei favori celesti, cosicchè gli *Acta Sanctorum* testimoniano, ad esempio, di san Filippo Neri, che egli supplicasse il Signore di sospendere “il torrente delle consolazioni divine”.

I testi, quindi, spesso introducono una doppia abbondanza, una grazia duplice: da un lato il torrente, di sangue, lacrime, latte o acqua, incommensurabile e incontenibile; dall'altro lato, quasi a favorire l'accoglimento dell'infinito nel finito, la dilatazione del recipiente terreno. Non è nient'altro che un nuovo rivestimento figurativo del cosiddetto “adiuvante”, la cui logica è stata al centro del nostro capitolo su “gli attori dell'estasi”.

Della fortuna iconografica di questo accrescimento -che si prestava, in realtà, alla fantasia delle immagini- testimonia E.Mâle in un passo dedicato alle rappresentazioni dello stesso san Filippo Neri:

“L'Algarde, qui a sculpté sa statue pour la sacristie de la Chiesa Nuova et qui l'a représenté les yeux au ciel, comme s'il écoutait quelque céleste musique, a mis près de lui un ange portant un livre ouvert. On y lit les paroles du psaume: “*Dilatasti cor meum*”“Tu as dilaté mon coeur”. Allusion évidente au coeur puissant de saint Philippe, qui avait arqué deux côtes de sa poitrine, pour y trouver plus de place. Le même ange et la même inscription se voient peints près de saint Philippe de Néri dans une des chapelles de Saint-Jean-de-Latran”²⁷³.

8. Ci pare di poter costituire una nuova serie, imperniata su questo allargamento, *dei gratia*, del recipiente umano.

²⁷³ E.Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin 1932, p.159.

Proseguendo il nostro continuo spostarci dalle parole alle immagini, e in questo caso dalle parole inscritte in un'immagine (*dilatasti cor meum*) e descritte da altre parole (quelle di Emile Mâle) al dipinto in cui, con movimento contrario, cercheremo un senso che di nuovo le parole possano arrestare; proseguendo questo altalenare, dunque, e passando di cuore in cuore -da quello di san Filippo Neri a quello del beato Alonso Rodríguez- ci soffermeremo su un dipinto di F. de Zurbarán, *La visione del beato Alonso Rodríguez*²⁷⁴.

Colpisce immediatamente il raddoppiamento del cuore: a quello sulla sinistra nel petto del beato, su cui compare il monogramma di Cristo, si aggiunge un cuore sulla destra, dove si iscrive il monogramma della Vergine.

Un angelo appoggia una mano sulla spalla del beato. E' un *topos* dell'estasi, quello della presenza di astanti che sostengono l'estatico nel sopportare il favore divino. Ma noi vogliamo coglierne l'aspetto strutturale, più di quello iconografico. Il raddoppiamento è la configurazione che segna tutta l'immagine. Raddoppiamento del cuore, ma anche duplicità delle figure celesti: a destra il Cristo, a sinistra la Vergine, occupano la parte superiore del dipinto, e anch'essi stringono ognuno, nella mano ostesa verso il beato, un cuore.

Il testo doveva risolvere un problema: al desiderio figurale di raddoppiare il recipiente della grazia si poneva l'ostacolo di un unico sguardo, quello del beato, da rivolgere o verso la Vergine, oppure verso il Cristo. Grazie all'inserimento dell'angelo, il beato si indirizza ambigualmente tra il Cristo e la Vergine, ma più verso il primo, mentre lo sguardo dell'angelo, simmetricamente, sembra indugiare di più sulla seconda.

²⁷⁴ **Tavola 67.**

In realtà, e lo si comprende rilevando il parallelismo dei gesti fra i due personaggi (il braccio angelico riprende, sulla destra del dipinto, il gesto del beato), e pure lo conferma la presenza di una medesima natura -estatica, appunto- dello sguardo; in realtà, dicevamo, l'angelo non è che un alter-ego strutturale del beato, astante la cui funzione è quella di confermare il *Leitmotiv* figurale della duplicità.

Tutta la composizione, insomma, sarebbe incentrata sul dono del cielo al beato: due cuori invece di uno, un nuovo recipiente per contenere la grazia divina. E il dipinto mette in scena questa attribuzione; nella parte alta dell'immagine, con i cuori ancora nelle mani del Cristo e della Vergine; nella parte bassa, dove essi appaiono tuffati -è il caso di dirlo, visti gli zampilli rossi che ne stillano- nel petto del beato.

Come si è potuto notare, man mano che procediamo lungo il nostro percorso attorno ai racconti dell'estasi, diviene vieppiù difficile separare i livelli testuali. Così, parlando dell'elemento-acqua, tramite fra la trascendenza e l'immanenza, ci siamo ritrovati a riprendere concetti già discussi: l'adiuvante, ad esempio, che in questo caso prende il rivestimento figurativo di un allargamento del recipiente umano; oppure il dono, quello di un nuovo cuore al beato, affinché esso possa meglio contenere il torrente della grazia.

Vorremmo però, a questo punto, riprendere brevemente il filo rosso che costituisce la specificità dell'analisi degli elementi. Abbiamo ampiamente mostrato, con dovizia di esempi, come sia l'acqua che il fuoco si prestino, ciascuno secondo una propria dinamica, a far da tramite tra Dio e l'uomo.

Abbiamo anche accennato alla dimensione olfattiva di questi percorsi di senso: l'acqua e il fuoco annullano gli odori, e consentono così la purificazione necessaria all'incontro mistico.

Nel prossimo capitolo, faremo un passo avanti verso la concretezza del livello figurativo, passando dalla astrattezza e generalità dei quattro elementi verso la quotidianità della cucina. E' inutile dire che questo sarà anche un passaggio dall'olfatto al gusto.

7.2. La Vita Quotidiana, il Gusto.

1. Nonostante sia difficile immaginarlo, la gastronomia è ben presente nei racconti dell'estasi. Consideriamo, ad esempio, la copiosissima letteratura francescana, soprattutto di impostazione annalistica. Prendiamo, tanto per fare un esempio, gli *Annales*²⁷⁵ del Wadding, probabilmente la più nota fra le opere di storia dell'ordine francescano. In più d'una pagina l'erudito irlandese ci descrive scene bizzarre, ben lontane da quelle cui ci aveva abituato la frequentazione dei grandi mistici.

Vi compaiono solerti cuccinieri in procinto di preparare i pasti per le schiere numerose dei confratelli. E, per quanto sorprendente ciò possa sembrare, è proprio in tali circostanze che l'estasi coglie i beati vivandieri, secondo un copione che si presenta con una certa regolarità in tutti i resoconti del genere.

L'estasi, insomma, non si oppone alla gastronomia, ma anzi la esalta, affinando le doti culinarie e agevolando la preparazione dei cibi.

E' possibile dividere i fenomeni mistici in due grandi categorie: quelli in cui è l'umano a essere assunto agli onori celesti, e quelli ove, invece, è il cielo stesso a instillare fra gli uomini le sue grazie.

²⁷⁵ Le P. L. Wadding, *Annales Minorum in quibus res omnes trium ordinum a S. Francisco institutorum ex fide ponderosius asseruntur, calumniae refelluntur...* 8 vol. in-fol., ed. secunda, Lugduni, sumptibus C. Prost et J.-B. Devenet 1647.

Potremmo asserire, allora, che le rappresentazioni “gastronomiche” dell'estasi ricadono nella seconda grande categoria, in cui è il cuciniere entusiasta -nel senso etimologico del termine- a godere dei favori divini.

Ma così non veniamo affatto a capo di un altro problema, che definiremmo di coerenza semiotica.

Infatti, fino a questo punto, nelle rappresentazioni dell'estasi non si affacciava ombra di azione, che non fosse quella dell'accostarsi di Dio all'uomo.

L'estatico compariva, invece, immobile, fuori dal tempo e dallo spazio, e per ciò stesso del tutto incapace di agire.

Ne troviamo conferma nelle parole di François Guilleré:

“Noi osserviamo che, più l'individuo si avvicina a Dio, meno agisce e opera per proprio conto. Sono le vie del Signore, e la semplice esperienza dei cuori basta a provarlo. Vi è forse un'anima che non confessi (lo riconoscerete anche voi?) che, quando è consolata e visitata interiormente da Dio, parla meno, agisce meno, e insensibilmente cade nel silenzio, sentendosi legata e come nell'impossibilità di agire? Da dove proviene, secondo voi, questa assenza di attività verso la quale le anime più semplici si sentono attratte quando sono visitate dal Signore? E' perché da un canto, essendo il nostro modo di operare e di produrre estremamente impuro, e dall'altro, lo spirito del Signore, entrando nell'anima e desiderando manifestarvisi, distrugge a poco a poco ciò che l'uomo fa e ne sospende le azioni, per sostituirvi il Suo divino operato e agire con tutta purezza; ciò si nota anche chiaramente nella

contemplazione, dove lo spirito di Dio è solo ad operare, e l'anima non fa che ricevere"²⁷⁶.

Più ci si avvicina all'estasi, dunque, meno all'uomo è concesso di fare. Ogni azione è annullata nell'incontro con Dio, ogni attività svanisce, a favore di un'inerzia santa e senza macchia.

Come spiegare, allora, le pentole e i coltelli che abbondano in tante estasi francescane? Quale interpretazione fornire di questo scarto dalla norma?

La nostra analisi prenderà abbrivio, questa volta, dalla pittura, dove -ci pare- si avverte con maggiore rilievo la compresenza delle figure tipiche dell'estasi e di quella - inusitata- della gastronomia.

Ci riferiamo a "*La cocina de los angeles*²⁷⁷" di B.E. Murillo. Il dipinto gode, in seno alla storia dell'arte, di una copiosa tradizione di studi, e D.A.Íñiguez cerca di riassumerla tutta, producendosi in una voce di catalogo ricca di dettagli²⁷⁸. D'altra parte, il modo in cui egli ricerca un testo scritto che possa garantire dell'attribuzione del dipinto appare quanto meno affannoso. E' certo lodevole esercizio d'erudizione il compulsare tutta la letteratura francescana di una certa epoca nel tentativo di costruire un rimando fra l'immagine e la parola.

Tuttavia, il fatto che Íñiguez si limiti alla sola letteratura di area spagnola dà il segno dell'angustia di una tale ricerca. Come se il soggetto non potesse derivare da fonti

²⁷⁶ F. Guilloché, *Oeuvres spirituelles*, Paris 1684.

²⁷⁷ **Tavola 68.**

²⁷⁸ Íñiguez, D.A., *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe 1981, p.15-17.

più remote. E infatti sarebbe bastato sfogliare gli *Annales* del Wadding per trovarvi una serie infinita di rimandi utili. In ciò si coglie la differenza fra una storia e una semiotica dell'arte. Mentre la prima è ossessionata dalla prossimità dei rapporti spazio-temporali, la seconda ragiona per strutture, costruendo diversamente la propria rete di rimandi.

Per interpretare il dipinto, perciò, a nostro avviso, non bisogna soltanto riferirlo a un testo scritto preesistente, ma anche -e piuttosto- analizzarlo come testo, in modo da inserirlo in una serie di rappresentazioni (pittoriche e non) che rivelino la medesima struttura.

2. Come spesso avviene, l'immagine indulge nella figuratività più dei testi verbali: in essa non soltanto si esprime il connubio fra estasi e arte culinaria, ma la grazia conferita al frate vivandiere è personificata negli attori angelici.

Che si tratti di estasi, non v'è dubbio, in quanto ne riscontriamo le caratteristiche salienti. Il frate cui la grazia è concessa ha le mani giunte e serrate al petto, il volto reclinato verso l'alto, l'occhio rovesciato, la bocca dischiusa. Murillo lo circonda, inoltre, di un'aura di luminosità accesa (in forte contrasto con la penombra circostante), aura ancor più intensa attorno al capo del beato.

E, come se non bastasse, il frate è colto da levitazione, fissata sulla tela con un'icasticità senza pari. E' forse persino superfluo ricordare quanto il levitare (si pensi alle estasi di san Giovanni da Copertino) sia inequivocabile sigillo dell'estasi.

Ma spostiamo la nostra attenzione verso la parte sinistra del dipinto, e scopriamo come anche la messa in scena, anche la struttura generale della rappresentazione, sia quella dell'estasi.

Tre “attori” sono colti sul punto esatto in cui spalancano la porta delle cucine: sono, ci pare, un frate e due notabili, tutti coi segni della sorpresa sul volto e sulle membra.

Murillo li ha posti sotto il riquadro della porta, testimoni oculari dell'evento mistico. Riconosciamo gli eleganti gesti di sbigottimento (soprattutto nella mano sinistra del frate, la cui “verticalità” richiama quella della levitazione estatica; e in quella del notevole che lo segue, sempre lungo una direttrice di verticalità, ma come a mimare una spinta dal basso verso l'alto); già abbiamo detto della costanza degli “osservatori” nella comunicazione dei fatti mistici.

Ma, come muoviamo lo sguardo verso il centro, e poi verso la parte destra del dipinto, pare che lo stupore dei già menzionati notabili ci sia contagiato. Due angeli presiedono il cuore della rappresentazione, e non sono quelli usuali dell'estasi dipinta. Non trafiggono con uno strale dorato il cuore di Teresa, né sostengono Caterina negli svenimenti mistici. Piuttosto, discutono come due artigiani, e, se seguiamo le indicazioni dei gesti, visibilmente l'argomento della discussione è la cucina. L'angelo di sinistra ha in mano un'anfora, e con tono prosaico si indirizza al serafico compagno. Questi con postura tutt'altro che ieratica sembra seguire le direttive del primo, mentre punta la mano destra contro un quarto di carne, sulla tavola.

Eccolo, evidentissimo, il contrasto fra la sacralità dell'estasi e la quotidianità della preparazione dei cibi. Eppure non è soltanto un contrasto, ma anche un passaggio, perchè l'aura che circonda il beato tocca l'ala dell'angelo, e il vaso che questi sorregge è -come notavamo a proposito delle figure di liquidità- chiaro correlato simbolico dell'uomo- recipiente, dell'uomo che riceve la grazia.

Questa commistione fra sacro e profano regge, palesemente, tutto il discorso pittorico de *La cocina de los angeles*: una intera serie di angeli attendono alle faccende della

cucina, e anzi sembra essi riproducano, nella disposizione e organizzazione del lavoro, le gerarchie -tutte umane- delle grandi cucine: al centro i grandi angeli che dirigono i lavori, mentre un altro grande angelo sorveglia il fuoco -compito delicato.

Nella zona intermedia di questa gerarchia angelica, poi, c'è chi, nell'estrema destra del dipinto, dispone con cura i piatti sulla tavola -è, visibilmente, un pasto conventuale che si prepara-, mentre un compagno, in ginocchio, è intento al mortaio.

Infine, in primo piano, due putti circondano un cesto, e selezionano gli ingredienti per la cucina.

E, frammisto a questa singolarissima schiera angelica, tutto un armamentario di piatti, scodelle, marmitte, anfore, brocche; tutta un'abbondanza di carni, ortaggi, aromi.

Un frate sbigottito accanto al fuoco leva le mani dinanzi a questo spettacolo, mentre un angelo impassibile lo sostituisce con sguardo sornione.

Come dare una risposta alla nostra sorpresa?

3. Un primo indizio lo reperiamo in talune concezioni dell'estasi, sviluppatasi, come è noto, soprattutto in seno al pensiero gesuitico. Nonostante lo stesso Ignazio avesse avuto il sigillo della grazia divina nella grotta di Manrese, dove un'estasi memorabile lo colse, il fenomeno mistico conserva intorno a sé un'ombra di negatività, il tratto peccaminoso dell'inoperosità, dell'inerzia. Louis Lallement riassume in poche righe l'imperfezione dell'estasi:

“Les ravissements et les extases arrivent d'ordinaire plutôt aux femmes et aux personnes qui sont le moins dans l'action, qu'aux autres, parce que leur vie a plus de disposition pour cela, et que leur santé, qui

s'affaiblit extrêmement par ces sortes de grâces, n'est pas si nécessaire pour procurer la gloire de Dieu”²⁷⁹.

