

Capitolo settimo

Il corpo veggente

Nella Spagna del Cinque e del Seicento la simulazione dell'estasi veniva designata con il sintagma “fare delle facce e assumere delle pose”. Una donna “illuminata” di Valencia – solo un esempio tra tanti – nel 1582 fu accusata di avere l'abitudine di mostrarsi in pubblico “nell'atto di fare facce e assumere pose per far credere di essere visitata da spiriti e di trovarsi in uno stato di elevazione spirituale” (Pons Fuster 1991, p. 34; Weber 1993).

Un'accusa molto significativa, perché non riguarda una vera e propria esperienza mistica, bensì una “finta” esperienza, la sua “rappresentazione”, il suo “far credere”. D'altra parte, la possibilità di copiare, di mimare l'estasi è una logica conseguenza del fatto che la vera estasi si manifesta esteriormente, nonostante il suo carattere intimo e personale. La donna illuminata di Valencia (come altre) fu dunque condannata non per aver avuto un'esperienza mistica, ma per usurparne il messaggio senza averla avuta.

Effettivamente, erano già disponibili numerose descrizioni dell'estasi come, per esempio, quella del *Terzo Abbecedario* di Francisco de Osuna (1527, vol. 16, p. 384), un libro di riferimento obbligato di tutti i grandi mistici spagnoli. Esisteva, d'altra parte, una tradizione critica dell'esteriorizzazione dell'estasi costituitasi parallelamente alla formazione del linguaggio corporeo del-

l'esperienza mistica. Una delle espressioni più argute di tale critica risale al Medioevo:

Numerose e sorprendenti pratiche seguono coloro i quali sono nell'illusione di questo finto fatto, o in una qualche contraffazione dello stesso (...) Taluni rovesciano gli occhi all'indietro, come se fossero dei montoni colpiti in fronte, e come se stessero lì lì per morire. Altri protendono il capo d'un lato come se avessero un verme nell'orecchio. (...) Se accade che abbiano letto loro medesimi, o inteso leggere o dire che gli uomini dovrebbero elevare il proprio cuore verso Dio, eccoli prontamente sollevare gli occhi verso le stelle come se volessero essere oltre la luna, e altri tendere l'orecchio come se stessero ascoltando un angelo del cielo intento a cantare. Quegli uomini, per la curiosità della loro immaginazione attraverseranno da parte a parte i pianeti e faranno un buco nel firmamento, a furia di guardarli in quella maniera (Progoff, a cura, 1957, pp. 184, 195; vedi anche López Esquerria 1691, cap. 23).

Un brano nel quale, in filigrana, si intravede l'opposizione medievale (molto ben messa in luce da recenti studi) tra il gesto (*gestus*), inteso come pratica comunicativa lecita, e la gesticolazione (*gesticulatio*), ossia l'espressione esagerata di tale pratica (Schmitt 1990, pp. 28-30; Gallego 1984, pp. 248-250; Mauss 1936). Si tratta in effetti di una tensione che attraversa tutto il Medioevo, il Rinascimento e il Barocco, fino alla situazione estrema di bandire dall'esercizio della preghiera non solo l'eccessiva gesticolazione, ma anche il gesto in sé:

La perfetta orazione non ha bisogno di cerimonie esterne, di grandi segni di croce, di movimenti o di pose ottenute col viso, gli occhi, la testa o le mani (Molinos 1680, p. 216).

Soluzione estrema, ma molto interessante perché imposta il problema dei gesti in termini di utilità. Il brano di Molinos, infatti, non censura il gesto, e neppure lo ri-

dicolizza, bensì dichiara la sua mancanza di funzionalità rispetto agli obiettivi della preghiera.

Allo stato attuale delle ricerche non disponiamo di uno studio di sintesi sul linguaggio del corpo nell'esercizio mistico, nella pratica visionaria o, più semplicemente, sulla mistica spagnola della Controriforma; di conseguenza, le pagine che seguono non potranno in nessun modo colmare questa lacuna. Esse si propongono un obiettivo ben più limitato: gettare uno sguardo sulla rappresentazione figurativa dell'esperienza mistica, specificatamente visionaria. Si tratta, dunque, di una ricerca che punta al carattere rappresentativo del gesto in pittura. Più chiaramente, mi propongo di dare una risposta al seguente interrogativo: se la gestualità dell'estasi è un linguaggio, come funziona nel contesto della rappresentazione figurativa di tale esperienza? Il nostro scopo, dunque, non sarà quello di stabilire se un determinato gesto sia "falso", "finto", "utile" o "inutile" ai fini di una "perfetta orazione", ma quello di mettere in luce il codice figurativo utilizzato e il messaggio verso cui la rappresentazione di tale gestualità tende. In fin dei conti, siamo di fronte a un problema di *rappresentazione* – del tutto simile a quello già menzionato all'inizio di questo capitolo –, con l'unica differenza che i pittori, contrariamente alla visionaria simulatrice di Valencia, confessano subito il loro statuto di rappresentazione e che il nostro obiettivo non sarà paragonabile all'elaborazione di un processo che cerca di stabilire la "verità", ma a una ricerca che cerca di individuare le coordinate di un'"arte della simulazione".

Un'arte simile esisteva già nella cultura occidentale fin dal Rinascimento, da quando Leon Battista Alberti, nel suo testo fondatore *Della pittura* (1436), attribuì al corpo, al suo linguaggio e alla sua rappresentazione un posto di rilievo nella retorica del racconto dipinto:

Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo movimento d'animo. (...) Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo (Alberti 1436, p. 93; vedi anche Michels 1989).

Nell'epoca controriformistica il paradigma della "storia" albertiana era senza dubbio ancora funzionante e il linguaggio gestuale ne costituiva uno degli assi portanti, anzi era proprio il linguaggio gestuale a dover con chiarezza rispondere agli obiettivi retorici dell'immagine: "che si possa isprimere quei gesti, di modo che uno, quantunque ignorante, lo sappia conoscere" (Gilio 1613, p. 28).

Nel caso specifico di un quadro che rappresenti un'esperienza visionaria, i pittori della Controriforma non devono discostarsi da questi imperativi di base: devono solo rappresentare un'azione (in questo caso il dialogo tra l'uomo e il sacro) e esporla allo spettatore. Tuttavia ciò che costituisce la difficoltà e, aggiungerei, l'interesse del racconto di visione, è proprio il suo carattere di racconto di secondo livello: un uomo comunica (tenta di comunicare) col sacro e il quadro comunica (cerca di comunicare) questa esperienza allo spettatore. Il dipinto-di-visione è, nel più frequente dei casi, una *storia* con un solo personaggio, sorpreso in uno stato di intensa comunicazione con "la Differenza". Mentre la differenza (l'alterità) sacra, generalmente posizionata nel registro superiore del quadro, può essere considerata come una "*hi-storia de aire*" (per riprendere la felice espressione di Pacheco), il registro inferiore raffigura la scena in cui agisce colui che abbiamo designato come "personaggio-introduttore", colui che "vede" e trasmette la propria visione.