L'estasi e l'azione sono fissate, come si è potuto notare, agli antipodi, e senza che si possa trovare, fra di esse, un punto di contatto. Chi è uomo d'azione non è estatico, e viceversa, in primo luogo perché, comme Lallemand sottolinea, la debolezza che deriva dall'impeto divino non lascia spazio all'attività quotidiana.

Anche lo conferma, nel suo *Praxis theologiae mysticae*, ove le estasi sono definite nel modo seguente:

“deliquiis similes, quae a principio interiori suboriantur, maxime in foeminis infirmi capitis, modici cordis, ac debilis complexionis”²⁸⁰.

La debolezza, o l'essere infermi, o la complessione femminile, mentre favoriscono il congiungimento estatico, impediscono, per altro verso, l'attività pratica.

Eppure, si nota in numerosi testi uno sforzo considerevole per creare una contiguità, o perlomeno una tollerabilità, fra il fenomeno mistico per eccellenza e l'agire degli uomini nella storia.

Maria dell'Incarnazione, ad esempio, la quale ebbe in vita estasi di grande impeto, più volte testimonia che, benché presa dal Signore, potesse nondimeno agire. In un brano di grande bellezza, descrive come l'estasi fosse divenuta, per lei, una sorta di condizione abituale, nella quale tutte le altre attività si incastonavano senza attrito o impedimento:

²⁷⁹ L. Lallemand, *La vie et la doctrine spirituelle*, Paris, P. Champion 1964, 7^e princ., ch.4, art.6, §4, pp. 469-470.

²⁸⁰ M. Godinez, *Praxis theologiae mysticae*, La Puebla 1681, c.10, p.295.

“Notre-Seigneur m'ôta encore ces grands transports et ces accès violents, et depuis ce temps-là, mon âme est demeurée dans son centre qui est Dieu, et ce centre est en elle-même, où elle est au-dessus de tout sentiment. C'est une chose si simple et si délicate qu'elle ne se peut exprimer. On peut parler de tout, on peut lire, écrire, travailler, et faire ce que l'on veut, et néan moins cette occupation foncière demeure toujours, et l'âme ne cesse point d'être unie à Dieu”²⁸¹.

Ci sembra fonte di riflessione questa discreta apologia dell'estasi operosa. Se non altro, riteniamo interessante che a redigerla sia stata una donna, ovvero una di quei soggetti deboli e inattivi che il pensiero dei gesuiti riteneva più versati ai fenomeni mistici.

Ancora una volta, il tentativo di conciliare la semantica celeste dell'estasi e quella tutta terrestre dei lavori dell'uomo, genera un ossimoro bizzarro, quello de *l'extase de l'action*.

Fernand Jetté, nel *Dictionnaire de Spiritualité*, giustamente ricorda con quale enfasi Maria dell'Incarnazione raccomandasse alle consorelle questo particolare tipo di estasi, che non solo si sposava senza contrasto all'attività conventuale, ma aveva anche l'approvazione prestigiosa di François de Sales:

“Enfin l'âme doit-elle désirer l'extase? A cette question Marie de l'Incarnation répond comme saint François de Sales, dont elle connaissait les ouvres: qu'elle donne toute la préférence à *l'extase de l'action*. «Ce sont ces extases d'actions que les soeurs doivent rechercher et désirer, lit-on dans les

²⁸¹ M. de l'Incarnation, l'ursuline, *Ecrits spirituels et historiques*, Paris-Québec, A. Jamet 1930, t.1, p.234.

Constitutions manuscrites des ursulines de Québec (1647), et non pas celles qui ont paru aux oraisons de quelques saintes âmes, dont elles se doivent réputer entièrement indignes» (f.34 ab)”²⁸².

Risalendo lungo la filiazione di pensiero che lega Maria dell'Incarnazione e François de Sales, ci imbattiamo in una teoria dell'estasi che offre un quadro e una giustificazione teorici all'ossimoro dell'estasi operosa.

Essa corrisponde al terzo tipo di estasi, in una classificazione che François de Sales espone estesamente nel *Traité de l'amour de Dieu*:

“L'une est de l'entendement, l'autre de l'affection, et la troisième de l'action; l'une est en la splendeur, l'autre en la ferveur, et la troisième en l'oeuvre; l'une se fait par l'admiration, l'autre par la dévotion, et la troisième par l'opération”²⁸³.

E pare che la terza forma d'estasi, quella dell'operazione, si segnali come la più alta possibile. In primo luogo, essa è indicata quale sigillo di santità. Lo sottolinea, di nuovo, F. Jetté:

“Saint François de Sales propose “deux marques” pour discerner «la bonne et sainte extase»: «l'une est que l'extase sacree ne se prend ni attache jamais tant a l'entendement qu'à la volonté..., de manière que si l'extase est plus belle que bonne..., elle est grandement douteuse et digne de soupçon». «La seconde marque...consiste en la troysiesme espece d'extase.., toute sainte,

²⁸² F. Jetté, in *Dictionnaire de Spiritualité*, op.cit., col. 2147, s.v. *extase*.

²⁸³ François de Sales, *Traité de l'amour de Dieu* in *Oeuvres*, Annecy 1894, t.5, p.18.

toute aymable et qui couronne les deux autres: et c'est l'estase de l'ouvre et de la vie»²⁸⁴.

In secondo luogo, l'estasi dell'opera e della vita ha, quali illustri predecessori, nientemeno che san Paolo e la Vergine. A proposito di quest'ultima, François de Sales ne descrive le estasi nel modo seguente:

“Extases douces, paysibles et sans effort; extases esuelles la partie sensible ne laissoit pas de faire ses actions, sans donner pour cela aucune incommodité à l'union de l'esprit, comme reciproquement la parfaite application de son esprit ne donnoit pas fort grand divertissement aux sens”²⁸⁵.

Quest'allusione alle estasi laboriose della Vergine ci consente un ritorno alla pittura, perchè senza dubbio più d'uno, leggendo François de Sales, avrà ricostruito, nella memoria delle immagini, la *Vergine bambina*²⁸⁶ di F. de Zurbarán.

La Madonna bambina ci è raffigurata col volto paffuto e luminoso, investito dallo splendore della grazia divina. I tratti sono, in parte, quelli dell'estasi: gli occhi rovesciati, la testa rechina. Al contempo, emerge una certa contenutezza del volto, specie nella bocca piccola e chiusa, ben diversa dalle labbra dischiuse delle estatiche.

Anche le mani, su cui diremo più diffusamente in altro luogo, e la postura del busto e delle braccia, indicano una compostezza ben lungi dall'abbandono estatico.

²⁸⁴ F. Jetté, *op.cit.*, col.2144.

²⁸⁵ François de Sales, *op.cit.*, t.5, p.57.

²⁸⁶ **Tavola 69.**

Si tratta, ci sembra, di un'estasi particolare, assai vicina alla terza tipologia salesiana.

L'evento mistico vi è, infatti, indubitabile: il gioco di contrasti fra luce e ombra, nonché il disporsi delle cortine, segnalano una chiara messa in scena dell'estasi.

Eppure, come dicevamo, non solo non c'è il deliquio, quello stigmatizzato dal Godinez, ma tra le figure orchestrate dal dipinto reperiamo pure una serie di elementi che fanno riferimento alla vita quotidiana, all'operosità domestica: la vergine poggia le mani giunte su un cuscino da tombolo, ove una stola bianca appare srotolata e già coperta da alcune decorazioni. Anzi, l'ago stesso è infilato nella stoffa, e la mestria di Zurbarán ci lascia scorgere persino il filo nella cruna.

Poi, alla destra della Vergine, un tavolinetto da lavoro, con un paio di forbici in evidenza, e, nell'angolo in basso a sinistra del dipinto, una brocca -elemento cui già abbiamo attribuito la duplicità di metafora (vaso di grazia) e oggetto quotidiano.

Nell'angolo opposto, un cesto ripieno di stoffe, plausibilmente il lavoro che attende la Vergine.

Se fossimo assetati di corrispondenze fra testi scritti e immagini, ci piacerebbe ravvisare un dialogo fra François de Sales e Zurbarán.

Ma, da buoni semiologi, ciò che ci interessa è il comune sforzo di appaiare due semantiche di fatto inconciliabili: l'estasi paralizzante e l'operosità cristiana.

Zurbarán inventa una Madonna bambina ricamatrice, ma, visibilmente, pone una frattura fra il lavoro e la preghiera. La Vergine con le mani giunte cessa di lavorare, per rivolgere soltanto a Dio la propria attenzione.

Eppure, l'ago resta conficcato nella stoffa, ad attenderla, e i fregi sulla stola costruiscono un ritmo che il nostro occhio è chiamato a completare, immaginando il prosieguo dell'operato della Madonna.

Come se non bastasse, poi, la forbice sulla sinistra e le stoffe intonse sulla destra disegnano una diagonale che dà il senso della continuità del lavoro. La Vergine prende una stoffa, la ricama, quindi taglia il filo, a termine dell'opera.

4. La letteratura religiosa, del resto, è ricca di aneddoti nei quali l'estasi si accompagna ad attività di ogni giorno.

E' una tradizione antichissima. Nel monachesimo orientale, ad esempio, come segnala l'attento J. Kirchmeyer:

“Apa Matthieu raconte comment, en plein travail, «il est vu en extase», et il qualifie cette extase de *hôrôma*”²⁸⁷.

E Henri Bremond, nella sua sterminata erudizione, ci segnala, nel monumentale *Histoire littéraire du sentiment religieux*, la figura di una pastorella estatica:

“Une pauvre vachère de Ponçonas, qui ne pouvait venir à bout de son *Pater*: «Depuis près de cinq ans, lorsque je prononce ce mot: *Pater* et que je considère que...celui qui est là-haut, disait-elle en levant le doigt, que celui-là même est mon père., je pleure et je demeure tout le jour en cet état en gardant mes vaches»”²⁸⁸.

²⁸⁷ J. Kirchmeyer, nel *Dictionnaire de Spiritualité*, op.cit., s.v. *extase*.

²⁸⁸ H. Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, t.2, Paris, 1923, p.66.

Una nuova, curiosa coincidenza di fare ed estasi. Paradossale, se vogliamo, perchè l'estasi è soprattutto patire, l'opposto semiotico dell'agire.

Dopo questo lungo *excursus* intorno ai punti di contatto fra vita quotidiana ed evento mistico, è d'uopo tornare da dove eravamo partiti, e interrogarci ancora sulla *Cocina de los angeles*.

Se ne può dare lettura interpretando il dipinto come se fosse un riuscito ossimoro visivo, ma restano ancora da spiegare le peculiarità di questa configurazione, di questo accostarsi di mistica e gastronomia.

Lo storico dell'arte si documenterà sulla committenza e sulla destinazione dell'opera. E' chiaro che un dipinto da collocare in un refettorio più facilmente indugierà su scene domestiche.

Ma come possiamo interpretare, allora, la scelta di rappresentare l'estasi?

Pure in *Sant'Ugo al refettorio*²⁸⁹ il miracolo ha luogo in uno spazio domestico -il refettorio, appunto-, ma Zurbarán lo rappresenta discretamente.

Nella *Cocina de los angeles*, invece, interviene il meraviglioso, l'inusitato.

Abbandonando i metodi della storia dell'arte, ci volgiamo nuovamente alla semiotica, e ci chiediamo se, in qualche maniera, la configurazione della gastronomia non si apparenti a quella della mistica e, nella fattispecie, dell'estasi.

Consideriamo, innanzitutto, che il classico repertorio dei cinque sensi è stato più volte utilizzato per descrivere, con metafora, i progressi del cammino spirituale.

Basti citare Angelo Silesio:

²⁸⁹ **Tavola 70.**

“[V, 351] I sensi, nello spirito, sono uno
e per un solo uso: chi contempla
Dio, anche l'ode, lo sente, gusta e odora”²⁹⁰.

Nella definizione che Bonaventura dona dell'estasi come *excessus mentis*, poi, lo scarto esistente fra conoscenza di Dio tramite memoria e conoscenza tramite intelligenza si affida a una metafora basata sui sensi, in quanto l'atto della memoria si distingue da quello dell'intelligenza, proprio come il senso del tatto si distingue da quello della vista.

A ciascuno dei sensi, dunque, corrisponderebbe un diverso grado di lontananza dall'oggetto agognato, vale a dire da Dio.

Data questa impostazione, allora, l'estasi non può che corrispondere al gustare Dio, vale a dire all'annullamento di qualsiasi distanza fra il soggetto e l'oggetto della brama mistica.

Titus Szabó ricorda che, proprio in Bonaventura, il gusto coincide con l'estasi:

“L'extase est synthèse de connaissance et d'amour (tactus et gustus Dei) - Le concept *intégral* d'extase se compose de deux éléments ordonnés et unis: connaissance expérimentale de *Dieu-Verité* pour l'esprit, goût expérimental de *Dieu Bonté et Douceur* pour le cœur, dans l'union d'amour. Le premier élément est la base et la condition préalable du second; le second est le sommet de l'extase”²⁹¹.

²⁹⁰ A. Silesio, *Sämtliche poetische Werke*, München, Allgemeine Verlagsanstalt 1924, trad. di Cristina Campo.

²⁹¹ T. Szabó, nel *Dictionnaire de Spiritualité*, op.cit., s.v. *extase*.

E' in questo quadro che collochiamo le definizioni di Bonaventura a proposito dell'estasi, che consisterebbe in un *degustando divinam suavitatem*, in una *saporatio*.

Alla concezione del teorico della spiritualità corrisponde una serie sterminata di racconti dell'estasi, in cui il gusto è preso a metafora del congiungimento ultimo di uomo e Dio (si ricordi quanto detto a proposito della *lactatio Bernardi*).

Un esempio lampante è in Veronica Giuliani:

“1-8 settembre 1694. Io cercavo di farmi animo, e andavo dicendo: «Sia benedetto Iddio! Eccomi a tutto preparata, o mio Signore. Sono contenta del vostro gusto. Viva la croce! Viva il patire!». Dicendo così il calice, di bella posta, cominciava a bollire e versare per tutte le parti. Derivava per tutto la sua amarezza. La sentiva e gustava lo spirito; la saporeggiava e gustava l'umanità in tutto, e nel vedere e nel sentire, e nell'odorato e nel gusto”²⁹².

Per non parlare di quanto A. Prosperi ricorda, nel suo monumentale *Tribunali della Coscienza*, a proposito del domenicano fra Battista da Crema:

“il corpo di Cristo è indicato come l'agnello arrostito e sanguinolento di cui si ciba l'anima devota in cerca della perfezione”²⁹³.

E' forse tempo di avanzare un'ipotesi a proposito della *Cocina de los angeles*. In una delle interpretazioni possibili, questo dipinto, come i testi francescani cui con ogni

²⁹² “Un tesoro nascosto” ossia *Diario di S. Veronica Giuliani, religiosa clarissa cappuccina in Città di Castello, scritto da lei medesima*, a cura di O. Fiorucci, Città di Castello, Monastero delle Cappuccine 1969-

...

²⁹³ A. Prosperi, *Tribunali della Coscienza*, Torino, Einaudi 1996, p.f22.

probabilità si ispira, mette in scena l'estasi come contatto gustativo con Dio, in cui la grazia è figurata dal cibo della Trascendenza e gli angeli-vivandieri non sarebbero che i tramiti di questa *saporatio*.

Abbiamo riscontrato questo appaiamento fra il gusto e l'estasi soprattutto nella dottrina spirituale di san Bonaventura e nei grandi classici della mistica femminile.

D'altra parte, anche una tradizione di pensiero più vicina alla pittura spagnola del *siglo de oro*, quella dei Gesuiti, spesso utilizza i cinque sensi come cardine intorno a cui ordinare l'immaginario spirituale. Si consideri, ad esempio, il quinto esercizio della prima settimana degli esercizi spirituali, che consiste nell'esperire l'inferno e le sue pene nella progressione dei sensi:

“El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos igneos.

El segundo, oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra nuestro Señor y contra todos sus santos.

El tercero, oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas.

El cuarto, gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.

El quinto, tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas”²⁹⁴.

²⁹⁴ Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*, Santander, Sal Terrae 1990, p.77.

Come si può facilmente notare, la conoscenza dell'inferno viene a dispiegarsi sulla varietà dei sensi, secondo un ordinamento tradizionale che va dai più freddi (la vista, l'udito) verso i più intimi (il tatto, il gusto).

Non si tratta, all'interno della letteratura ignaziana, di un caso isolato. Anzi, questa progressione risponde a una pratica abituale, denominata "*aplicación de sentidos*".

Consideriamo il modo in cui i sensi sono utilizzati per costruire una figurazione della natività:

"El primer punto es ver las personas con la vista imaginativa, meditando y contemplando en particular sus circunstancias y sacando algún provecho de la vista.

El segundo: oír con el oído lo que hablan o pueden hablar; y reflejando en sí mismo, sacar dello algún provecho.

El tercero: oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad del ánima y de sus virtudes y de todo, según fuere la persona que se contempla, reflejando en sí mismo y sacando provecho dello.

El cuarto: tocar con el tacto, así como abrazar y besar los lugares donde las tales personas pisan y se asientan; siempre procurar de sacar provecho dello"²⁹⁵.

La dottrina ignaziana non prevede un'ascetica rigida, e non prescrive digiuni estenuanti. D'altra parte, neppure esalta i fasti della gastronomia, o i festini pantagruelici.

²⁹⁵ *Ibidem*, p.95.

Anzi, l'invito alla continenza nel mangiare ne è una costante, e si consideri, come esempio, la serie delle otto *reglas para ordenarse en el comer para adelante*²⁹⁶.

Eppure, sebbene non vi sia un incitamento all'ingordigia, il gusto è utilizzato come metafora di conoscenza ultima, sia del bene che del male, dell'amaro e del dolce, dell'inferno e del paradiso.

In quest'ottica potremmo interpretare anche la *Cocina de los angeles*, come un invito alla degustazione mistica.

Come abbiamo già detto, non è la prima né l'unica volta che il cibo entra in connubio con la spiritualità. La Bibbia è zeppa di episodi attestanti un tale intreccio, per non parlare dei Vangeli.

Si osservi quanta parte del dipinto sia dedicata, nell'*Ultima cena*²⁹⁷ del Tintoretto, alla raffigurazione dei cibi, della loro preparazione, e quanto la costruzione dell'immagine insista sul ruolo dei vivandieri.

Ma, se volessimo mettere la *Cocina de los angeles* in una serie con altri dipinti di tema affine, sicuramente sceglieremmo un'opera del Manetti, *Il Beato Domenico dal Pozzo a mensa*²⁹⁸.

Vi ritroviamo, in effetti, il medesimo connubio di gastronomia e spiritualità, magistralmente orchestrato dalla composizione del dipinto.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.126.

²⁹⁷ **Tavola 71.**

²⁹⁸ **Tavola 72.**

Parlare di estasi è forse azzardato. Certo, lo sguardo è rivolto alla divina apparizione, ma il beato è troppo ben assestato sulla propria sedia perchè si possa immaginare il piombare sconcertante della grazia divina. Qui, piuttosto, possiamo parlare di visione, o di incontro mistico.

Ma un dettaglio, in particolare, attira la nostra riflessione. Nell'estrema sinistra del dipinto appare un libro aperto, appoggiato sopra un secondo tomo. Già abbiamo incontrato questa struttura: quando un santo è raffigurato lontano dai suoi libri ancora aperti, ciò significa che egli ha interrotto la lettura per rivolgere altrove la propria attenzione. Ma c'è una differenza. Mentre, ad esempio, nella *Lactatio Bernardi*, il santo si allontanava dallo studio unicamente per pregare, o addirittura solo perchè attirato dalla visione mistica, qui chiaramente il beato Domenico passa dallo scrittoio alla tavola, vale a dire dallo studio al pasto. Ed è proprio in questo frangente, quando il santo è sul punto di desinare, che avviene l'apparizione del bambin Gesù.

Si osservi la tavola imbandita: un vassoio su cui giacciono una caraffa, un'ampolla, e una tazza. Vi compaiono, inoltre, ben quattro piatti differenti, ognuno con pietanze diverse, e l'immancabile pane. Vero è che il coltello giace sul bordo del tavolo, a significare un abbandono improvviso nell'attimo della visione, eppure di certo il nostro beato si apprestava a un pranzo alquanto lauto.

Insomma, non appare contrasto fra il mangiare e la vita spirituale, ma essi sono, piuttosto, in rapporto di contiguità: il beato può passare senza ostacolo dallo studio al cibo, e anzi è proprio davanti a quest'ultimo che la grazia lo gratifica.

Possiamo leggere ancor di più in questo dipinto. Si noti la sedia nell'angolo in basso a destra. Essa è, fuor di dubbio, preparata per un altro commensale. Ma se ne osservi la posizione: il convitato che il dipinto vuole attirare all'interno dell'immagine altri non è che

lo spettatore stesso. Anch'egli mangi alla stessa tavola, e condivide la visione concessa al beato.

Come dicevamo, il senso del gusto e la conquista mistica sono appaiati, ma c'è, in questa nostra serie di rappresentazioni, una sfumatura ulteriore.

Se ci siamo occupati del significato semiotico che le figure della gastronomia possono rivestire, resta da sviluppare un'altra considerazione, legata, ancora una volta, all'opposizione tra /fare/ ed estasi.

Una stampa del XVIII secolo supera, in originalità e bizzarria, le immagini fino ad ora considerate. Non bastava, infatti, che la vita spirituale fosse appaiata alla sola gastronomia. Qui troviamo un'attività ancor più volgare, nel senso etimologico del termine, perché Mme Guyon ci è raffigurata nell'atto di spazzare il pavimento di una chiesa²⁹⁹.

L'autrice de *Le Moyen court et très facile de faire oraison* impugna con fierezza una ramazza, le maniche rimboccate in vista dell'ardua fatica.

A nostro avviso, per meglio comprendere questa immagine, e per inserirla in seno alla nostra argomentazione intorno a “estasi” e /fare/ (o “estasi” vs /fare/) bisogna ricordare rapidamente di quale corrente spirituale Mme Guyon fosse fautrice. Come il titolo stesso della maggiore delle sue opere dimostra, Mme Guyon predicava una sostanziale facilità dell'orazione, cui tutti, naturalmente, sarebbero disposti. Questa teoria, che attribuisce un'agevole salvezza a tutti i fedeli, non mancò di suscitare accuse di quietismo. Nel 1689, infatti, *Le Moyen court et très facile de faire oraison* è messo all'indice, e la stessa autrice diviene la vittima di infiniti processi.

²⁹⁹ **Tavola 73.**

Ma, per ritornare al filo del nostro discorso, riportiamo quanto la stessa Mme Guyon ribatte ai propri accusatori:

“Quelques personnes entendant parler de l'Oraison de silence, se sont faussement persuadées, que l'ame y demeure stupide, morte, et sans action. Mais il est certain qu'elle y agit plus noblement, et avec beaucoup plus d'étendue, qu'elle ne fit jamais jusques à ce degré; puis qu'elle est mue de Dieu même, et qu'elle agit par son Esprit. S.Paul veut que nous nous laissions mouvoir par l'Esprit de Dieu.

On ne dit pas qu'il ne faut point agir; mais qu'il faut agir par dépendance du mouvement de la grace.

Cette action de l'âme, est une action pleine de repos. Lorsqu'elle agit par elle-même, elle agit avec effort; c'est pourquoi elle distingue mieux alors son action. Mais lors qu'elle agit par dépendance de l'esprit de la grace, son action est si libre, si aisée, si naturelle, qu'il semble qu'elle n'agisse pas.

C'est donc une action, mais une action si noble, si paisible, si tranquille qu'il semble à l'ame qu'elle n'agit pas; parce qu'elle agit comme naturellement”³⁰⁰.

E' impossibile non notare lo sforzo con cui l'autrice tenta di conciliare l'inconciliabile, l'inerzia della vita spirituale col concetto di azione. Ne risulta una prosa piena, a sua volta, di costruzioni ossimoriche, di inoperosità attive, di riposi dinamici.

³⁰⁰ J.Guyon, *Le Moyen court et autres écrits spirituels*, Grenoble, Jérôme Millon 1995, §21.

A nostro parere, l'immagine di Mme Guyon può essere letta nella stessa ottica, vale a dire come tentativo di riabilitare come “agente” colei che aveva pensato una dottrina piuttosto passiva, un pensiero dell'abbandono a Dio.

Per riassumere la nostra lunga argomentazione, possiamo sostenere che l'ingresso della vita quotidiana nella semantica dell'estasi, o, comunque, della mistica, è frutto di una dinamica comune a numerosi testi, a numerosi periodi storici. Ogni qual volta la mistica (ma anche la spiritualità) sono tacciate di inerzia, la struttura figurativa dei testi tenta di riabilitarne l'immagine, accoppiando, così, in maniera del tutto inusitata, il /fare/ e l'estasi.

Si pensi, ad esempio, al periodo storico della Riforma, a quanto esso ravvivasse l'inconciliabilità fra preghiera e attività. Adriano Prosperi ne dipinge un affresco mirabile, con limpidezza di pensiero e dovizia di dettagli:

“I maestri di vita spirituale, come il Vernazza, e le “madri spirituali” che li ispiravano proposero il percorso della carità come passaggio obbligato attraverso gli altri -il “prossimo”, i poveri come figura di Cristo- per raggiungere la perfezione religiosa. Ora, in quella aspirazione a diventare perfetti è facile vedere l'indizio di una crisi del vecchio ma non superato schema degli stati di vita che assegnava ai monaci il privilegio della fruizione terrena di Dio, l'assimilazione al modello evangelico della vita contemplativa, Maria: mentre ai laici e al clero secolare restava aperta la strada dell'affaccendarsi rumoroso di Marta”³⁰¹.

³⁰¹ A.Prosperi, *op.cit.*, p.20.

E nell'opposizione fra Marta e Maria troviamo il simbolo di un contrasto antichissimo, quello fra azione e contemplazione, che i racconti dell'estasi spesso tentano di conciliare.

7.3. La Musica: l'Udito.

Abbiamo analizzato il modo in cui funziona la semantica della gastronomia nella costruzione delle figure dell'estasi. Abbiamo anche messo in luce il ruolo del gusto nella elaborazione di una tale semantica: è infatti sempre attraverso i sensi dell'uomo che il mondo naturale viene "ribaltato" all'interno dei testi sotto forma di costrutti semiotici.

Nell'analisi che ci accingiamo a proporre, invece, un altro senso sarà protagonista, l'udito. Ci occuperemo, infatti, delle figure legate alla configurazione della "musica".

Sia ben chiaro: sebbene il senso dell'udito svolga una funzione centrale nell'articolazione di tali figure, non è, ancora una volta, della musica *stricto sensu* che ci occuperemo.

E' noto a tutti quanto sia estesa la bibliografia sul rapporto fra musica ed estasi, o, ancor più, sulla relazione che intercorre fra musica e *trance*.

Abbondano, infatti, gli studi sulla musica come agente di *trance*, o di estasi, e una vasta letteratura etno-antropologica si occupa da tempo dei fenomeni di questo tipo, peraltro assai diffusi nel globo.

Non vogliamo assolutamente produrci in una lista bibliografica, né tantomeno riprendere l'argomento (nel quale, peraltro, non saremmo di certo i più esperti).

Non ci interessa, infatti, la musica come *medium* espressivo, così come, del resto, non era dei sapori in senso proprio che ci siamo occupati.

Nel caso del gusto, in realtà, abbiamo analizzato il modo in cui i testi, al proprio interno, utilizzano una semantica a esso legata.

Lo stesso sarà per la musica: non un'analisi di note e accordi in senso stretto, di timbri e tonalità, ma invece uno studio del modo in cui i testi sfruttano la musica come universo semantico da cui trarre le proprie figure.

In altri termini, ripetiamo per il livello figurativo la strategia che ci ha guidati lungo tutta la ricerca, e cioè la fedeltà all'immanenza dei testi, il rifiuto di prendere in considerazione l'estasi se non come fatto trascritto, iscritto in un racconto.

In questo caso, non ci soffermeremo sull'immanenza testuale della musica, bensì sulle sue rappresentazioni.

2. La presenza della musica all'interno del discorso mistico risale a tempi antichissimi. Non vogliamo tentarne una storia, ma ricordiamo come, sin da Agostino, essa abbia goduto di favori assai più ampi di quelli accordati all'immagine.

Nell'analisi del *Dibujo* di Juan de la Cruz, abbiamo messo in evidenza come l'estetica del santo diffidasse di ogni espressione artistica, ma che soprattutto l'immagine, a discapito del suono, fosse tacciata di essere fonte di distrazione e financo di inganno.

Le vicende dell'iconoclastia sono intricate e diffuse lungo tutta la storia dell'umanità, e non ci resta, a tal proposito, che rimandare agli studi eruditissimi di Sixten Ringbom³⁰².

D'altra parte, se percorriamo fuggevolmente la storia della religione cattolica, se non altro vi riscontriamo che l'immagine ha causato problemi assai più numerosi di quelli ingenerati dal suono.

Un brillante e densissimo saggio di Carlo Ginzburg ha tentato, a nostro avviso con qualche successo, di sviscerare in profondità l'ostilità verso le immagini. Ne riportiamo la conclusione:

³⁰² S.Ringbom, *Icone to Narrative-The Rise of the dramatica close-up in fifteenth-century dévotional painting*, trad.fr. *De l'icone à la scène narrative*, Paris, Gérard Monfort 1997.

“L'asimmetria tra gli atteggiamenti dell'antichità e del Medioevo nei confronti di, rispettivamente, parole e immagini, rinvia a una divergenza storica. L'interpretazione delle immagini in termini mimetici dava per scontato il loro rapporto con il mondo naturale; l'interpretazione del linguaggio umano come convenzione, proposta da Aristotele contro Platone, invitava invece ad esplorare a fondo la gamma di fenomeni che stanno prima, accanto e oltre il linguaggio. Ma questa spiegazione è insufficiente, perché ignora una più profonda e (per quanto capisco) intrinseca differenza fra parole e immagini. Una parola come “ircocervo” può essere predicata di “non-esistenza”; l'immagine corrispondente non può esserlo. Le immagini, sia che rappresentino oggetti esistenti, oggetti inesistenti o nessun oggetto, sono sempre affermative”³⁰³.

Ci pare un resoconto efficace della dissimmetria fra suono ed immagine. La seconda si presta più della prima all'accusa di *presenza*, e quindi di essere fonte di idolatria.

L'insegnamento di Paolo, *ex auditu fides*, condiziona, quindi, profondamente l'atteggiamento verso i suoni della religione cattolica.

Se, infatti, la parola si libera dal peccato grazie alla propria arbitrarietà, la musica, in quanto svincolata da un piano semantico, non si riferisce a immagini, ma si esaurisce nel solo piano espressivo.

Ciò, perlomeno, ci pare, nella semiotica *naïve* che ha guidato l'immaginazione figurativa cattolica.

³⁰³ C.Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli 1998, p.129.