È questo il momento di occuparci di questa figura, senza tuttavia dimenticare che il suo è un ruolo doppio, giacché il suo corpo si piega a una doppia retorica: quella dell'estasi, intesa come esperienza-limite, e quella della situazione di "rappresentazione" dell'estasi, impostagli dal quadro.

1. *Volti*

Il corpo del giusto sarà ben proporzionato, i suoi capelli saranno scuri e lunghi, gli occhi grandi, sublimi e potenti, scintillanti e umidi, i circoli delle pupille saranno uguali, la parte inferiore che sembra l'abbracci, sarà stretta e nera, la parte superiore sarà ardente. Le palpebre saranno pesanti, la fronte larga all'altezza delle tempie, e queste ultime molto alte. Il naso sarà grande o lungo, non molto grande né troppo aperto. Le orecchie saranno medie e quadrate, la bocca media, piuttosto grande che piccola, i piedi medi e ben articolati, i movimenti virili e generosi, abili e contenuti, severi e calmi e dolci, come concentrati e attenti a loro stessi (Carducho 1633, p. 398).

Ecco lo schema del ritratto-base del nostro protagonista, come lo ha delineato Carducho. La descrizione, benché comprensibile, necessita in ogni caso di qualche considerazione. Parlando del "corpo del giusto" Carducho destina otto righe su dodici alla testa; di queste otto, la metà riguarda gli occhi, mentre le altre parti del corpo sono solo brevemente elencate. Dopo aver parlato della testa, e citato la forma ideale della bocca del "giusto", Carducho salta d'un balzo ai... piedi. Le rimanenti parti del corpo – le braccia, le mani, il tronco – sembrano essere scomparse, indegne di un'esplicita menzione.

Carducho, comunque si occupa di quelle parti, ma solo in maniera implicita: sono, infatti, presentate (senza essere nominate) nella descrizione/caratterizzazione dei "movimenti". Due considerazioni marginali si impongono: la prima concerne il carattere evidentemente discriminatorio di questo "ritratto", che sottolinea la "mascolinità" del corpo del devoto; la seconda riguarda le ultime parole del brano, che suggeriscono che questo ritratto sia effettivamente quello del "personaggio-introduttore", colto nell'atto di meditare.



Fig. 66. Antonio de Pereda (?), *Studio di teste*, XVII secolo, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

L'immagine di questo personaggio, codificata da Carducho, trova una rispondenza nella produzione pittorica spagnola del Seicento. In un interessante studio di teste di Antonio de Pereda (o di un artista a lui molto vicino), si può effettivamente riconoscere un frutto delle ricerche condotte attorno alla fisionomia del “giusto” (fig. 66). Sono alcune teste maschili fluttuanti nello spazio neutro del quadro, due delle quali dirigono lo sguardo verso l'alto. Sono indubbiamente teste di visionari, con “occhi elevati e rapiti (cioè affascinati) nella contemplazione”, come avrebbe detto, già nel secolo precedente, Francisco de Hollanda (1548-1563, p. 94), (Weisbach 1921, pp. 84-103; Weise 1942).

Lo stesso Francisco de Hollanda, che consacra pagine importantissime all'esecuzione degli occhi, pone l'ac-



Fig. 67. Jusepe de Ribera, *Studio di occhi*, 1622, incisione, Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

cento sulla forza espressiva delle sopracciglia che – afferma – sono dei veri e propri “segni” del sistema espressivo della persona (la parola “persona” è impiegata nell’originaria accezione di “viso-maschera”)¹. Quest’ultimo aspetto non sembra interessare Carducho, il quale, come si è visto, non ne parla, ma attirò l’attenzione di Antonio de Pereda, che sottolinea il valore di raccordo delle sopracciglia nell’insieme del viso.

Lo studio più importante sulla forma degli occhi è sicuramente quello portato avanti nella sua produzione da Jusepe de Ribera. Il pittore spagnolo, attivo a Napoli, realizzò un’incisione che probabilmente avrebbe dovuto far parte di un manuale di pittura dedicato agli occhi (fig. 67). Visti di fronte, di tre quarti o di profilo, gli occhi di Ribera sono sia elementi isolati di un racconto invisibile, sia elementi da integrare in un possibile racconto. È questo il motivo per cui rivelano la loro funzione retorica anche in assenza di un corpo. Almeno tre di quei modelli di occhi sono – per riprendere l’espressione di Hollanda – “occhi elevati”, cioè occhi il cui originale è il quadro di visione. Occhi senza viso, senza corpo, senza storia, ma anche occhi privi di sesso.



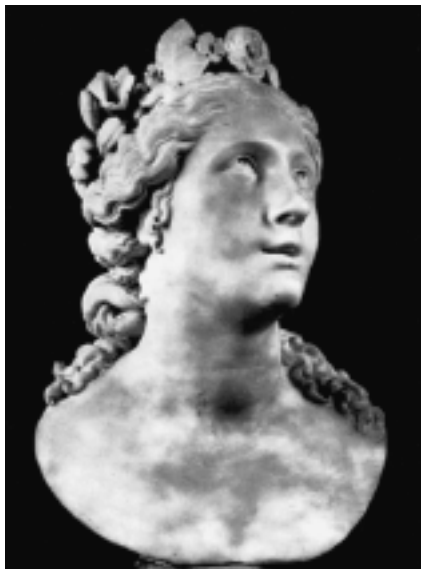
Fig. 68. Raffaello,
particolare della fig. 3.

Una constatazione che potrebbe sembrare fallace o, semplicemente, inutile. Quale può essere l'utilità di un simile interrogativo?

Credo, invece, che solo mettendo a fuoco l'asessualità degli occhi di Ribera, rispetto soprattutto al quadro con le teste tanto sessualmente caratterizzate di Antonio de Pereda, se ne comprenda il carattere "esemplare", come pure la tradizione a cui la sua incisione appartiene.

Si ricorderà del carattere inaugurale della *Santa Cecilia* di Raffaello (figg. 3, 68), insieme all'affermazione di Vasari: "si vede nella sua testa quella astrazione che si vede nel viso di coloro che sono in estasi" (Vasari 1568, vol. IV, p. 349). Una constatazione che riconosce il carattere *esemplare* della testa (femminile) di Cecilia. Vasari però, non parla di tutta la tradizione che sta a monte di questa testa e in particolare dell'eredità derivante dal Peruginino. Il suo silenzio è significativo, perché tradisce il disegno generale delle *Vite*: affermare il valore di modello autosufficiente

Fig. 69. Gian Lorenzo Bernini, *L'Anima beata*, 1620 ca., marmo, Roma, Palazzo di Spagna.



dell'arte di Raffaello. La testa di Cecilia sarà, dunque, per lo storico (e per i pittori che seguirono) "l'incarnazione dell'estasi" o, più precisamente, il viso di Cecilia, con i suoi occhi rovesciati all'indietro, sarà considerato come la manifestazione visibile dell'"anima in estasi".