Non pretendiamo, in questo ambito, di costruire una teoria semiotica della musica. Tutt'altro. Vogliamo solo cercare di spiegare il motivo per cui essa, tradizionalmente, sia stata considerata meno pericolosa dell'immagine.

D'altro canto, è pure necessario mettere in luce che, nella storia delle estetiche musicali, ogni qual volta la musica ha tentato di costituirsi in linguaggio autonomo, essa è stata mal vista dall'autorità ecclesiastica.

E' il caso, soprattutto, del periodo in cui più numerosi compaiono i racconti dell'estasi. Ci riferiamo, senza possibilità di errore, alla Controriforma.

Ci affidiamo a Enrico Fubini per avere, in qualche breve tratto, una descrizione del contesto musicale dell'epoca:

“L'esigenza di trovare un sistema più semplice e razionale per adattare le parole alla musica era già sentita in modo assai vivo dallo stesso Zarlino, anche se lo schema polifonico gli impediva di trovare una soluzione soddisfacente. Tale problema, che era comune non solo ai teorici di ogni tendenza alla fine del Cinquecento, ma che era altresì sentito come drammaticamente urgente dagli stessi musicisti, s'inserisce sia nel più ampio clima culturale umanistico che aspirava ad un ritorno alla chiarezza classica che l'intreccio polifonico, in cui le parole del testo venivano sommerse, non era in grado di offrire, sia dalle pressioni della chiesa controriformistica che sentiva in modo altrettanto vivo l'esigenza di offrire ai fedeli il testo liturgico in forma più intellegibile”³⁰⁴.

³⁰⁴ E.Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi 1976, p.122.

La parola, dunque, ancora una volta, assume il predominio del discorso religioso, mentre alla musica si affida il ruolo di mero accompagnamento al testo scritto.

Insomma, anche per la musica, sebbene in forma ridotta, avviene ciò che Ringbom ha messo in luce a proposito delle immagini: esse devono essere lo strumento di erudizione di chi non sa leggere, mero sostituto del testo.

Ma l'estetica musicale della Controriforma è assai più interessante se la vediamo nella prospettiva del contrasto fra Cattolici e Protestanti. Citiamo ancora il Fubini:

“Se il moralismo e il razionalismo sono componenti essenziali della concezione della musica sin dal Medioevo conformemente alla tradizione religiosa cristiana, sono presenti anche se in forma diversa in larga misura ancora nella prospettiva estetica formatasi nella Camerata dei Bardi e nella chiesa cattolica controriformista. Non altrettanto si può dire per il mondo tedesco uscito dalla riforma protestante. Forse per la prima volta in esso matura un primo tentativo a livello sia teorico che pratico di elaborare una concezione della musica come linguaggio autonomo”³⁰⁵.

Nell'analisi dei racconti dell'estasi che inseriscono la musica fra le proprie figure, dobbiamo tenere a mente sia questo contrasto fra le due estetiche, sia il fatto che la musica, nell'ambito della retorica controriformistica, fosse considerata strumento efficacissimo per la cosiddetta *mozione degli affetti*.

Articolata la nostra ottica su questi due punti di vista, veniamo all'analisi dei testi.

³⁰⁵ *Ibidem*, p.139.

3. Come dicevamo, la figura della musica gode i favori del discorso mistico da tempi assai remoti. Nell'ambito della predica religiosa, poi, essa era un ottimo punto di contatto fra la concezione intellettuale dell'estasi e l'immaginazione popolare. La musica fa parte, infatti, della vita quotidiana. E', in altri termini, un serbatoio di figure di sicura presa retorica.

San Bernardino da Siena, ad esempio, propone un racconto dell'ascesa mistica in cui largo spazio hanno le figure legate alla musica:

“La terza foglia è: esultazione corporale. Tale sopra detta consolazione, in questi giusti contemplatori di Dio, non solo la mente riempie, ma eziandio trabocca e abbonda nella domata carne. E di questo santo Ioanni aggiugne che la voce che egli udì, «era come di citaredi e sonatori che sonassero nelle citare loro» (*Ap*, 14, 2). Che sono questi sonatori citaredi, se non di questi giusti li spiriti puri? E che sono le loro citare e stromenti, se non li loro corpi, da'peccati vacui e netti?”³⁰⁶.

In questo primo brano, ancora lontano dalla retorica controriformista, già intravediamo l'uso discorsivo della musica. Essa è un correlato figurativo di straordinaria efficacia nell'esprimere la semantica dell'estasi. Lo spirito umano che si congiunge a Dio è come il suono che promana dallo strumento, la spiritualità pura dalla materialità.

Nei racconti pittorici che respirano la temperie culturale post-tridentina, poi, questa efficacia è sfruttata massicciamente, proprio sulla base della necessità, religiosa e retorica a un tempo, di muovere gli affetti.

³⁰⁶ (san) Bernardino da Siena, *Operette volgari*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina 1938, 10.

L'iconografia dell'estasi attinge abbondantemente all'agiografia dei santi del periodo, nella quale si riscontra con grande frequenza l'abbinamento di musica e di congiungimento mistico. Gli *Acta Sanctorum*, ad esempio, raccontano che san Filippo Neri, sollevato in estasi, fosse attorniato da angeli che suonavano per lui la musica celeste³⁰⁷.

Ma è a proposito di un episodio ascritto alla biografia di san Francesco che si sviluppa un vero e proprio filone iconografico. Ce lo ricorda il Mâle:

“Saint Bonaventure raconte que, pendant une grave maladie, saint François voulut entendre de la musique; comme on ne pouvait pas le satisfaire, ce furent les anges qui répondirent à son désir. Une nuit qu'il méditait sur Dieu, il entendit soudain une merveilleuse cithare et il eut un tel transport de bonheur qu'il lui sembla qu'il avait déjà quitté ce monde. Cette extase par la musique devait séduire un temps qui, dans le choeurs de Palestrina, croyait entendre les voix des anges. La scène commence à devenir fréquente dans l'art de la fin du XVI^e siècle. Elle illustre une Histoire de l'Ordre séraphique, qui parut à Venise en 1586; elle fut peinte par Francesco Vanni, gravée par un des Carrache.

Au commencement du XVII^e siècle, le Dominiquin, le Guerchin la représenterent. A Rome, on la voit au grand autel du transept de l'Aracœli, dans l'église de Saint-Bernardin-de-Sienne, dans celle de Sainte-Barbe, à la galerie Corsini.

³⁰⁷ *Acta Sanctorum*, maii, t.VI, p.584-585.

D'Italie elle passa en Espagne. Murillo la représente, mais c'est Ribalta, dans son tableau du Prado, qui lui a donné sa forme parfaite"³⁰⁸.

Mâle ci offre, come sempre, un rapido e affascinante *excursus* iconologico. Noi, invece, vorremmo limitarci ad alcuni dipinti, nel tentativo di mettere alla prova le nostre ipotesi a proposito delle figure della musica.

Vedremo come, da un lato, la musica stemperi il potenziale idolatrico dell'immagine. Dall'altro lato, vedremo come essa si sottometta all'immagine nello stesso modo in cui quest'ultima soggiace al racconto scritto: in primo luogo, accompagnando le azioni del racconto; in secondo luogo, muovendo gli affetti dello spettatore, o, per dirla in moderni termini semiotici, programmandone la reazione patemica.

4. Ci riferiremo, dapprima, al nucleo iconografico già analizzato dal Mâle: san Francesco in estasi confortato da un angelo. Ne abbiamo una bella rappresentazione nel *San Francesco confortato da un angelo che suona il violino* di Giuseppe Cesari, detto il Cavaliere d'Arpino³⁰⁹.

Che si tratti di estasi, non v'è dubbio. Ciò che più interessa, però, è di attirare l'attenzione sulla rima espressiva che si instaura fra il volto del santo e quello dell'angelo.

Il problema delle rappresentazioni dell'estasi è sia quello di raccontare ciò che, per sua natura, sarebbe ineffabile, sia di muovere lo spettatore verso uno stato d'animo analogo.

³⁰⁸ E.Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin 1932, p.173.

³⁰⁹ **Tavola 74.**

La musica è tramite privilegiato di entrambe le strategie testuali. Fa parte dell'esperienza di tutti, infatti, l'andare in estasi per una melodia. Si tratta di una metafora, è vero, ma con quanta efficacia essa può rendere lo sdilinquimento mistico.

Si osservi il volto dell'angelo: esso indubbiamente partecipa dell'estasi di Francesco. Gli occhi del serafico violinista sono quasi bianchi, rovesciati verso la luce, e la testa è reclina ancor più di quella di Francesco.

In altri termini, il testo suggerisce una identificazione fra la passione dell'estasi e la passione musicale.

Questa identificazione è assai più marcata in un dipinto di Luca Giordano, conservato presso il convento delle Cappuccine in Alcobendas, a Madrid³¹⁰.

A un san Francesco dal viso stravolto, in pieno rapimento, si oppone un angelo musico che sembra quasi essere, egli stesso, la fonte della grazia.

Anzi, potremmo quasi suggerire che il Giordano doni a questo angelo la stessa postura, la stessa espressione del volto, di quello che trafigge Teresa con uno strale.

La musica, insomma, come il dardo della Trasverberazione, non solo metafora della grazia, ma sua vera e propria incarnazione.

E il Mâle ha senz'altro ragione nel sostenere che la Spagna ha dato, di questo tema, le rappresentazioni più mirabili. Non è un caso, forse, che una delle più efficaci figurazioni dell'estasi -attraverso la musica- abbia avuto il suo acme espressivo nella patria dei più grandi mistici.

³¹⁰ **Tavola 75.**

Il faccia a faccia fra il santo e l'angelo è infatti magistralmente interpretato da Murillo, il cui *San Francesco confortato da un angelo*³¹¹ presenta in esergo i versi seguenti:

“Martirio Dulçe, Gloria Repetida,/ Llagado sientte el seraphin humano,/ En su mortal dolor halla la Vida/ En su Tormento gozo soberano,/ Crece el amor y en una y otra herida/ anima incendios de su ardor Ufano,/ Pide Aliento a Dios Hombre y dale Aliento/ Da un Angel la dulçura y instrumento”.

Come se non bastasse, non solo la musica accompagna il racconto, ma essa è a sua volta iscritta in un testo verbale.

Della rappresentazione tanto prediletta dal Mâle, quella del Ribalta, già abbiamo fornito un'analisi dettagliata nel capitolo riservato agli osservatori.

Non ci resta, per concludere questo breve *excursus* sulle figure della musica, che rimandare all'innumerabile serie di saggi e articoli che sono stati scritti a proposito delle rappresentazioni di santa Cecilia.

Jean-Yves Bosseur, in *Musiques. Passion d'artistes*, volume dedicato alle figure della musica utilizzate nella storia dell'arte pittorica, ricorda come l'abbinamento di Cecilia e dell'organo sia, di fatto, dovuta a un errore filologico:

“La «passio» de la sainte décrit en effet le mariage de la vierge avec Valérien dans les terms suivants: «Cantantibus organis Caecilia in corde duo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum». Dans la première antienne des Laudes, une coupe fit disparaître les mots «in

³¹¹ **Tavola 76.**

corde suo»; on en déduisit que Cécile chantait pendant que jouaient les instruments, et qu'elle était donc initiée à la musique. Une confusion supplémentaire sur le sens du mot «organes» amena à supposer qu'elle s'accompagnait ou était accompagnée par un orgue³¹².

D'altra parte, errore filologico a parte, non si può dimenticare che una delle prime e più celebri rappresentazioni pittoriche dell'estasi, la *Santa Cecilia* di Raffaello³¹³, sia un dipinto che sfrutta appieno il potenziale figurativo della musica:

*“Sainte Cécile serait la première pala où l'extase constituerait en elle-même le thème. Auparavant, l'objet de l'extase était matérialisé; ici, les anges ne seraient pas l'objet de l'adoration: “La divinité n'apparaît pas aux yeux, elle est dans le coeur de sainte Cécile; comme la musique ne résonne pas matériellement à ses oreilles, mais seulement dans son ame”*³¹⁴.

Daniel Arasse ha elaborato una memorabile analisi del dipinto, cui non possiamo che rimandare per citazione:

“En 1514 cependant, en utilisant le thème musical récemment attaché à la sainte et en en faisant le seul thème de l'image, Raphaël fait plus que refléter une transition iconographique ou un engouement général du moment pour la musique; il décide en fait d'illustrer la philosophie néo-

³¹² J.-Y. Bosseur, *Musique. Passion d'artistes*, Genève, Skira 1991, p.42.

³¹³ **Tavola 77.**

³¹⁴ D. Arasse, “Extases et visions béatifiques à l'apogée de la renaissance: quatre images de Raphaël”, in *Melanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes*. Roma, Ecole française de Rome-Diff. De Boccard, 1972/2, Tome 84, p. 419.

platonicienne de la musique et de démontrer picturalement qu'elle s'accorde avec la métaphysique et la spiritualité chrétiennes.

Son *invenzione* s'appuie en effet sur la conception néo-platonicienne de la triple nature de la musique. La musique dont on parle ici est à la fois le pouvoir de provoquer par le jeu des instruments un certain état délicieux de contemplation intérieure, et le symbole d'une opération plus générale qui mobilise l'âme tout entière. La *musica instrumentalis* n'est que le premier degré, la musique intérieure (*humana*) de l'âme le second et la musique cosmique (*mundana*) le plus haut. Cette notion de musique[...]se trouve ainsi reliée à tous les étages de l'être, touche à la fois la basse conscience, liée à la nature physique, la conscience éclairée qui jouit de la beauté du nombre et la conscience supérieure qui saisit un univers transfiguré"³¹⁵.

Prima di passare all'ultima parte del capitolo -dedicato al tatto e alla rappresentazione delle mani nelle immagini e nei racconti dell'estasi- riassumiamo brevemente le nostre riflessioni intorno al binomio: estasi e musica.

Nelle immagini religiose del XVII secolo, benchè la cosmologia pre-galileiana sia sul punto di scomparire, ancora persiste la tradizione pittorica della *musica celeste*. L'armonia dei cieli e quella delle note sono considerate l'una lo specchio dell'altra, per cui nella messa in scena dell'estasi spesso le figure legate alla musica segnalano l'acme dell'incontro tra uomo e Dio.

³¹⁵ *Ibidem*.

In secondo luogo, benché la musica terrena (per non parlare di quella profana) sia una delle *Vanitas* tradizionalmente combattute dal Cattolicesimo, essa lascia largo spazio alle note (e alla loro raffigurazione) sia come strumento efficacissimo della *mozione degli affetti* (si pensi all'esperienza, per altro singolarissima, dell'Oratorio di san Filippo Neri), sia al fine di stemperare la *presenza* -e quindi il potenziale idolatrico- delle immagini.

7.3. Le Mani: il Tatto.

Vi sono più ragioni per concludere questa ricerca sui “percorsi dell'estasi” con un capitolo dedicato alle mani.

Innanzitutto, esse costituiscono, senz'altro, un oggetto scomodo, cui l'analisi si applica con difficoltà e senza l'agio riservato ad altri momenti della ricerca. In altri termini, era necessario accumulare un bagaglio consistente di riflessioni, oltre che una sicura “memoria delle immagini” prima che ci si potesse cimentare con questo ultimo argomento.

In secondo luogo, e qui già passiamo dalla prefazione esplicativa all'ipotesi vera e propria, sospettiamo che le mani siano, sempre a livello figurativo, il punto culminante di molti percorsi dell'estasi.

Non è un caso, infatti, che abbiamo voluto legare questa parte del corpo con il senso che le è proprio, vale a dire il tatto. E infatti, se le mani (o la mano, come avremo modo di puntualizzare più avanti) sono il punto di contatto ultimo fra Dio e l'estatico, ciò si abbina, senza dubbio, al posto che il tatto occupa fra i cinque sensi. Al pari del gusto, di cui abbiamo discusso in un precedente capitolo, il tatto è un senso della contiguità fra soggetto e oggetto. Non c'è distanza fra i due, se essi si toccano, ma piuttosto si è in un momento di fusione.

E' anche per questo motivo che possiamo chiudere, proprio intorno alle mani, il cerchio della nostra ricerca. Infatti, come abbiamo asserito nel primo capitolo, dedicato alle “profondità dell'estasi”, uno dei valori profondi messi in scena dai testi che abbiamo studiato è, appunto, la fusione.

E questa fusione, come dicevamo, trova la sua figura più compiuta in certe rappresentazioni delle mani.

Dobbiamo, però, a questo punto, spiegare il perché della nostra sequenza. In altre parole: perché porre il tatto aldilà del gusto? Perché, visto che l'ingestione segna, indubitabilmente, la fusione più profonda fra soggetto e oggetto?

Una spiegazione di questa nostra scelta la daremo in rapporto alla serie di testi di cui proporremo l'analisi.

Se, infatti, il gusto abbonda nella figurazione dei testi verbali, le immagini, dal canto loro, sembrano prediligere la rappresentazione del tatto.

E' forse superfluo riflettere su una tale predilezione: il tatto ha, nella storia dell'arte, un ruolo di primo piano, che ha la sua manifestazione più evidente proprio nella larga messe di mani che compaiono in pittura. Parte fondamentale del corpo, non accessoria, le mani sono un ruolo prediletto della significazione.

Per dirla diversamente, potremmo definirle come luogo del senso.

2. Proprio a causa della grande varietà delle rappresentazioni, ci è stato assai arduo effettuare una scelta. Non ci erano ben chiari, infatti, i criteri secondo cui comporre una serie. Evidentemente, le mani ci interessavano soltanto in rapporto al nostro specifico soggetto di ricerca, e ciò ci ha consentito di procedere a una prima selezione.

In seguito, l'assidua frequentazione di un largo *corpus* di rappresentazioni ci ha suggerito la possibilità di utilizzare una particolare postura delle mani come perno della discussione, come elemento unificante della serie.

Fra le varie, innumerevoli posizioni che le mani possono assumere su un dipinto, abbiamo scelto, ai fini dell'analisi, quella che ci pareva più densa di interrogativi. Ci riferiamo alla "mano sul petto".

Spesso, infatti, l'estatico viene rappresentato con la mano –di solito la destra, e discuteremo delle eccezioni- appoggiata sul petto, in corrispondenza del cuore.

Ben presto ci siamo resi conto del fatto che, benché costruire una serie fosse operazione agevole, il compito di fissare un sistema semantico di questa stessa serie si presentava tutt'altro che semplice.

La ragione di questa difficoltà era, a nostro avviso, la seguente: le mani, il petto, il cuore sono elementi sovraccarichi di senso. Non è, a nostro parere, possibile, fissare una semantica stabile di questo conglomerato di figure.

L'operazione a misura delle nostre forze, allora, era quella di inserire volta a volta questo coacervo figurale nel contesto specifico, e prestare attenzione agli spostamenti – spesso impercettibili- del senso.

Si consideri un dipinto celeberrimo: il *Caballerp de la mano en el pecho*³¹⁶ di El Greco. E' una dimostrazione lampante del fatto che la rappresentazione della mano sul petto non è esclusivo patrimonio del discorso mistico. Vero è che, secondo alcuni³¹⁷, la semantica della mistica spagnola della Controriforma e quella della "cavalleria" castigliana sarebbero profondamente –e inestricabilmente- connesse. D'altro canto, però, l'analisi semiotica dell'immagini ci rivela che questa specifica mano sul petto ha connotazioni ben diverse da quella propriamente "mistica".

Le dita della mano, infatti, sono articolate in maniera bizzarra. Si provi a imitare la postura, e ci si accorgerà ben presto che essa è del tutto naturale. E', allora, uno di quei

³¹⁶ **Tavola 78.**

³¹⁷ Cfr M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Aula Magna 1971.

luoghi sui quali ci piace fissare la nostra attenzione, i dettagli intorno ai quali si coagula il senso.

Queste dita sono, in realtà, uno strumento di ostensione: il pollice rinvia al volto del cavaliere, l'indice si appoggia sulla collana d'oro, il mignolo è diretto verso la spada. Non è un'interpretazione farneticante, perchè trova sostegno in una serie parallela di considerazioni: gli elementi cui, nel dipinto, le dita dirigono l'ostensione, sono anche, e nello stesso tempo, i soli che emergono dall'oscurità.

La rete di rimandi offerta allo sguardo dello spettatore è, ci sembra, tutt'altro che religiosa: la spada, il volto austero e tipicamente nobiliare, la collana: questa mano sul petto è il sunto di una semantica profana, il luogo in cui si concentrano tutte le caratteristiche della nobiltà.

D'altra parte, questa laicità dell'immagine non ci impedisce di porla accanto a un dipinto la cui semantica è, invece, eminentemente mistica. Pensiamo al *San Juan Bautista niño*³¹⁸ del Murillo.

Il bambino, stupendamente immortalato dal pennello dell'artista, pone, anche lui, la mano sul petto.

Non si tratta di una somiglianza insignificante. Prima di soffermarci sulle differenze, vogliamo spendere qualche parola sul perché di questo accostamento.

Benché le semantiche in gioco siano lontane l'una dall'altra, vi è perlomeno un tratto in comune della significazione, un contenuto, in altri termini che rimane invariato nel passaggio dall'immagine del *caballero* a quella del *niño*. A nostro avviso, si tratta del

³¹⁸ **Tavola 79.**

modo in cui la mano sul petto indica un impegno personale, una vocazione o una convocazione.

In termini figurali, è come se la mano raccogliesse i valori semantici che sono dispiegati e orchestrati sul dipinto, e li introducesse, o addirittura li stipasse, nel cuore del protagonista. La mano indica che questi valori gli appartengono, gli sono -letteralmente e metaforicamente- nel cuore.

Se, però, questo gesto di raccoglimento e di sintesi permane, i contenuti che esso riassume cambiano considerevolmente. Nella tela del Murillo abbiamo una evidente messa in scena della vocazione del Battista alla predicazione.

Non vogliamo indugiare troppo nell'analisi, e affaticare il lettore, ma si consideri soltanto il raggio di luce che piomba dall'alto, e in seguito si osservi la posizione della mano: essa è aperta sul petto quasi a raccogliere questo raggio. E' un gesto difficilmente collocabile in una struttura definita: sorpresa, manifestazione di una disponibilità accorata, ma soprattutto, ripetiamo, interiorizzazione. La mano, come accennavamo nella prefazione al capitolo, traduce in immagine il contatto della trascendenza e dell'immanenza, l'entrare di Dio nel cuore dell'estatico.

Collochiamo nella nostra serie un dipinto di Bernardo Cavallino dedicato a *San Lorenzo*³¹⁹. Anche qui ci pare di poter cogliere la chiamata, il fatto che il Santo ne risenta il peso e il calore direttamente sul petto, e al contempo ravvisiamo che questa mano sul petto, in risonanza con l'espressione del volto, significhi anche, fra le altre cose, una meraviglia incredula. "Sono proprio io a essere chiamato?" - sembra che san Lorenzo si

³¹⁹ **Tavola 80.**

domandi, con un'espressione che ha ancora, una diversa sfumatura in rapporto al viso del *niño*.

La versatilità semiotica delle mani, dunque, è tale, specie in congiunzione con elementi altrettanto duttili, come il volto, ad esempio, che non possiamo neppure accennare a un sistema. Le nostre, dunque, sono destinate a restare riflessioni ai margini di una serie, puri tentativi di commento.

Prima di chiudere la nostra serie, e passare a un'altra postura, dedichiamo qualche considerazione a un bellissimo dipinto del Blomaert, la *Maddalena in estasi*³²⁰. E' un testo di grande complessità e non possiamo, in questa sede, proporre un'analisi dettagliata.

Ciò che più ci colpisce è il fatto che non sia la mano destra a poggiarsi sul cuore. E' nota a tutti la polarizzazione che la destra e la sinistra assumono nella civiltà cristiana, e non solo. E' dunque, se non altro, degno di riflessione che sia la mano del peccato, dell'errore, a poggiarsi sul cuore.

Affinché questa anomala –apparente, come vedremo– sia ancora più chiara, consideriamo contemporaneamente un dipinto di Luca Giordano: la *Visione di san Domenico*³²¹.

Qui la mano sul petto è la destra, secondo copione, mentre si osservi quale ruolo è riservato alla sinistra: l'allontanamento delle fonti di peccato, il gesto di protezione nei confronti di tutto ciò che proviene dal basso, dalla terra.

³²⁰ **Tavola 81.**

³²¹ **Tavola 82.**

Ritorniamo alla stupenda *Maddalena* del Blomaert. In questo dipinto la destra è appoggiata su un vaso di unguento, mentre la sinistra è puntata violentemente contro il cuore.

Un'ipotesi plausibile è che ci troviamo di fronte a una messa in scena del pentimento: la mano del peccato, insomma, sarebbe legata al cuore, perché in esso la Maddalena sentirebbe il pungolo feroce del rimorso. La destra, invece, sarebbe la mano della scelta successiva, al pentimento, quella con cui la Maddalena si appresta ad aprire il vaso della grazia. Ci sono diversi elementi che potrebbero corroborare questo tentativo di interpretazione: in primo luogo, l'abbigliamento della Santa è quello di una cortigiana. La gamba sinistra è vistosamente scoperta, e succintamente rivestita da un drappo malizioso. Si tratterebbe, in definitiva, dell'abbigliamento del peccato. Ciò indicherebbe, di conseguenza, che la Maddalena è colta nel momento esatto del pentimento. In secondo luogo, vi è un'indubbia corrispondenza fra la mano al petto e quella sul vaso. Si osservi, in particolare, la posizione dell'indice e del pollice: vi è una evidente specularità fra il dito che è sul punto di aprire il vaso e quello che si conficca nel cuore della Maddalena.

Vorremmo, a tal proposito, supportare la nostra ipotesi sulla mano al cuore come punto di incontro di due dimensioni differenti, e citare le parole di Erwin Panofsky, quelle con cui egli commenta la mano sul cuore nella "memoria" del dr. Gabriele Fonseca, scolpita dal Bernini in San Lorenzo in Lucina:

“His hands, the left placed on his heart, clutch his doctor’s gown as in as spasm of pain; but his eyes seem to see the radiance of the spheres to which he is about to ascend: he belongs to this world as well as the next.”³²²

3. Ma la mano portata al cuore non esaurisce le possibilità figurali che possono interessare il petto, da un lato, e le mani dall’altro.

Una postura per noi di grande interesse è quella che segnala, a nostro avviso, la disponibilità a ricevere la grazia. Anche in questo caso, è solo l’interpretazione olistica dei dipinti che ci consente di aggiungere sfumature ulteriori al senso della postura, di specificarlo volta a volta a seconda del contesto figurale.

Nella rappresentazione che Murillo ci ha lasciato del miracolo della Porziuncola³²³, ad esempio, un complesso sistema di mani è intessuto fra i tre poli della significazione: san Francesco d’Assisi, il Cristo e la Madonna.

Non vogliamo, in questa occasione, proporre un’analisi, ma piuttosto attiriamo l’attenzione verso l’apertura delle braccia nel Santo: le palme rivolte verso la sua visione, insieme al volto che si proietta verso la luce divina, sono un chiaro gesto di disponibilità, di apertura alla grazia.

Possiamo accostare questo dipinto un’*Estasi di sant’Alessio*³²⁴, ancora del Giordano, nella quale ritroviamo la stessa postura di offerta disarmata in vista dell’avvento dell’estasi.

³²² E. Panofsky, *Tomb Sculpture: its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London, Thames & Hudson 1964, p. 93.

³²³ **Tavola 83.**

Non possiamo dilungarci oltre su questo tema affascinante, che meriterebbe una riflessione specifica anche al di là delle relazioni con le rappresentazioni dell'estasi.

Vorremmo però proporre un'ultima serie, in cui l'apertura delle braccia che notavamo nei dipinti appena menzionati lascia il posto a una chiusura estrema, a un incrociarsi delle mani sul petto dell'estatico.

Osserviamo questa postura in una *Visione di san Bruno*³²⁵ del Ribera, come in un *San Francesco d'Assisi*³²⁶ di El Greco, o in una toccante *Maddalena in estasi*³²⁷ di Luis Finson.

Siamo, a nostro avviso, in un momento successivo del "racconto" dell'estasi: non l'istante in cui Dio entra nel cuore dell'estatico, né quello, di difficile collocazione temporale, in cui egli manifesta l'apertura alla grazia.

Qui, come la nostra serie ci pare mostri con bell'evidenza, il gesto è, più che altro, quello di custodire il dono ricevuto. Insomma, l'unione mistica si è già compiuta, e all'estatico resta l'anelito a perdurare in questo stato di beatitudine, a proteggere la trascendenza penetrata nel proprio cuore, a non lasciarla sfuggire.

San Francesco d'Assisi, poi, è evidentemente atteggiato a bella posta per mostrare le stigmate. Troviamo innumerevoli volte la medesima postura, come in un'*Estasi di san*

³²⁴ **Tavola 84.**

³²⁵ **Tavola 85.**

³²⁶ **Tavola 86.**

³²⁷ **Tavola 87.**

*Francesco*³²⁸ del Giordano. Non siamo i primi a ravvisare una vera e propria ossessione pitturale rivolta verso l'ostensione delle stigmate. Ciò si spiega, chiaramente, con la necessità di mostrare, in ognuna delle rappresentazioni di san Francesco d'Assisi, ciò che ne costituiva il sigillo di santità. Nel contempo, ricordiamo che questa messe di immagini è la conseguenza di un fatto storico, vale a dire le polemiche suscitate, in vario luogo e modo, dal racconto delle stigmate.

Il miracolo è stato, infatti, più volte oggetto di controversia, e l'annalistica francescana (il *Wadding*, per esempio) riporta una serie assai divertente di vicende, il cui scopo retorico è, chiaramente, quello di dissipare i dubbi relativi alle stigmate.

Leggiamo, infatti, di miscredenti che, desiderosi di negarne la veridicità, ne raschiavano la rappresentazione da dipinti raffiguranti san Francesco. Leggiamo di stigmate che riappaiono, miracolosamente, là dove erano state cancellate, e di peccatori che si ostinano a eliminarle dalla tela, credendole opera di un fanatico devoto.

Leggiamo, infine, di come i dipinti prendano a sanguinare, lasciando i miscredenti iconoclasti in una valle di pentimento e di rimorso.

Qualcosa di miracoloso vi è, senza dubbio: ma si tratta, piuttosto, almeno dal nostro punto di vista, dell'attenzione costante che l'uomo ha dedicato al miracolo, alle raffigurazioni che gli sono state dedicate, all'insistenza ossessiva per le piaghe aperte sulle mani di san Francesco.

Forse perché, come dicevamo, è nelle mani che Dio lascia il segno della propria presenza.

³²⁸ **Tavola 88.**

Conclusione.

La tradizione saggistica vuole che, a termine di una ricerca, si riprendano sinteticamente i punti che sono stati oggetto di dimostrazione lungo tutto il percorso della riflessione.

Per quel che mi riguarda, non posso piccarmi di aver dimostrato nulla. La mia, infatti, è stata più un'azione del "mostrare" che del "di-mostrare".

E' la conseguenza, credo inevitabile, di chi abbia un approccio morfologico-semiotico.

Si dispongono le forme e le strutture in maniera ordinata, compiendo un lavoro che non è affatto da poco. In molti casi, infatti, è proprio quest'attività di composizione generale che manca alle singole discipline, le quali non riescono, di solito, a fornire un quadro abbastanza ampio su un determinato tema.