Un passo decisivo sarà compiuto un secolo dopo, quando per Bernini *L'Anima beata* sarà... una testa (fig. 69). Non si sottolineerà mai a sufficienza l'importanza retorica di questa operazione, che all'interiorità sostituisce l'esteriorità, all'"anima" la "testa", e che grazie a questa sostituzione realizza una riduzione senza precedenti del corpo.

L'Anima beata di Bernini appare, infatti, come il risultato molto accurato di un attentissimo ritagliare la testa della Santa di Raffaello: Bernini ha cancellato il corpo di Cecilia, addirittura seguendo la linea stessa del décolleté tanto precisamente tracciato da Raffaello. L'esser femminile (o dobbiamo parlare piuttosto, o già, del carattere "angelico"?) di questa testa deriva probabilmente dal ge-

nera stesso della parola “anima”, un aspetto, però, che non impedirà a Bernini di mascolinizzarne i tratti quando realizzerà l'*Anima dannata* (Preimesberger 1989).

Nel saggio di Charles Le Brun – il più importante testo di sistematizzazione e codificazione delle espressioni – l'operazione mirante a neutralizzare il viso-tipo può considerarsi compiuta. Le incisioni che accompagnano il suo *Metodo per imparare a disegnare le Passioni* (1667-1668) mostrano esclusivamente teste senza capigliatura. È come se Le Brun avesse redatto un catalogo di “maschere” androgine sulle quali i pittori avrebbero potuto “montare”, mediante aggiunte successive, gli attributi mancanti. Il “catalogo” si presenta nella forma di un racconto in cui i visi cambiano in continuazione (Damisch 1981; Marin 1992, pp. 71-88; Kirchner 1991). In questo catalogo la passione che ci interessa maggiormente è il “Rapimento” (fig. 70), “la passione dell'Anima”. Corrisponde all’“estasi” di Raffaello/Vasari e non è che un anello di una catena, una tappa di un processo in cui è preceduta dall’“Ammirazione” e dalla “Venerazione”.

Ma se l'Ammirazione è causata da un qualche oggetto che sia al di sopra della conoscenza dell'anima, come può essere la potenza di Dio e la sua grandezza, allora i movimenti di Ammirazione e di Venerazione saranno diversi dai precedenti, perché la testa sarà inclinata verso il lato del cuore e le sopracciglia levate in alto, come la pupilla.

Il capo chino, come ho detto sembra esprimere l'umiliazione dell'animo. Anche per gli occhi e le sopracciglia non sono affatto attratti dalla parte della ghiandola, ma alzati verso il cielo, al quale sembrano fissi per scoprire ciò che l'anima non può conoscere. La bocca è socchiusa, con gli angoli un po' rialzati, il che testimonia una specie di Rapimento (Le Brun 1698, p. 35).

Le Brun codifica un'intera tradizione di prassi fisiognomica, che vede il suo inizio nell'arte del Rinascimen-



Fig. 70. Charles Le Brun, *Rapimento*, illustrazione per il *Metodo per imparare a disegnare le passioni*, Amsterdam, 1702.

to italiano e che grazie al suo “Metodo” raggiunge lo stadio “irrigidito” di “manuale”. Tentando di comprendere la retorica del volto nell’arte spagnola del XVII secolo, il “sistema Le Brun” può essere di aiuto specie se lo si considera come la sintesi di un’intera tradizione e se, d’altra parte, si considera l’arte spagnola come un caso particolare all’interno di quella stessa tradizione.

In quest’ottica, l’artista che meglio può aiutarci nella comprensione è Jusepe de Ribera. La sua formazione italiana gli ha permesso di familiarizzare con le fonti del sapere fisiognomico, che Le Brun codificherà solamente qualche anno più tardi. Esaminiamo il suo quadro intitolato *Il Pentimento di San Pietro* (fig. 71, tav. 9).

Ponendolo a confronto con l’incisione dell’*Estasi* di Le Brun è impossibile non accorgersi delle similitudini. Basterà allora leggere – o rileggere – il testo che accompagna l’incisione per avere una descrizione analitica completa del viso che Ribera attribuisce a San Pietro. Come possiamo spiegare queste similitudini?

La prima spiegazione è piuttosto semplice ed è già stata suggerita in precedenza: Le Brun compie un' "estrazione" e una traduzione in un "linguaggio generale" di una tradizione alla quale il San Pietro di Ribera appartiene. *L'Estasi* è "una testa" atemporale, asessuata, priva di rapporto con qualsiasi racconto. Il San Pietro di Ribera rappresenta, invece, un caso particolare di questa immagine sinottica: ha un'età, un sesso e una storia. Ha, inoltre, contrariamente all'estasi di Le Brun, un corpo, delle braccia e delle mani, il cui linguaggio integra quello del viso. La mano sinistra (proprio come lo sguardo), grazie al movimento ascendente, si rivolge alla divinità invisibile, mentre la destra muove verso la polarità inferiore di questo dialogo, anch'essa invisibile, cioè l'anima peccatrice del personaggio; un gesto, quello della mano al petto, già identificato come appartenente al discorso corporale del pentimento:

Ogni volta che la persona cade in quel particolare peccato o difetto, porti la mano al petto, rammaricandosi d'esservi caduta. Ciò si può fare anche in presenza di molte persone (Ignazio di Loyola 1535, p. 13).

Tornerò più avanti sull'evidentissimo valore espressivo di questo gesto. Per ora è necessario tentare di rispondere a una domanda che viene spontanea alla mente. Il quadro di Ribera rappresenta davvero una scena di "rapimento", di "estasi", come si potrebbe credere dopo aver individuato tante similitudini con la figura di Le Brun? Certamente non nel senso stretto del termine. Pietro non fa che rivolgersi al Cielo, che stabilire un dialogo con l'invisibile, che "discorrere" con la divinità, ma non è propriamente "in estasi", bensì in stato di comunicazione con l'aldilà. Potremmo dire un aldilà che si trova "fuori dal quadro", che non è visibile agli occhi dello spettatore mentre Pietro probabilmente lo vede.