D'altra parte, in questa occasione posso perlomeno spezzare una lancia a favore delle argomentazioni che sono state avanzate nelle varie analisi.

Innanzitutto, mi pare di aver mostrato con dovizia di esempi che un linguaggio della mistica, e persino dell'estasi, esiste: sin dal primo capitolo, infatti, dedicato alle *Profondità dell'estasi*, ho illustrato come, in virtù di alcuni tratti strutturali, possiamo raggruppare in un'unica categoria tutta una serie di testi, verbali e non verbali, che presentino il medesimo anelito alla fuoriuscita dal linguaggio. Questo anelito si riveste di una specifica messa in scena, e ha come suo correlato l'estasi intesa nel senso di apice

dell'esperienza estetica. Ho fornito, mi sembra, delle giustificazioni abbastanza convincenti del perché la locuzione "andare in estasi" sia entrata persino nel linguaggio quotidiano.

In seguito, quando ho analizzato la serie dei doni con cui la Trascendenza esprime la propria comunione con l'umano, ho mostrato quale fosse la logica dell'azione all'interno di questa attribuzione, e ho argomentato che l'intero apparato discorsivo dei testi che raccontano l'estasi sia nient'altro che un articolato, complesso tentativo di reintrodurre una comunicazione in seno all'impenetrabile rapporto fra Dio e l'estatico.

Mi sono soffermato lungamente sulla caduta, e sui suoi correlati semantici, come figura spaziale dell'incontro estatico. Ho anche costruito un'ampia serie di testi che utilizzano l'anfratto, la grotta, la caverna, come luogo non-luogo dell'evento mistico.

Per quel che concerne il tempo, la mia riflessione ha interessato tanto la paradossalità della costruzione temporale dei testi, quanto le differenze che, proprio in rapporto alla rappresentazione del tempo, esistono tra i testi verbali, quelli pittorici, e le estasi scolpite.

Ho dedicato, però, la maggior parte delle mie energie ai capitoli dedicati ai personaggi che attorniano l'estasi nelle sue messe in scena.

In particolare, ho condotto una lunga ricerca, storica e semiotica a un tempo, sul personaggio osservatore.

Questa volta potrei quasi vantarmi di aver dimostrato qualcosa. E infatti, grazie a un laborioso e appassionante studio dell'annalistica del XVII secolo, e dei dipinti della stessa epoca, ho messo in luce come l'inserimento dell'osservatore all'interno dei testi rispondesse alla struttura dei sistemi di pensiero in vigore durante la Controriforma.

In seguito, isolando la categoria degli attori *adiuvanti*, ho proposto una nuova serie di paragoni fra dipinti e sculture, costruendo una vera e propria morfologia della Trasverberazione.

I capitoli dedicati alle figure dell'estasi mi hanno imposto esclusioni severe. Avrei voluto dilungarmi su altri aspetti dell'immaginario mistico, ma mi sono accorto che, per ciascuno di essi, avrei dovuto scrivere un altro saggio.

Ho ceduto, allora, allo spirito del sistema, e ho composto le mie riflessioni sulla serie dei cinque sensi.

Ho cominciato dall'olfatto, e dal ruolo che esso gioca in rapporto al sistema dei quattro elementi. La mia tesi, infatti, è che il discorso mistico utilizza tale sistema in maniera abbastanza tradizionale, nel senso che attribuisce l'aria alla trascendenza, la terra all'immanenza, e in seguito gioca su fuoco e acqua come elementi di mediazione. Ecco perché, in altri termini, la liquefazione e la combustione compaiono così di sovente come tappe obbligate del percorso estatico.

Ma mi sono anche interessato alle irregolarità di questo sistema, ad esempio evidenziando le figure miste, in cui l'acqua e il fuoco si uniscono in un paradosso figurale, oppure riflettendo sulla logica del vaso di grazia, così importante per l'interpretazione di numerosi dipinti.

In tutto ciò, ho sempre tenuto conto del ruolo dell'olfatto, del suo abbinarsi alla purificazione sensoriale prodotta dal fuoco e dall'aria.

Nel capitolo dedicato alla *Vita quotidiana* ho affrontato un altro senso, il gusto, e un altro punto di grande complessità, l'ossimoro dell'inazione operosa. Rifacendomi a una serie assai ampia di testi, ho mostrato come la rappresentazione della vita quotidiana all'interno dei racconti dell'estasi rispondesse a una esigenza retorica precisa: quella di

valorizzare i fenomeni spirituali anche agli occhi del mondo dell'azione, e ciò anche con l'intento di sfuggire alle accuse di quietismo.

Ho però valutato la presenza del gusto anche da un altro punto di vista, vale a dire considerandolo come la metafora di un contatto ravvicinato fra l'uomo e Dio. Mi sono interessato, allora, alle figure della *saporatio* divina.

Procedendo lungo il percorso dei sensi, ho quindi proposto una complessa riflessione sulle figure della musica, e sul ruolo dell'udito, nelle rappresentazioni dell'estasi. Ho affrontato l'argomento riferendomi alle estetiche musicali in auge durante la Controriforma, e al rapporto che, tradizionalmente, la civiltà cattolica instaura con il suono e, soprattutto, con l'immagine.

Ho poi concluso la serie di analisi dedicate alle figure con alcune brevi considerazioni sul ruolo delle mani nei testi pittorici dell'estasi.

Prima di mettere la parola fine a questa lunga ricerca, che ha impegnato buona parte delle mie energie per lungo tempo, ma alla quale volentieri continuerei ad accordare attenzione e lavoro, vorrei soffermarmi brevemente sul ruolo che l'estasi, o altri fenomeni analoghi, possono giocare all'interno di una teoria del linguaggio.

L'ipotesi con la quale voglio chiudere, e al contempo aprire la mia ricerca, è la seguente. Quando si tenta, all'interno del linguaggio, di mettere in scena una fuoriuscita da esso, una ineffabilità, proprio in questo anelito si tendono e si esplorano i confini del linguaggio stesso.

Studiare le rappresentazioni dell'estasi, allora, come pure altri testi che si scontrino con l'indicibilità dei propri rappresentati, costituisce, a mio avviso, punto di vista privilegiato per una riflessione generale sul linguaggio, e proprio lì dove esso si tende, e

mostra la corda, l'analisi avrebbe l'occasione di scrutare i meccanismi semiotici profondi che regolano la produzione del senso.

Bibliografia.

Bibliografia generale.

- ARGAN, G.C., *Storia dell'arte italiana*, vol.3, Firenze, Sansoni per la Scuola 1968.
- BARNSTONE, W., *The Poetic of Ecstasy: Varieties of Ekstasis from Sappho to Borges*, New York, Holmes & Meir 1983.
- BASTIDE, R., *Les problèmes de la vie mystique*, Paris, P.U.F. 1931.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard 1971.
- BERGAMO, M., *L'anatomia dell'anima*, Bologna, Il Mulino 1991.
- BOUCHERAT, J.-L., "Quia amore langueo: iconographie de l'extase, mystique de l'image et theologie de la beauté: Espagne, Flandre, France, Italie, fin XV^e siècle, thèse de doctorat", Université de Paris 4, 1995.
- BUBER, M. (ed), *Ekstatische Konfessionen*, trad. ingl. *Ecstatic confessions*, San Francisco, Harper & Row 1985.
- CALABRESE, O., *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani 1985.
- La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Roma-Bari, Laterza 1985.
- L'età neobarocca*, Milano, Laterza 1988.
- (a cura di) *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore 1980.
- CARERI, G., *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Firenze, Casa Usher (ed.italiana riveduta: *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel "bel composto" di Bernini*, Roma-Bari, Laterza 1991.
- CARVALHO LOPES M. DE, "«Le Château intérieur» de Thérèse d'Avila: analyse sémiotique", *Le parcours du sujet*, tesi di dottorato sostenuta presso l'EHESS, Parigi, 1985.
- CHMIELEWSKI, M., "Semiotyka tekstu mistycznego", in *Roczniki Teologiczne*, Lublino.
- COLLINS, J.J., M.Fishbane, *Death, Ecstasy and other wordly Journeys*, Albany, State University of N.Y. Press 1995.
- CORRAIN, L., "Semiotica e iconografia. Problemi teorici", in *Versus* n.58, 1991.
- (a cura di) *Le figure del tempo*, Milano, Mondadori 1987.
- CORRAIN, L. e P.Valenti, (a cura di) *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio 1991.
- CORRINGTON, R.S., *Nature and Spirit: an Essay in Ecstatic Naturalism*, N.Y., Fordham University Press 1992.
- An Introduction to C.S.Peirce: Philosopher, Semiotician and Ecstatic Naturalist*, Lenham, Rowman & Littlefield 1993.
- "Semiotics of Religion", in *The american journal of semiotics*, 10, 1-2, 1993.
- *Ecstatic Naturalism: Signs of the World*, Bloomington, Indiana University Press 1994.
- "Regnant Signs: The semiosis of liturgy", in *Semiotica*, vol 117-1, 1997.
- DAMISH, H., *Théorie du nuage*, Paris, Seuil 1972.
- *Semiotics and Iconography*, Lisse, De Ridder 1975.
- DE CERTEAU, M., *La prise de parole*, Paris, Desclée De Brouwer 1968.
- *L'étranger (ou L'union dans la difference)*, Paris, Desclée De Brouwer 1969.

- La possession de Loudun*, Paris, Gallimard 1980.
 -*La fable mystique, 1*, Paris, Gallimard 1982.
 -*Il parlare angelico: figure per una poetica della lingua* (secoli XVI e XVII), trad.it, Firenze, Leo Olschki 1989.
- DESCAMP, M.-A., *Corps et extase*, Paris, Tredaniel 1992.
Dictionnaire de Spiritualité, Paris, Beauchesne 1980
Dictionnaire de Théologie Catholique, Paris, Librairie Letouzey et Ané 1924...
Le discours mystique- Registrazioni sonore del colloquio tenutosi al Centro internazionale di semiotica e linguistica, 12-16 luglio 1982.
- ECO, U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1974.
Ekstase, Mass und Askese als Kulturfaktoren, 6 akademische Vorträge gehalten von Willy Brems, Basel, Helbing und Lichtenhahn 1967.
Enciclopedia cattolica, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, Città del Vaticano.
- FABBRI, P., *La svolta semiotica*, Bari, Laterza 1998.
 FLORENSKIJ, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi 1995.
 FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard 1969.
 FRAGONARA, M., "Martirio ed estasi: persuasioni visionarie nel Seicento romano e napoletano", in *Grafica d'arte*, n.8, ott.-dic., 1991.
- GARDET, L., *La mystique*, Paris, P.U.F 1970.
 GETTO, G., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni 1967.
 GIARD, L., et L. de Vaucelles, *Les jesuites et la civilisation du baroque (1540-1640)*, Grenoble, Jérôme Millon 1996.
 GIVONE, S., *Storia del nulla*, Roma-Bari, Laterza 1995.
Glossarium mediae et infimae latinitatis, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt 1954.
 GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse 1966.
 -*Du sens*, Paris, Seuil 1970.
 -*Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil 1976.
 -*Maupassant, la sémiotique du texte*, Paris, Seuil 1976.
 -*Du sens II*, Paris, Seuil 1983.
 -*Des dieux et des hommes: études de mythologie lithuanienne*, Paris, P.U.F 1985.
 -*De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac 1987.
 GREIMAS, A.J. et J.Courtès, *Sémiotique-dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, tome 1: 1979; tome 2: 1986.
 GREIMAS, A.J. et J.Fontanille, *Sémiotique des Passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil 1991.
 GREIMAS, A.J. et E.Landowski (a cura di), *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette 1979.
 GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil 1992.
- JACOBI, W., *Die Ekstase der alttestamentlichen Propheten*, Munich e Wiesbaden, J.F. Bergmann 1920.
 JANET, P., *De l'angoisse à l'extase: études sur les croyances et les sentiments*, Paris, Société Pierre Janet 1976.
 JOHNSON, R.A., *Ecstasy: understanding the Psychology of Joy*, San Francisco, Harper & Row 1987.
 JOSSUA, J.-P., *Seul avec Dieu-L'aventure mystique*, Paris, Gallimard 1996.

- KANDINSKI, W., *Über das Geistige in der Kunst-Insbesondere in der Malerei*, trad.it. *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE 1989.
- Punkt und Linie zu Fläche*, trad.it. *Punto linea superficie*, Milano, Adelphi 1968.
- KNOX, R., *Enthusiasm. A chapter in the history of religion with reference to the XVII and XVIII centuries*, Oxford, Oxford University Press 1951.
- IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios espirituales*, Santander, Sal Terrae 1990.
- IVANOV, V.V., "L'asymmetrie des oppositions sémiotiques universelles", in *Ecole de Tartu, Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, Ed. Complexe 1976.
- LASKI, M., *Ecstasy in secular and religious Experiences*, Los Angeles, J.P.Tarcher 1990.
- LEWIS, I.M., *Ecstatic Religion: a Study of Shamanism and Spirit Possession*, London-N.Y., Routledge 1989.
- LOIRE, S. (a cura di), *La collection LEMME-Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux 1998.
- LOTMAN, J.M. e B.A.Uspenskij, *Semiotica e Cultura*, trad.it. Milano-Napoli, Ricciardi 1975.
- LUKKEN, G., *Per Visibilia ad Invisibilia: Anthropological, Theological, and Semiotic Studies on the Liturgy and the Sacraments*. Kampen, Kok Pharos Publishing House 1994.
- MALE, E., *L'art reliquieux après le concile de Trente*, Paris, Armand Colin 1932.
- MANETTI, G., *La teoria dell'enunciazione-Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Siena, Protagon 1998.
- MARTIGNONI, G., *La fuga, l'estasi e il viaggio*, Comano, Edizioni Alice 1993.
- MAZZONI, C., *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press 1996.
- MEROT, A., "Les paroisses parisiennes et les peintres dans la première moitié du XVII^e siècle: le rôle des fabriques", in *Colloque*, Paris, 1983.
- MORDELL, A., *The Literature of Ecstasy*, Port Washington, N.Y., Kennikat Press 1969.
- PETERSSON, R.T., *The Art of Ecstasy: Teresa, Bernini and Crashaw*, London, Routledge & K.Paul 1970.
- PEZZINI, I.(a cura di), *Semiotica delle Passioni*, Bologna, Eculapio 1991.
- Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani 1998.
- POZZI, G., *Grammatica e retorica dei santi*, Milano, Vita e pensiero 1997.
- Religious Ecstasy*, based on paper read at the Symposium on Religious Ecstasy, Iabo, Finland 26th-28th of August 1981, Stockholm, Almqvist & Wiksell International 1982.
- RINGBOM, S., *Les images de dévotion (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Gérard Monfort 1995.
- Icon to Narrative*, trad. fr. *De l'icone à la scène narrative*, Paris, Gérard Monfort 1997.
- SCREECH, M.A., *Ecstasy and the Praise of Folly*, London, Duckworth 1980.
- SEGRE, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985.
- STOICHITA, V.I., *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, Reaktion Books 1995, trad. sp. *El ojo místico, Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza 1996.
- STROPPIA, S., *Sic arescit-Letteratura mistica del Seicento italiano*, Firenze, Leo Olschki 1998.
- TOEPFER, K.E., *The Voice of Rapture: a symbolist System of ecstatic Speech in Oscar Wilde's Salome*, N.Y., P.Lang 1991.
- TOUCHER, D., "Profondeurs de l'apparence dans l'histerie feminine- étude faite à partir de deux sculptures baroques: Apollon et Daphne et l'extase de sainte Thérèse de Gian Lorenzo Bernini", tesi di dottorato sostenuta presso l'Università di Montpellier 1, 1987.

- VAN RENSBURG, H.J., "One night on Montserrat: religious ecstasy in the Art of André Masson", in *South Africa journal of art and architectural history*, v.1, n.1, feb., 1990.
- Versus n.47/48, "Affettività e sistemi semiotici-Le passioni del discorso", Bologna, Il Mulino 1987.
- VON HUBERT, C. (a cura di) *Rausch, Ekstase, Mystik: Grenzformen religiöser Erfahrung*, Düsseldorf, Patmos-Verlag 1978.
- VON INS, J., *Ekstase: Kult und Zeremonialisierung*, Zurich, Letzi-Druck 1979.
- VUARNET, J.-N., *Extases féminines*, Paris, Arthaud 1980.
- WARBURG, A., *Schlangenritual-Ein Reisebericht*, Londra, The Warburg Institute 1988.
- WEIL, M.S., "L'orazione delle Quarant'ore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco", in M.Fagiolo e M.L.Madonna, *Il Barocco romano e l'Europa*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato 1992.
- WIND, E., *Art and Anarchy*, trad. it. *Arte e Anarchia*, Milano, Adelphi 1968.
- ZOLLA, E., *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, 2 voll.

Le Profondità dell'Estasi

- Acta apostolorum apocrypha*, 2 voll., Olms, Hildesheim 1972.
- ANGEHERT, J.M., *The occult and the Third Reich: the mystical Origins of Nazism and the Search for the Holy Grail*, New York, Macmillan 1974.
- ARAUJO MAYA, J.L. de, *L'extase urbaine: socialités plurielles dans la ville contemporaine*, Tesi di Dottorato presso l'Università di Parigi 5, 1993 (numero di identificazione: 93PA05H077).
- BALTHASAR, H.U. von, *La gloire et la croix: les aspects esthétiques de la révélation*, trad.fr., Paris, Aubier 1981.
- BALVET, M., *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*, Paris, P.U.F. 1984.
- BATAILLE, G., *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard 1970...
- BAUDELAIRE, C., *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose*, Paris, Imprimerie nationale 1979.
- BEAUVOIR, S. de, "La Pensée de droite, aujourd'hui", in *Temps modernes*, X, 1955.
- BENJAMIN, W., *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Paris, Denoël 1966.
- BOSE, A., *A History of Anarchism*, Calcutta, The World Press Private Ltd. 1967.
- BAYLE, F., *Psychologie et éthique du national-socialisme*, Paris, P.U.F. 1953.
- CAILLOIS, R., *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard 1950.
- Sociologie du clerc*, Paris, Gallimard 1974.
- CAMPANELLA, T. *La pratica dell'estasi filosofica*, in *Opere*, a cura di A. d'Ancona, Torino, Pomba 1854.
- CARROL, D., *French Literary Fascism: Nationalism, Antisemitism and the Ideology of Culture*, Princeton, P.U.P. 1995.
- CHAMBERS, R., "The flâneur as hero", in *Australian journal of French studies*, 1991, vol.28, n.2.
- COMBES, A. et al., *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands*, Villeneuve d'Ascq, P.U. de Lille 1986.
- CONTE, E., *La quête de la race: une anthropologie du Nazisme*, Paris, Hachette 1995.
- ECO, U. *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani 1995.

- Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1998.
 EVAGRIO, *Trattato sull'orazione*, in E.Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997.
- FAYE, J.P., *Langage totalitaires: critique de la raison narrative: critique de l'economie narrative*, Paris, Hermann 1980.
 -*La piège*, Paris, Balland 1994.
 -*Les langages meurtriers*, Paris, Hermann 1974.
 -*Langages totalitaires*, Paris, Hermann 1980.
- FARIAS, V., *Heidegger et le Nazisme*, Paris, Librairie generale française 1989.
 FIRESIDE, H., *Icon and Swastika*, Cambridge, C.U.P. 1971.
 FOLIN, A., M.Quaranta, *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Treviso, Canova 1977.
- GAUCHET, M., "L'experience totalitaire et la pensée de la politique", in *Esprit*, luglio-agosto 1976.
- GINZBURG, C. "Stile-Inclusione ed esclusione", in *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli 1998.
 GOLONCHTOK, I.N., *L'art totalitaire*, Paris, Carré 1991.
- HEIMONET, J.-M., *Le mal à l'oeuvre*, Marseille, Parenthèse 1987.
Négativité et communicationn, Paris, J.M.Place 1990.
Politiques de l'écriture. Bataille-Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surrealisme à nos jours, Paris, Jean-Michel Place 1990.
- HOLLIER, D., *Le Collège de Sociologie*, Paris, Gallimard 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., *La fiction du politique*, Paris, C.Bourgeois 1988.
 LACOUÉ-LABARTHE, P., Wancy, J.-L., *Le mythe Nazi*, La Tours d'Aigues, ed. de l'Aube 1991.
 LAVAL, G., *Malaise dans la pensée: essai sur la pensée totalitaire*, Paris, Publisud 1995.
 LEROUX, G., "Aurelien et la modernité" in *Revue d'Histoire Littéraire de la France; Aragon* «Aurelien», 1990, vol.90.
- MANACORDA, G., *Dalla Ronda al Baretti*, Foggia, Bastogi 1981.
 MONNEROT, J., *Sociologie de la révolution*, Paris, Foyard 1969.
 MONTCLOS, X.de, *Le chrétiens face au Nazisme et au Stalinisme: l'épreuve totalitaire, 1939-1945*, Bruxelles, ed. Complexe 1991.
 MÜNSTER, A., *Nitzche et le Nazisme*, Paris, Kime 1995.
- RASSON, L., *Litterature et Fascisme*, Paris, Minard 1991.
 RICHARD, L., *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe 1988.
 RORTY, R., *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge, C.U.P. 1989.
- SARTRE, J.P., *Réflexions sur la question juive*, Parsi, Paul Morihien 1946.
 -"Un nouveau mystique", in *Situations I, essais critiques*, Paris, Gallimard 1947.
 SOLOVIEV, V.S., *Le sens de l'amour: essais de philosophie esthétique*, Paris, Oeil 1985.
- TESTER, K., *The flâneur*, London, New York, Routledge 1994.
 TOME, P.D., *The Mystique of Fascisme: its ideological and artistic Fonctions in the Works of Robert Brasillach*, trad.fr. *La mystique du Fascisme dans l'oeuvre de Robert Brasillach*, trad. fr. Paris, Nouv.ed.latines 1986.
- TUCKER, W.R., "Politics and Aesthetics: the Fascism of Robert Brasillach", in *The Wester Political Quaterly*, 15, dicembre 1962.
- WEIDMANN, H., *Flânerie, Sammlung, Spiel: die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München, W.Fink 1992.

Le Azioni dell'Estasi

RAIMONDO DA CAPUA (Beato), *Santa Caterina-Legenda maior*, Siena, Ed.Cantagalli 1994.

VERONICA GIULIANI (Santa), «*Un tesoro nascosto*» ossia *Diario di S.Veronica Giuliani, religiosa clarissa cappuccina in Città di Castello, scritto da lei medesima*, a cura di O.Fiorucci, 5.voll., Città di Castello, Monastero delle Cappuccine 1969.

Lo Spazio dell'Estasi

ANGELA DA FOLIGNO, *Il libro dell'esperienza*, Milano, Adelphi 1992.

Apocrifi del Nuovo Testamento, II, a cura di Mario Erbetta, ed. Marietti, Casale Monferrato 1966.

ARASSE, D., "Extases et visions béatifiques à l'apogée de la renaissance: quatre images de Raphaël", in *Melanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes*, Diff. De Boccard, Tome 84 - 1972/2.

ARNHEIM, R., *Arte e percezione visiva*, trad.it., Milano, Feltrinelli 1962.

BACHELARD, G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti 1990.

BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Félix Alcan 1924.

BRONSTEIN, L., *Le Greco*, Paris: Editions Cercle d'Art 1994.

BROWN, J. e al., *Le Greco et Tolède*, Paris: Albin Michel 1983.

BRUNO DE J.M.(P.Fr.), *L'Espagne Mystique*, Paris, Art et Métiers Graphiques -*Saint Jean de la Croix*, Paris, Plon 1932.

CAVICCHIOLI, S., "Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa", in *Versus 73/74*, Milano, Bompiani gennaio-agosto 1996.

CHAMPIGNEULLE, B. "Le Greco à Tolède", in Bruno de J.M.(P.Fr.), *L'Espagne Mystique*, Paris, Art et Métiers Graphiques 1946.

CHANDEBOIS, H., *Portrait de Saint Jean de la Croix, la flûte de roseau*, Paris, édit. Grasset 1947.

COSSÍO, B.M., *El Greco*, Madrid, Espasa-Calpe 1983⁴.

Dalí:1904-1989, a cura di Philippe Moncel, Paris, Cercle d'art 1994.

DALÍ, S., "Reconstitution du corps glorieux dans le ciel", in *Magie des extremes-Etudes carmelitaines*, Paris, Desclée de Brouwer 1952.

DALÍ, S., *Manifeste mystique*, Paris, Robert J. Godet 1951.

DÍAZ, S.J., *Manual de bibliografía de la literatura española*, Barcelona, G.Gili 1963.

ECO, U., *Arte e Bellezza nell'Estetica Medievale*, Milano, Bompiani 1994.

El Greco, Exposition organisée par la Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1937.

El Greco, Loan Exhibition, New York, Knoedler 1941.

An exhibition of Old Masters by Spanish Artists, London: Thomás Harris, 1931.

FLORISOONE, M., *Esthétique et Mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, Paris, Seuil 1956.

- “La mystique plastique du Greco et les antécédants de son style”, in *Gazette des Beaux-Arts*, VI période, XLIX, 1957.
- GINZBURG, C., “Rappresentazione-La parola, l'idea, la cosa”, in *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli 1998.
- GOLL, Y. *Nouvelles petites fleurs de saint François d'Assise*, Paris, Emile-Paul (Impr. de Nesle) 1958.
- GOMEZ DE LA SERNA, R., *Dali*, Madrid: Espasa-Calpe 1977.
- “Greco, la mystique et les commentateurs”, in *l'Art Sacré*, octobre 1937.
- HETZFELD, H., “Textos teresianos aplicados a la interpretación de El Greco”, in *Clavileño*, I, 1950.
- HUYGHE, R. “Le Christ de Saint Jean de la Croix”, in Bruno de J.M.(P.Fr.), *L'Espagne Mystique*, Paris, Art et Métiers Graphiques 1946.
- JUAN DE LA CRUZ, *Poesia*, Madrid, Catedra 1995.
- Subida al monte Carmelo*, trad. it. in San Giovanni della Croce, *Poesie, Salita del Monte Carmelo, Notte oscura*, a cura di P.P.Ottonello, Torino, UTET 1993.
- El legado de un mecenas-Pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*, a cura di P. de Navascués Benlloch e C.C. de Beroldingen Geyr, Madrid, Fundación Museo Cerralbo 1998.
- Liens*, Paris, nov. 1954.
- MARIANI, V., “Le stimmate di San Francesco del Greco a Napoli”, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Nuova Serie, Anno II, Rome, 1953.
- MICHLER, R. e L.W.Löpsinger, *Salvador Dali: catalogue raisonné of prints. II. Lithographs and wood engravings, 1956-1980*, Munich, New York: Prestel 1995.
- MILNER, M., *Poésie et vie mystique chez saint Jean de la Croix*, Paris, Editions du Seuil 1951.
- MONCHANIN, J., *De l'esthétique à la mystique*, Paris, Caterman 1955.
- ORBE, A., *Los primeros herejes ante la persecución*, Roma, Università Gregoriana 1956.
- OROZCO, D.E., “Mystica y plastica (comentarios a un dibujo de San Juan de la Cruz)”, in *Boletín de la Universidad de Granada*, anno XI, Ottobre-Dicembre 1939, n. 55-56.
- OROZCO, D.E., *Poesia y mística: introducción a la lirica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Ediciones Guadarrama 1959.
- PALETTO, C., *Art et pouvoir à l'âge baroque: crise mystique et crise esthétique aux XVI et XVII siècles*, Paris, Ed. l'Harmattan 1990.
- PASSERON, R., *Salvador Dali*, Gennevilliers, Ars Mundi 1990.
- PAUWELS, L., *Les Passions selon Dali*, Paris, Denoël 1968.
- POZZI, G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi 1993.
- SANCHEZ, A.E., *Le Greco et Toleda*, Paris, Albin Michel 1983.
- SANSON, H., *L'Esprit Humain selon saint Jean de la Croix*, Paris, P.U.F. 1953.
- SCHEFFER, J.-L., *Le Greco ou l'éveil des ressemblances*, Paris, M. de Maule 1988.
- SCHNEIDER, J.-P., *Salvador Dali: das druckgraphische Werk 1924-1980: Oeuvreskatalog der Radierungen und Mixed-Media-Graphiken*, München, Prestel 1994.
- Scottish art review*, IV, 2, articoli di J.O.Kelly, T.J.Honeyman, H.Stead-Ellis, S.Dali, C.Gandara, Lettre du R. P. Bruno.
- SORIA, M.S., “Greco's Italian Period”, in *Arte veneta*, VIII, 1943.
- SPITZER, L., *Cinque saggi di ispanistica*, Torino, Giappichelli 1962.

- “Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)” in *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Critica 1980.
- STEINHART, K., “Greco und die spanische mystik”, in *Repertorium für Kunstwissenschaften*, XXXVI, 1913.
- STOICHITA, V.I., *El ojo místico-pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, trad. spagnola, Madrid, Alianza Editorial 1996.
- SUIDA, W.E., *The Samuel H. Kress Collection*, San Francisco, De Young Memorial Museum 1955.
- TOMMASO D'AQUINO, *Summa theologiae*.
- TOURNIER, M., *Lo specchio delle idee*, trad.it., Milano, Garzanti 1995.
- UNAMUNO, M. de., “De mistica y humanismo” 2 in *En torno al casticismo*, Madrid, Aula Magna 1971.
- VINIEGRA, S., *Exposición de las obras del Greco, Catálogo*, Madrid, Museo Nacional de Pintura 1902.
- WATERHOUSE, E.K., “El Greco's Italian Period”, in *art studies*, VIII, 1930.
- WITTKOWER, R., “El Greco's Language of Gesture”, in *Art News*, 1957.

Il Tempo dell'Estasi

Acta sanctorum.

AGOSTINO (Sant), *De vera religione.*

-*Le confessioni*, tr. it. a cura di O. Tescari, quarta ediz. corretta, Torino, S.E.I. 1936.

ANGELA DA FOLIGNO, *Il libro dell'esperienza*, Milano, Adelphi 1992.

FACHINELLI, E., *La mente estatica*, Milano, Adelphi 1989.

-*La freccia ferma: tre tentativi di annullare il tempo*, Milano, Adelphi 1992.

GICHTEL, J.G. e J.G. Greber, *Theosophia practica*, Leiden 1722.

KIRCHMEYER, J., nel *Dictionnaire de spiritualité*, col.2015; s.v. *extase*.

Protovangelo di Giacomo, XVIII, 2, in *I Vangeli Apocrifi*, Torino, Einaudi 1990.

TERESA DE JESÚS (Santa), *Libro de la vida*, Madrid, Catedra 1994.

Vangelo di Tommaso, in *I Vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, Torino, Einaudi 1990.

La vita di madre Maria di Santa Teresa, in “*Etudes Carmélitaines*”, ottobre 1931.

Gli Attori dell'Estasi

AGOSTINO, (San), *La cité de Dieu*, Paris, Institut d'études augustiniennes 1993.

-*D. Augustini Sententiae: ex omnibus ejus operibus a S. Prospero excerptae*, Helmaestadii: typis J. Lucii 1613.