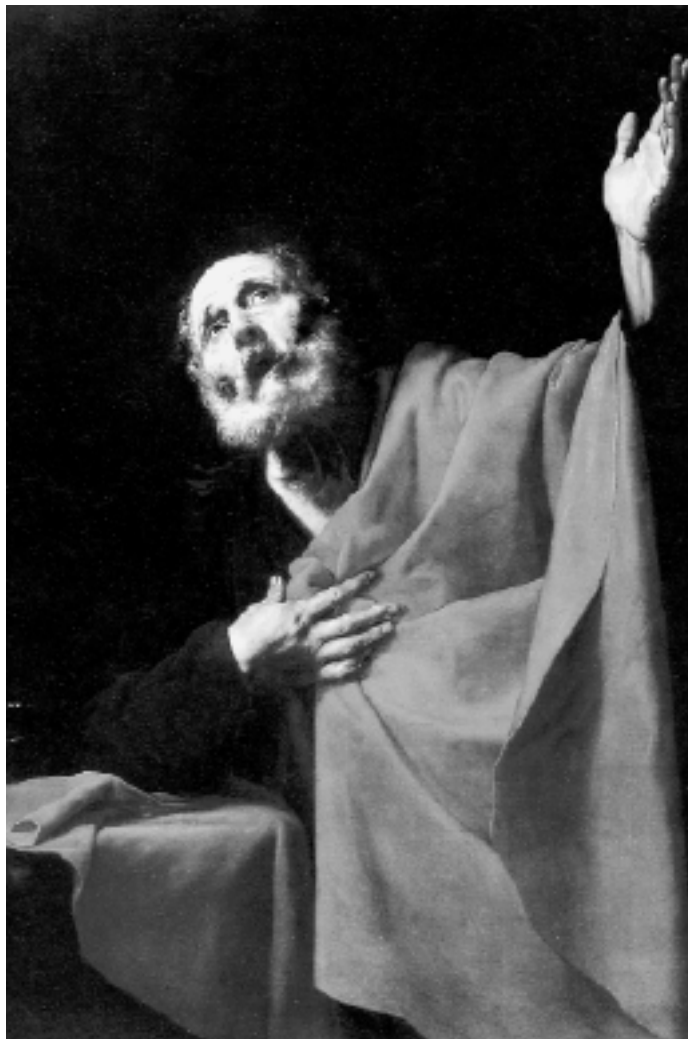


Fig. 71. Jusepe de Ribera, *Il pentimento di San Pietro*, 1630 ca., olio su tela, 126 x 97 cm, Londra, collezione privata.

Due sono le conclusioni che si possono trarre da questo confronto tra il quadro di Ribera (dipinto verso il 1630) e il “metodo” di Le Brun (pubblicato nel 1667/1668).

La prima riguarda la semplificazione del trattamento della figura umana nella sistematizzazione di Le Brun: è isolata da qualsivoglia contesto e il suo messaggio è schematizzato. La seconda riguarda direttamente l'esperienza di Ribera, un'esperienza anch'essa riduttrice, giacché presenta un solo “personaggio-introdotto”, lasciando “fuori della rappresentazione” sia una parte del corpo sia la scena in cui si svolge l'azione, e – elemento ancor più importante – l'oggetto stesso dell'“introduzione”: l'aldilà.

Il “metodo” di Ribera merita la nostra considerazione, in quanto l'artista sembra escogitare delle sceneggiature visionarie senza visioni, allo scopo di mettere a fuoco la figura del visionario.

Questo metodo è senza dubbio dovuto alla riscoperta della pittura delle caravaggesche “mezze figure” e all'ulteriore sviluppo di questo tipo di inquadratura nell'arte occidentale. Non è questa la sede per dilungarci su questo processo, così complesso e importante per il concetto stesso di immagine narrativa seicentesca; ritengo comunque utile sottolineare il ruolo di Ribera all'interno di tale sviluppo. La predilezione del pittore riguarda inequivocamente un particolare genere di storie a “mezze figure”: le storie con un unico personaggio, in situazione di comunicazione visiva e/o gestuale con una realtà superiore oltrepassante i limiti stessi della rappresentazione. Ribera evita così un'intera gamma di problemi ruotanti attorno alla rappresentazione dell'aldilà, esattamente quelli di cui si è parlato nei capitoli precedenti (“scene aeree”, nuvole, prospettive precipitose, ecc.). Nelle sue opere, tuttavia, l'aldilà è presente retoricamente, in forma di una gigantesca ellissi. Malgrado l'elisione, il sacro è comunque “catturato” dal quadro e trasmesso allo spettatore esclu-

Fig. 72. Jusepe de Ribera, *Sant'Andrea*, 1620 ca., olio su tela, 136 × 112 cm, Napoli, Quadreria dei Girolamini.



sivamente attraverso l'effetto "specchio dell'anima" che caratterizza i visi di Ribera.

Talvolta l'ellissi è accompagnata e rinforzata da altri tropi, ad esempio nel dipinto in cui è raffigurato *Sant'Andrea* (fig. 72, tav. 10) (Bologna 1991, p. 283; Pérez Sánchez, Spinosa 1992, p. 190). Come il San Pietro del quadro precedentemente analizzato, Sant'Andrea leva il capo, guarda lontano e stabilisce un dialogo gestuale con la trascendenza. Ma qui la novità consiste nel fatto che la divinità gli risponde. Diversamente da quanto avviene in altri quadri a "mezze figure" di Ribera, qui si assiste a un'intrusione, che assume la forma di un grande raggio di luce, dell'aldilà nello spazio del quadro. Una manifestazione diretta del sacro, ma che resta simbolica.

La divinità si manifesta con chiarezza mediante l'effetto prodotto dal raggio di luce sul viso di Andrea; in maniera contraddittoria ma significativa, il raggio non lo illumina, ma al contrario vi proietta un'ombra. Si spiega così perché il raggio non rappresenti in alcun



Fig. 73. Jusepe de Ribera, *Santa Maria Egizia*, 1651, olio su tela, 88 × 71 cm, Napoli, Museo Civico Gaetano Filangieri.

modo la luce fisica ma simbolizzi una “luce altra”. Qui l’ellissi lascia il campo all’ossimoro, giacché la luce penetra nella forma di “raggio oscuro”, il “*rayo de tiniebla*” dei mistici (Pseudo-Dionigi l’Areopagita I sec., pp. 177-178; Baruzi 1924, pp. 301-329).

Un altro lavoro di Ribera è ancora più illuminante per la rappresentazione del personaggio-introdotto in quadri ellittici. Alcuni particolari iconografici inducono a far pensare che la protagonista di questo dipinto sia *Santa Maria Egizia* (fig. 73, tav. 11). Azzardando si potrebbe addirittura supporre che in esso sia raffigurato uno dei numerosissimi “illuminati” il cui stile di vita tanto inquietava l’autorità ecclesiastica di allora (ipotesi falsa, poiché mai una siffatta “beata” avrebbe potuto beneficiare di un quadro di tali dimensioni). Supponendo che sia comunque una “beata” (ma non lo è), avrebbe dovuto essere colta nell’atto di “fare delle facce”. Pertanto, accettando che il quadro rappresenti Maria Egizia – un soggetto molto più

fondato – gli si riconosce implicitamente lo statuto di rappresentazione retoricamente codificata, anche se quel codice è ben camuffato dal pittore.

Una donna vestita di stracci seduta a un tavolo su cui sono collocati un teschio e un pezzo di pane appoggia le mani giunte sullo stesso tavolo mentre solleva il capo e dirige gli occhi verso l'alto. Non sono raffigurati “raggi di tenebra”, ma gli occhi stralunati di Maria indicano chiaramente che sta guardando lontano. Vede qualcosa? Non vede nulla? La domanda rimane in sospeso. Nel confronto con i modelli codificati di questa figura, si incontrano alcune difficoltà, dal momento che essa non si iscrive nella linea in cui si inserisce l'*Anima beata* di Bernini (fig. 69) e in cui si inserirà, a breve distanza, il *Rapimento* di Le Brun (fig. 70). Ci si rende comunque conto che Ribera sfrutta la sua competenza sugli occhi sbarrati, poiché Maria è un'esacerbazione del modello che, nell'incisione (fig. 67), occupa l'ultima posizione sulla destra della prima riga.