- De Divinatione daemonum*, Pragae-Vindobonae Lipsiae 1900.
- Annales ecclesiastici auctore Cesare Baronio Sorano ex congregatione oratorii S.R.E. Presbytero Card. Tit. SS. Nerei et Achillei et Sanctae Apostolicae Sedis Bibliothecario*, Novissima Editio, postremum ab Auctore aucta et recognita, Antverpiae, ex officina Plantiniana, MDCX.
- ARIKHA, A., *Peinture et regard*, Paris, Hermann 1994.
- Baronio e l'arte*, Atti del convegno internazionale di studi, Sora 1985.
- BARONIO, C., *Martyrologium romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum...* Antverpiae, ex officina C.Plantini 1589.
- BARUZI, J., *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Librairie Félix Alcan 1924.
- BIOY CASARES, A., *Ad porcos*, in *La invención de Morel-El gran Serafin*, Madrid, Catedra 1998.
- BONNET, G., *La violence du voir*, Paris, P.U.F. 1996.
- BORRELLI, M., *Documenti sul Baronio presso la Bodleian library*, Napoli, tip. G.D'Agostino 1965.
- Opere e documenti sul Baronio [Lettere del suddetto, 1599-1606] presso la British Museum Library*, Napoli, tip. G.D'Agostino 1964.
- BORROERO, L., "Les grandes étapes de l'évolution des arts figuratifs à Rome aux XVII^e et XVIII^e siècles", in S. Loire, *La collection Lemme*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux 1998.
- BOUTANG, P., *Ontologie du secret*, Paris, P.U.F. 1998.
- Centuriae ecclesiasticae historiae[...]*, Basilae, per Ioannem Oporinum, partim in urbe Magdeburgica, partim in Academia Ienensi contexta, 1562.
- CIORANESCU, A., *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, Genève, Slatkine Reprints 1994.
- DARRIULAT, J., *Metaphores du regard: essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Lagune 1993.
- DEBRAY, R., *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard 1994.
- DELUMEAU, J., a cura di, *L'historien et la foi*, Paris, Fayard 1996.
- The Dictionary of National Biography*, a cura di Sir Leslie Stephen e Sidney Lee, Oxford University Press.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. de Minuit 1992.
- DUMONT, J., *L'église au risque de l'histoire*, Paris, Critérian 1981.
- DU VIVIER, C. (Le P. minime), *Vie et miracles de saint François de Paule*, Paris, S.Cramoisy 1609.
- FLAHAULT, F., *Face à face: histoire des visages*, Paris, Plon 1989.
- FLOORISONE, M., *Jean de la Croix, iconographie générale*, Paris, Desclée De Brouwer 1975.
- FONTANILLE, J., *Les espaces subjectifs*, Paris, Hachette 1989.
- Sémiotique du visible-des mondes de lumière*, Paris, P.U.F. 1995.
- FOX, J., *Acts and Monuments of Matter most Special and Memorable happening in the Church with an Universal History of the Same*, IX edizione, Londra, Company of Stationers 1684.
- The Book of Martyrs*, Londres 1563.
- The History of the Reformation of Religion within the Realm of Scotland, 1505-1572*.
- FRUGONI, A., *Incontri nel Rinascimento*, Brescia 1954.
- FUETER, E., *Histoire de l'historiographie moderne*, trad. fr., Paris, Félix Alcan 1914.
- GENINASCA, J., *Le Regard esthétique*, Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques 1984.
- GREGORI, M., *E.Schleier, La pittura in Italia. Il Seicento*. Milano, Electa 1989.

- HASKELL, F., *Patrons and Painters, a study in the relations between Italian art and society in the Age of the Baroque*, Yale, Yale University Press 1980, trad. fr. *Mécènes et peintres*, Paris, Gallimard 1991.
- HEISEMBERG, W., *Über die Grundprinzipien der "Quantenmechanik"*, in *Forschungen und Fortschritte*, III(1927), p.83; (WH, *Gesammelte Werke/Collected Works*, a cura di W. Blum e al., München, Springer Verlag, Berlin e Piper Verlag 1985).
- HILDESHEIMER, F., *L'histoire religieuse*, Paris, Publisud 1996.
- HUGOLIN DE MONTE GIORGIO (Le F.), *Antiquitates franciscanes... Coloniae Agrippinae*, apud Viduam J. Crithii 1623.
- HUOT, H., *Du sujet à l'image: une histoire de l'oeil chez Freud*, Paris, P.U.F. 1987.
- ÍÑIGUEZ, D.A., *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe 1981.
- JUAN DE CRUZ, *Memoria de vuelo alto:1591-1991*, Madrid, Espasa Calpe 1992.
- KRAUTHEIMER, R., *The Rome of Alexander VII-1655-1667*, Princeton, PUP 1985.
- KRUMENACKER, Y., *Histoire de l'Eglise et théologie*, Paris, Profac 1996.
- LUZY, A., *La puissance du regard*, Saint-Jean-de-Braye, Dangles 1982.
- MABILLON, J., *Annales ordinis S.Benedicti, Lutetiae parisiiorum 1703-1739.*
-*Acta Santorum ordinis sancti Benedicti, Lutetiae parisiiorum 1668-1701.*
- MARIN, L., "Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête", in *Les Fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, Paris, Galilée 1981.
- MILNER, M., *On est prié de fermer les yeux: le regard interdit*, Paris, Gallimard 1991.
- MUNIER, R., *Voir*, Paris, Deyrolle 1993.
- NIGG, W., *Geschichte der Kirchengeschichtschreibung*, München 1934.
- PARANT, J.L., *Le voyage des yeux*, Montmorency, Carte blanche 1984.
- PINCHERLE, A., s.v. "Baronio" nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Società Grafica Romana 1964.
- ROSA, A. A., *La cultura della Controriforma*, Bari, Laterza 1989.
- ROUILLARD, P., *Histoire de la pénitence des origines à nos jours*, Paris, Ed. du Cerf 1996.
- SALLES, G., *Le regard*, Paris, Réunion des musées nationaux 1992.
- SAUVAGEOT, A., *Voires et savoirs: esquisse d'une sociologie du regard*, Paris, P.U.F. 1994.
- SILVERIO DE S. TERESA, *Historia del Carmen Descalzo, par le P. Silverio de Santa Teresa*, Burgos 1936.
-*Obras de San Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia, editadas y anotadas por el P. Silverio de S. Teresa*, 5 vol., Burgos 1929-1931.
- SLONINA-DUBOIS, M.-N., *Tout savoir sur le regard*, Lausanne, P.M.Favre 1987.
- SPEZZAFERRO, L., *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, in "Storia dell'Arte", 9-10, 1971.
- VACCARO, E., *Contributo alla bibliografia di Cesare Baronio*, Sora 1963.
- VIGEE, C., *La faille du regard: essais et entretiens*, Paris, Flammarion 1987.

WADDING, L. (Le P.), *Annales Minorum in quibus res omnes trium ordinum a S. Francisco institutorum ex fide ponderosius asseruntur, calumniae refelluntur...* 8 vol. in-fol., ed. secunda, Lugduni, sumptibus C. Prost et J.-B. Devenet 1647.

-*Annales des Frères mineurs composées en Latin par le tres-Reverend Pere LUC WADINGHES[...]. Abbregees & traduites en François Par le tres-Reverend Pere SILVESTRE CASTET*, 1re édition, A TOLOSE, Chés Guillaume-Louis Colomiez, & Jérôme Postuez, Imprimeurs du Roy, & du Clergé, 1680-1682 - 8 vol. in-4.

ZERI, F., *Pittura e Controriforma* Torino, Einaudi 1970.

ZUCCARI, A., *Arte e committenza nella Roma del Caravaggio*, Torino, Einaudi 1984.

Le Figure dell'Estasi

Acta Sanctorum.

ANGELA DA FOLIGNO, *Il libro dell'esperienza*, Milano, Adelphi 1992.

ANTONINO DA FIRENZE (san), *Opera a ben vivere*, in "Biblioteca dei santi", 11, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1926.

ARASSE, D., "Extases et visions béatifiques à l'apogée de la renaissance: quatre images de Raphaël", in *Melanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes*. Roma, Ecole française de Rome-Diff. De Boccard, 1972/2, Tome 84.

BACHELARD, G., *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard 1949.

BERNARDINO DA SIENA (san), *Operette volgari*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina 1938.

BOSSEUR, J.-Y., *Musique. Passion d'artistes*, Genève, Skira 1991.

BREMOND, H., *Histoire littéraire du sentiment religieux*, Paris 1923.

CAMPO, C., "Detti e fatti dei padri del deserto", in *Conoscenza religiosa*, 4, 1972.

CAMPONESI, P., *Le officine dei sensi*, Milano, Garzanti 1985.

-*I balsami di Venere*, Milano, Garzanti 1989.

-*La carne impassibile*, Milano, Il Saggiatore 1991.

CATERINA DA GENOVA (santa), *Vita mirabile, e dottrina santa della Beata Caterina Fiesca Adorna*, Genova, Bottari 1667.

FRANÇOIS DE SALES, *Traité de l'amour de Dieu in Oeuvres*, Annecy 1894.

FUBINI, E., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi 1976.

GICHTEL, J.G., *Teosophia practica*, Schwarzenburg, Ansata 1979.

GINZBURG, C., *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli 1998.

GODINEZ, M., *Praxis theologiae mysticae*, La Puebla 1681.

GUILLORE, F., *Oeuvres spirituelles*, Paris 1684.

GUYON, J., *Le Moyen court et autres écrits spirituels*, Grenoble, Jérôme Millon 1995.

ÍNIGUEZ, D.A., *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe 1981.

JETTE, F., in *Dictionnaire de Spiritualité*, op.cit., s.v. *extase*.

JUNOD, P., *La musique vue par la peintres*, Paris, Vilo 1988.

KIRCHMEYER, J., nel *Dictionnaire de Spiritualité*, op.cit., s.v. *extase*.

- LALLEMANT, L., *La vie et la doctrine spirituelle*, Paris, P. Champion 1964.
- LEAD, J., *Fontana di Giardini*, trad.it. in E.Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, vol.II.
- MARIA DELL'INCARNAZIONE (orsolina), *Ecrits spirituels et historiques*, Paris-Québec, A. Jamet 1930.
- ORIGENE, *Homélie sur Josue*, trad. fr. in "Sources Chrétiennes" 71, Paris, Les éditions du Cerf 1960.
- PONTANO, G., *Lettera di Giovanni Pontano sul "Fuoco Filosofico"*, trad.it., Atanor, Roma s.d..
- PANIGAROLA, F., *Prediche di Monsignor Reverendo Panigarola Vescovo di Asti fatte da lui spezzatamente, e fuor de' tempi quadragesimali*, a cura di Virgilio Zangrandi, Asti 1591.
- Patrologiae cursus completus, Series graeca*, a cura di J.P. Migne, Paris, Les éditions du Cerf 1857.
- POZZI, G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi 1993.
- PROSPERI, A., *Tribunali della Coscienza*, Torino, Einaudi 1996.
- PSEUDO-MACARIO, *De libertate mentis*, trad. it. in E.Zolla, *I Mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi 1997, vol. I.
- RICCARDO DI SAN VITTORE, *De quatuor gradibus violentae charitatis*.
- SILESIO, A., *Sämtliche poetische Werke*, München, Allgemeine Verlagsanstalt 1924, trad. di Cristina Campo.
- SZABO, T., nel *Dictionnaire de Spiritualité*, s.v. *extase*.
- VALENTINI, A., "Tra estasi e quotidiano: la musica nelle opere sacre del Guercino", in *Giornata di studi guerciniani*, 19 ottobre 1991, Cento, Centro Studi "Girolamo Baruffaldi" 1991.
- VERONICA GIULIANI (santa), "Un tesoro nascosto" ossia *Diario di S. Veronica Giuliani, religiosa clarissa cappuccina in Città di Castello, scritto da lei medesima*, a cura di O. Fiorucci, Città di Castello, Monastero delle Cappuccine 1969-...
- WADDING, L. (Le P.), *Annales Minorum in quibus res omnes trium ordinum a S. Francisco institutorum ex fide ponderosius asseruntur, calumniae refelluntur...* 8 vol. in-fol., ed. secunda, Lugduni, sumptibus C. Prost et J.-B. Devenet 1647.

Fonti delle illustrazioni.

- ALCOLEA BLANCH, S., *Chef d'oeuvre du Prado*, trad. fr., Paris, Albin Michel 1992.
- ARGAN, G.C., *Storia dell'arte italiana*, vol.3, Firenze, Sansoni per la Scuola 1968.
- BOSSUER, J.-Y., *Musique. Passion d'artistes*, Genève, Skira 1991.
- BOYER, G. e J.-L. Champion (a cura di), *Mille peintures des musées de France*, Paris, Gallimard 1993.
- BRONSTEIN, L., *Le Greco*, Paris: Editions Cercle d'Art 1994.
- BROWN, J., *The Golden Age of Painting in Spain*, Yale, Y.U.P. 1991, trad. fr. *L'age d'or de la peinture espagnole*, Paris, Flammarion 1991.
- BROWN, J. e al., *Le Greco et Toledé*, Paris: Albin Michel 1983.
- CAMARA, A., *Bartolomé Esteban Murillo*, Madrid, Historia 16, 18.
- CATURLA, M.L., *Francisco de Zurbarán*, Paris, Wildenstein Institute 1994.
- Dalí:1904-1989*, a cura di Philippe Moncel, Paris, Cercle d'art 1994.
- FERRARI, O. e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, Electa 1992, 2 voll.
- GOMEZ DE LA SERNA, R., *Dali*, Madrid: Espasa-Calpe 1977.
- Grand Siècle-Peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises*, Paris, Réunion des Musées Nationaux 1982.
- De Greco à Picasso-cinq siècles d'art espagnol*, Musée du Petit Palais, Paris 10 octobre 1987-3 janvier 1988.
- GUDIOL, J., *Velasquez*, Barcelona, ed.poligrafa 1973.
- La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux 1982.
- JOSSUA, J.-P., *Seul avec Dieu-L'aventure mystique*, Paris, Gallimard 1996.
- LOIRE, S. (a cura di), *La collection LEMME-Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux 1998.
- MEROT, A., *La peinture française au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard-Electa 1994.
- MICHLER, R. e L.W.Löpsinger, *Salvador Dali: catalogue raisonné of prints. II. Lithographs and wood engravings, 1956-1980*, Munich, New York: Prestel 1995.
- NAVASCUÉS BENLLOCH, Pilar de e C. Conde de Beroldingen Geyr, *El legado de un mecenas-Pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*, Madrid, Fundación Museo Cerralbo 1998.
- PAGANUCCI, A. (o.p.), *La Basilica di San Domenico in Siena*, Firenze, Editore Becocci s.d..
- Pasión y Éxtasis-Obras de arte de la Campaña y Andalucía en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Electa 1996.
- PASSERON, R., *Salvador Dali*, Gennevilliers, Ars Mundi 1990.
- PÉREZ SANCHEZ, A.E., *Francisco de Zurbarán*, Historia 16, 17.

SCHNEIDER, J.-P., *Salvador Dali: das druckgraphische Werk 1924-1980: Oeuvreskatalog der Radierungen und Mixed-Media-Graphiken*, München, Prestel 1994.

STOICHITA, V.I., *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, Reaktion Books 1995, trad. sp. *El ojo místico, Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza 1996.

THUILLER, T., B.Brejon de Levergnée, D.Lavalle (a cura di), *Simon Vouet*, exposition 1990-91, Paris, Grand Palais.

WYTENHOVE, H. e al. (a cura di), *La Peinture en Provence en XVII siècle*, Marseille, Musée des beaux-arts 1978.

“Zurbarán”, in *Dossier de l'art*, n.53, décembre 1998.