Si può anche notare una certa assonanza con il modello dell'“uomo giusto” di Carducho, che più tardi diventerà per Palomino l'“uomo pio/devoto”: gli occhi “grandi, sublimi e sporgenti, scintillanti e umidi”, il “naso grande”, “la bocca media, più grande che piccola” (Palomino 1715-1724, vol. II, p. 301). Tutte queste analogie, però, non sono particolarmente significative, perché possono sì parlare del carattere del personaggio, ma non offrono una risposta definitiva sul contenuto della storia rappresentata, o, per essere più precisi, sulla “passione dell'anima” che tormenta il personaggio, simile al “rapimento”, senza tuttavia essere la stessa cosa.

Si può pertanto constatare che Ribera è alla ricerca di un modo più drammatico di rappresentare il confronto col sacro, che sembra addirittura contrapporsi al semplice “rapimento”. È una modalità che qui si trova ancora allo stato embrionale, ma che sarà codificata nella seconda metà del secolo nella “passione” della “Venerazione” (fig. 74):



Fig. 74. Charles Le Brun, *La Venerazione*, illustrazione per il *Metodo per imparare a disegnare le passioni*, Amsterdam, 1702.

...le sopracciglia si abbasseranno (...), il viso sarà anch'esso inclinato e le pupille saranno più in alto sotto il sopracciglio. La bocca sarà socchiusa e gli angoli ritirati ma tendenti un po' più in basso (...). Questo abbassamento delle sopracciglia e della bocca denota la sottomissione e il rispetto che l'anima prova per un oggetto che ritiene superiore a essa; la pupilla alzata sembra segnare l'elevazione verso l'oggetto che sta considerando e che sa esser degno di venerazione (Le Brun 1698, p. 31).

Non è in alcun modo produttivo rintracciare nei quadri di Ribera caratteri didattici miranti all'esposizione codificata di diversi atteggiamenti estatici. Rispetto ai disegni-maschere di Le Brun, infatti, i quadri di Ribera sono dei microracconti. Il corpo, benché solo parzialmente rappresentato, partecipa pienamente all'azione inserendovi un secondo discorso che, insieme a quello del viso, deve necessariamente essere considerato come mezzo della rappresentazione: il discorso gestuale.

2. Pose

Francisco de Monzón, in un libro pubblicato a Lisbona nel 1563, riferisce del caso, assai significativo, di una donna in grado di rendere, mediante il solo linguaggio corporale, le otto stazioni della Passione di Gesù Cristo:

...senza proferir parola e senza muovere le labbra, faceva dei gesti e dei movimenti esteriori, che erano indizio dei diversi pensieri e affettazioni dello spirito, che quei movimenti corporali provocavano. E talvolta ella piangeva, o mostravasi allegra, talvolta sospirava o alzava gli occhi al cielo, talvolta lasciava indovinare la paura, oppure si placava con visibile sforzo (pp. 6-7).

La donna non racconta “la Passione”, ma esteriorizza “la sua”, il suo “patimento”, davanti alle immagini.

L'esempio è interessante proprio perché svela il ruolo del corpo nella comunicazione mistica. Il corpo, infatti, acquista una rilevanza altrimenti negatagli dalla cultura cristiana, che generalmente l'opprimeva o l'ignorava programmaticamente, anche se non bisogna fraintendere: il corpo diventa interessante e funzionale solo in quanto è uno strumento dell'esteriorizzazione dell'anima (Schmitt 1990, p. 66) e a condizione che questa esteriorizzazione si manifesti essa stessa come sofferenza (Certeau 1979, pp. 26-36)².

I teorici della pittura non sono stati insensibili di fronte a questo aspetto:

La devozione: in ginocchio con le mani giunte, oppure alzate al cielo, oppure all'altezza del petto, la testa sollevata, gli occhi alzati, bagnati di lacrime, oppure allegri, oppure con la testa abbassata e gli occhi chiusi (...), il collo sempre teso, oppure con le mani con le dita intrecciate, talvolta prosternati a terra, oppure molto inclinati, col viso quasi a sfiorare la terra, le spalle serrate e altre azioni a seconda

dell'emozione del fedele, il quale può pregare, fare offerte, essere triste, gaio, ammirato, perché c'è posto per tutto ciò nella devozione (Carducho 1633, pp. 404-405).

Si deve però osservare che la posizione del teorico dell'arte, nello specifico Carducho, per certi versi si discosta da quella del teorico dell'esercizio mistico, come ad esempio nel caso di Osuna (1527). Quest'ultimo, infatti, descrive gli effetti dell'estasi sul corpo (la "passione" corporale), Carducho, invece, si preoccupa dell'attività del corpo durante l'esercizio di devozione (l'"azione" corporale). In Osuna il corpo "subisce", in Carducho agisce.

Tuttavia, rileggendo con attenzione i *Dialoghi* di Carducho ci si potrebbe a buon diritto chiedere se le azioni di cui parla non implicino indirettamente un "patire" del corpo (il collo teso, le dita intrecciate, le spalle serrate, eccetera). Nelle ultime parole del brano appena menzionato l'autore sembra suggerire uno spazio in cui "azione" e "passione" si congiungono: il luogo in cui l'azione di offrire/pregare si congiunge con l'essere tristi/allegri/rapiti.

Carducho si rivela ancora una volta come la personalità artistica spagnola più importante nella formulazione della teoria del quadro di visione. Ha lasciato non soltanto un testo-chiave sulla rappresentazione della "lontananza", ma anche – specialmente quando tratta dell'"uomo giusto" e della "devozione" – la messa a fuoco più completa del personaggio-leva nel racconto estatico. La comprensione più corretta dell'ultimo brano citato dovrà tenere conto del quadro di storia e del concetto albertiano di "*varietas*". Si legge tra le righe lo sforzo dell'autore di dimostrare quali siano le modalità secondo cui la varietà, fondamentale per la "*historia*" classica, possa perfettamente funzionare nel quadro di devozione.

Questo sforzo è lo stesso che ritroviamo nella sua produzione figurativa, nella quale sono prima di tutto i disegni a rivelare il suo costante interesse per le "pose" del

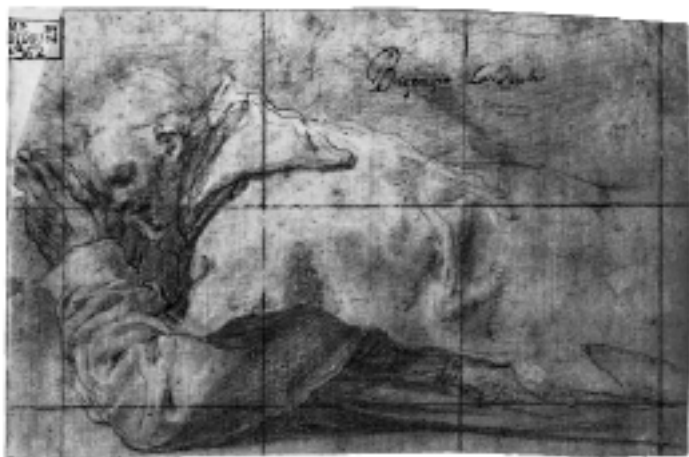


Fig. 75. Vicente Carducho, *Studio*, tra 1626 e il 1632, Madrid, Biblioteca Nazionale.

Fig. 76. Vicente Carducho, *Studio*, tra 1626 e il 1632, disegno, tecnica mista, 26,5 × 22,9 cm, Madrid, Biblioteca Nazionale.

corpo devoto (figg. 75, 76), Tanto che si ha l'impressione che quegli schizzi facciano eco ai *Dialoghi*.

Si potranno scoprire esempi di corpi in ginocchio o prosternati, di mani giunte o alzate al cielo; si potrà anche notare l'inquietante "collo teso" nello sforzo visionario e si apprezzerà soprattutto la sua straordinaria capacità di rendere eloquente un corpo avvolto dalla testa ai piedi da vesti, che normalmente avrebbero dovuto ridurlo al silenzio.

In questo contesto il quadro che meglio sintetizza la grande abilità di Carducho è *L'Apparizione della Vergine e di San Pietro a San Bruno e ai suoi discepoli* della Certosa di El Paular (1630 ca., fig. 34). Ho già sottolineato la maniera esemplare in cui Carducho risolve i problemi prospettici della "lontananza", così come la panoplia delle pose presentate nel registro inferiore della composizione. Esse sono una straordinaria dimostrazione del concetto di *varietas* e un dispiegamento senza precedenti di una profonda conoscenza delle pose estatiche.

Ma in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, et imprima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti et mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su un piè. A li altri sia il viso contrario et le braccia remisse, coi piedi aggiunti et così a ciascuno sia suo atto et flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano (Alberti 1436, 92).

Un interrogativo, tuttavia, si pone con forza: la varietà proposta da Carducho si spiega solo nel rispetto della poetica albertiana del quadro di storie? Se la risposta fosse affermativa, allora come giustificarla rispetto a un altro criterio dell'opera classica, quello della verosimiglianza? E nel nostro caso, come spiegare il criterio della verosimiglianza nella logica narrativa del

racconto visionario in cui la visione stessa (quella della Vergine e di San Pietro in volo) provoca reazioni tanto diverse?

Per rispondere bisogna tenere conto del rapporto instabile tra gestualità passiva e gestualità attiva, tra movimenti dell'animo e movimenti del corpo in seno alla pratica devozionale.

Il problema è antico e risale addirittura a Sant'Agostino:

E io non so come quando quei movimenti del corpo non possono avvenire se non quando un moto dell'animo li precede, al contrario il movimento interiore e invisibile che li provoca è accresciuto dai movimenti che visibilmente si fanno all'esterno. Così le passioni del cuore che li ha preceduti per poterli produrre si accrescono per il fatto di essersi prodotte (Agostino, *De cura pro mortuis gerenda*, *Patrologia Latina*, vol. 40, coll. 597).

Nel caso particolare dell'esercizio devozionale, San'Agostino pone il problema della corrispondenza tra interiorità e esteriorità, tra anima e corpo, in una maniera che travalica il quadro di storia albertiano.

Per Alberti, come per tutta la tradizione del racconto figurativo occidentale, il movimento esterno era considerato esclusivamente come effetto di un movimento interno: "questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo" (Alberti 1436, p. 41). Nella preghiera e nelle pratiche devozionali, invece, è presente tutto un ambito in cui il corpo è anche considerato come strumento capace di agire sul mondo interiore.

In quest'ottica, il problema della funzionalità del gesto è estremamente complesso; l'interrogativo più calzante è il seguente: un determinato gesto viene compiuto perché la "passione dell'anima" *forza* il corpo a inginocchiarsi, a prosternarsi o a congiungere le mani sotto il dettato implacabile della teofania, oppure è esattamente

il contrario, ci si inginocchia, si alzano le mani, si tende il collo e si piange allo scopo di favorire la teofania?

Questo punto tocca alcuni aspetti scottanti della fenomenologia del sacro su cui ritornerò ben presto. Per il momento mi limiterò a ricordarne un paio, che sono, in un certo senso, contraddittori. Il primo riguarda la necessità di tali distinzioni (dato l'imperativo assoluto della "chiarezza" del linguaggio gestuale richiesta dall'immagi-



Fig. 77. Francisco Ribalta, *La Visione di San Francesco*, 1620 ca., olio su tela, 204 × 158 cm, Madrid, Museo del Prado.

nario della Controriforma). Il secondo si riferisce al fatto che l'operazione di discernimento resiste a delle divisioni troppo drastiche. Agostino l'aveva già notato quando confessava la propria impotenza ("non so come").

Esiste tuttavia un caso in cui è possibile stabilire facilmente (benché non si tratti affatto di una certezza) l'"effetto" teofanico denunciato dalla rappresentazione gestuale. È quello delle espressioni di "sorpresa", di "sbalordimento". Si pensa allora al caso paradigmatico della *Resurrezione* di El Greco (fig. 10) in cui la teofania sconvolge a tal punto i testimoni da gettarli letteralmente a terra col suo soffio tremendo.

Grazie a un altro esempio si possono seguire gli sviluppi, nel XVII secolo, del discorso corporale dello stupore. Esaminiamo ora il quadro intitolato *La visione di San Francesco e l'Angelo musico* di Francisco Ribalta (figg. 77, 78, tav. 12). Questa tela, dipinta attorno al 1620, allude a un episodio che si sarebbe verificato nel 1225 a Rieti durante una malattia di Francesco:

Ma non soltanto la creatura si piegava al cenno del servo di Dio: anche il provvido Creatore di tutte le cose accondiscendeva ai suoi desideri.

Una volta il Santo, prostrato da molte malattie insieme, sentì il desiderio di un po' di bella musica, che gli ridonasse la gioia dello spirito.

Convenienza e decoro non permettevano che ciò avvenisse ad opera degli uomini – e allora intervennero gli Angeli compiacenti a realizzare il suo desiderio.

Infatti, una notte, mentre vegliava in meditazione, improvvisamente sentì una cetra suonare con un'armonia meravigliosa e una melodia dolcissima. Non si vedeva nessuno, ma si avvertiva benissimo l'andare e venire del citaredo dal variare del suono, che ora proveniva da una parte ed ora dall'altra.

Rapito in Dio, a quel canto melodioso, fu invaso da tanta dolcezza che credette di trovarsi nell'altro mondo (Bonaventura 1266, cap. VIII, p. 560; Tommaso da Celano 1246-47, II, cap. 89, pp. 430-431)³.

È interessante notare come tutte le fonti scritte cui il quadro si ispira riconoscano il carattere puramente acustico del miracolo di Rieti (“non si vedeva nessuno, ma...”). Al contrario Ribalta rappresenta una “visione” piuttosto che un’“audizione”. Si assiste alla reazione “naturale” di Francesco nell’istante in cui gli appare l’angelo. Dal punto di vista della struttura narrativa il quadro parla chiaramente. Il carattere improvviso della scena non esclude, come si vede, i segni di una ben determinata temporalità. Anche secondo David Kowal (1985, p. 86), Francesco è attratto dalla visione, vorrebbe alzarsi, ma resta come inchiodato sul posto in un intervallo quasi catalettico.

In questa tela Ribalta compie un’impresa per altro conforme alle esigenze di qualsivoglia retorica dell’“azione”: trattare il gesto allo stesso tempo come il massimo del “naturale” e il massimo dell’“arte” (Agenot 1973).

Il carattere “naturale” del gesto si rivela nella “posa” e nel “viso” di Francesco, conformi alla logica narrativa. L’artista si scosta qui dal testo scritto di riferimento solo per quanto riguarda la postura di Francesco che non è solo quella di un uomo in estasi (“*spiritu in Deo directo*”), quanto quella di un uomo stupefatto. Il carattere “fabbricato”, per non dire “artificiale”, dello stesso gesto esige che se ne prenda in considerazione la tradizione. Infatti, riguardando alcuni esempi di racconto visionario, si può constatare senza difficoltà che la gestualità di Ribalta è il risultato di una storia assai densa. In altri termini, Francesco non si accontenta di stupire come vorrebbe la sua “anima”; si stupisce attenendosi alle regole imposte da un’intera tradizione, propria dell’uomo occidentale che abbia vissuto l’esperienza dello stupore, e che voglia comunicarla agli altri.

Come regola generale si può affermare che nella pittura occidentale l’“uomo stupefatto” compare in quadri tipo “*coup-de-théâtre*”, dei quali i quadri di visioni rappresentano un caso particolare, caratterizzato dal fatto che adesso l’“uomo stupefatto” interviene direttamente nell’azione.

Il personaggio di Maria – nell'*Ascensione* di Juan de Flandes (fig. 9) – e quello di Teresa – nella *Visione di Santa Teresa* di Alonso Cano (fig. 13) – si rifanno alla stessa “arte”, alla stessa retorica dello stupore. Anche nelle visioni collettive la presenza del “personaggio che si stupisce” è pressoché obbligatoria. Può essere il protagonista della storia, come Maria nel quadro di Juan de Flandes (fig. 9), o come il papa Vittore III in quello di Carducho (fig. 35), oppure può anche perdersi nella massa anonima, come in Berruguete (fig. 14), o come in un altro quadro di Carducho (fig. 34).

In taluni casi la comprensione del messaggio gestuale resta comunque problematica. A titolo di esempio, ricordo il *Sant'Antonio* di Carducho (fig. 52) e il *San Bernardo* di Alonso Cano (fig. 62), rispetto ai quali è difficile stabilire se sia lo “stupore” a essere rappresentato, oppure se si abbia a che fare con una posa “attiva”, cioè con una gestualità che mira a catturare o a suscitare il sacro.

Comparata con questi ultimi esempi, la chiarezza della retorica gestuale e facciale caratteristica di Ribalta (fig. 78) è considerevole. D'altra parte, è questo il motivo per cui le codificazioni del linguaggio gestuale e fisionomico della seconda metà del XVII secolo (figg. 79-80), lungi dal rimettere in discussione la soluzione di Ribalta, ne confermano il valore, offrendogli, benché indubbiamente in maniera indiretta, la possibilità di un inserimento a posteriori nella grammatica generale delle “passioni”. Rileggiamo ancora una volta Le Brun:

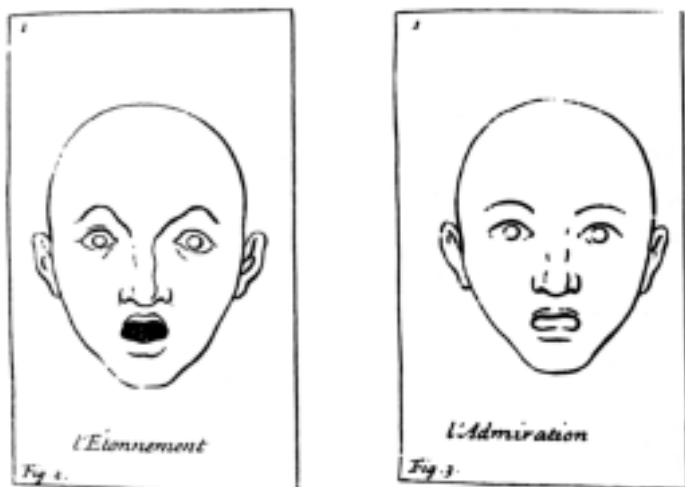
L'Ammirazione è una sorpresa la quale fa sì che l'anima consideri con attenzione gli oggetti che le appaiono rari e straordinari. Questa sorpresa ha tanto potere da spingere talvolta gli spiriti verso il luogo in cui si trova l'impressione dell'oggetto, e fa sì che l'anima sia talmente occupata a considerare questa impressione, che non restano più spiriti per passare nei muscoli. Ciò fa sì che il corpo diventi immobile come una statua e questo eccesso di ammirazione



Fig. 78.
Francisco
Ribalta,
particolare
della fig. 77.

cagiona lo stupore, e lo stupore può verificarsi prima che ci sia dato sapere se questo oggetto ci è conveniente o se non lo è. (...) L'Ammirazione è la prima e la più temperata di tutte le passioni, quella in cui il cuore sente meno agitazione: anche il viso subisce pochissimi cambiamenti in tutte le sue parti, e quando ciò avviene si limita all'elevazione del sopracciglio. Tuttavia esso avrà i due lati uguali, e l'occhio sarà un poco più aperto del solito, e così la pupilla, tra le due palpebre e senza movimento, fissi verso l'oggetto che avrà cagionato l'ammirazione. Anche la bocca sarà socchiusa, ma apparirà senza alcuna alterazione, non più di tutto il resto del viso. Questa passione produce soltanto una sospensione del movimento per dare il tempo all'anima di decidere sul da farsi, e per considerare con attenzione l'oggetto che le si presenta (Le Brun 1698, pp. 6-7, 1-2).

Non c'è dubbio che il quadro di Ribalta si riferisca a un sapere fisiognomico che sarà codificato qualche decennio più tardi da Le Brun; lo stesso dicasi per il linguaggio gestuale. Nel più importante manuale consacrato a questo tema, la *Chirologia, o il linguaggio naturale*



Figg. 79-80. Charles Le Brun, *Sbalordimento e Ammirazione*, illustrazioni per il *Metodo per imparare a disegnare le passioni*, Amsterdam, 1702.

della mano di John Bulwer (1654), si riconosce il gesto dell'“ammirazione” nella quarta posizione della sua sinossi “chirogrammatica”. Il testo che accompagna questa sinossi; meno particolareggiato di quello di Le Brun e non privo di ambiguità, diventa perfettamente intelligibile solo quando lo si legga accompagnato della sua rappresentazione grafica (fig. 81):

Quarto gesto: ADMIROR (colui che ammira).

Alzare le mani al cielo è espressione di ammirazione, di spavento, di stupore (...). La prima volta che questo movimento della mano dell'uomo si manifestò fu sicuramente in occasione di un qualche accidente imprevisto, fatto a seguito del quale egli ebbe a ringraziare Dio per avergli manifestato in una maniera tanto diretta la propria benevolenza (Bulwer 1654, pp. 33-34).

Le Brun (che scrisse un manuale destinato ai pittori) e Bulwer (che si rivolgeva soprattutto agli oratori) rappre-



Fig. 81. *Quadro Chiogrammatico*, incisione per la *Chiologia* di John Bulwer, Londra, 1644.

sentano le vette della codificazione del linguaggio del volto e della mano. Ma qual è il significato di questa riduzione del linguaggio corporeo operata dalla “fisiognomica” e dalla “chirologia”, che trascurano la totalità del corpo, per occuparsi esclusivamente delle sue estremità? Il problema acquista maggiore importanza quando ci si rende conto della pressoché totale assenza di qualsivoglia elaborazione di una linguistica generale del corpo umano.

Si ricorderà la scorciatoia seguita da Carducho nella descrizione del “corpo del giusto”, incentrata essenzialmente sulla testa, la quale a sua volta si organizzava attorno all’occhio. Carducho non tralasciava neanche di menzionare i movimenti di questo “corpo veggente”, e ritornò su questo aspetto nella sua descrizione particolareggiata della “devozione”. È nel corso della pratica devozionale che “il giusto” (testa/occhio) vede attribuirsi un corpo. È come se, per la cultura cui Carducho appartiene, “il giusto” non abbia bisogno di un corpo *se non* nell’esercizio della devozione. In effetti, è già nel brano riportato più sopra che menziona non solo la testa, l’occhio o la mano, ma anche le ginocchia, il petto, il collo e le spalle.

Osserviamo ancora il *San Francesco* di Ribalta (fig. 77). L’apparizione dell’angelo musico l’ha folgorato. Tutto il suo corpo, dalla pianta dei piedi alla testa, sembra scosso da una scarica elettrica. Il viso e le mani parlano e il pittore ha integrato il loro linguaggio codificato in un discorso corporale libero e spontaneo. Il messaggio del quadro è palese: l’apparizione è riuscita a rianimare l’“*aggravato corpore*” del santo.

3. *Tecniche dell’estasi e retorica del corpo*

In assenza di una grammatica generale del corpo in movimento, la pittura ha dovuto sviluppare da sé i dati che le derivavano dall’antica retorica del quadro narra-

tivo (“Grandissima opera del pittore sarà l’istoria: parte della istoria sono i corpi: parte de’ corpi sono i membri: parte de’ membri sono le superficie”, Alberti 1436, p. 33; vedi anche Gombrich 1965; 1972, pp. 373-423; Weise, Otto 1938). Per quanto riguarda l’arte sacra, essa ha dovuto riscoprire, riassimilare e riadattare la sola grammatica corporale esistente nella cultura occidentale, benché sia una grammatica specialistica, che non concerne il corpo in generale ma soltanto il comportamento del corpo in preghiera.

Tracce di questa eredità si possono trovare nei trattati d’arte della Controriforma, ad esempio nel brano dedicato alla “devozione” dei *Dialoghi* di Carducho, e, in modo più evidente, nel *Trattato sulla pittura* di Lomazzo, punto di partenza delle considerazioni dei *Dialoghi*.

Il testo di Lomazzo stupisce per il suo manifesto desiderio di fondare storicamente la rappresentazione pittorica del linguaggio corporale della devozione:

Trovasi l’orazione esser anco fatta in molti modi da i nostri profeti e santi. Imperoché si legge che quando Dio raggiono ad Abraam, comandandogli che facesse osservare la circoncisione, esso Abraam si gettò in ginocchioni con la faccia in terra, come uso ancora per certo tempo Mosè sul monte Sinai. Et Ezechia oro al Signore con la faccia verso il muro; E-lia si mise la testa tra le ginocchia, et altri simili modi di orar si leggono. Basta ch’oltre queste son ancora proprij atti di devozione lo star con la faccia voltato verso terra, come fece Cristo nell’orto, e col capo chinato da una parte, come usano santissimi religiosi; alzar la faccia al cielo con le braccia aperte e tal volta anco incrocicchiate, come usano i re; il percuotersi il petto, alzar le mani al cielo con un sol ginocchio in terra, l’avvicchiar le dita della mano appresso al mento con la faccia china, l’allargarle le braccia con la testa chinata, lo stendersi per terra boccone, cioè con la faccia in giù, et altri tali modi usati da noi cristiani per tutti i luochi dove vogliano, in atto umile e divoto, orare il Signore (Lomazzo 1584, p. 118).

La lettura di questo brano rivela, piuttosto chiaramente, il disegno del suo autore, il quale, nel dialogo con la divinità, voleva riuscire nell'intento di offrire una veduta di insieme del corpo, sebbene il ruolo dei gesti di devozione fosse assunto dalla testa (cioè del viso) e dalle braccia (cioè le mani). Carducho sviluppa questo stesso disegno in maniera particolareggiata superando il procedimento di Lomazzo e lasciando che il corpo agisca in tutta la sua complessità.

Non dovremmo quindi stupirci di vedere i teorici dell'arte successivi a Carducho concentrare i propri sforzi nella codificazione della rappresentazione del corpo in movimento.

Le figure non devono mostrare troppa violenza nelle loro azioni per non disarticolarsi e non deformarsi a causa di questo movimento. La testa deve mantenere il proprio corretto rapporto col corpo e l'asse della figura deve passare attraverso il torace. Le braccia e le gambe non devono compiere un movimento identico. Le vesti non devono seguire la sagoma del corpo nudo. La figura non deve piegarsi in modo tale che le spalle si trovino sotto l'ombelico. Nelle figure inginocchiate, le ginocchia non devono toccarsi (García Hidalgo 1691, vol. III, p. 125).

Questo brano di García Hidalgo è velatamente polemico verso una certa pittura eccessivamente dinamica. Nonostante la pittura religiosa non sia espressamente citata, alcuni elementi – come il richiamo alla posizione inginocchiata, alle inclinazioni e alla necessità di nascondere le forme del corpo – sono in realtà delle allusioni esplicite. Questo può sembrare abbastanza paradossale, ma gli ambienti spagnoli non erano completamente impenetrabili a una rivalorizzazione del corpo, anche se il controllo cui quest'ultimo doveva essere sottoposto è un'evidenza incontestabile.

A questo proposito, nel manuale per l'educazione dei novizi del monaco Martin de la Vera si possono leggere le seguenti considerazioni:

Dio non ha formato questo corpo per imprigionarne l'anima, come taluni hanno detto, ma piuttosto per perfezionarla e perché ella potesse intraprendere molte azioni che non avrebbero potuto essere possibili senza il corpo (Vera 1630, p. 49; Saint-Saëns 1993).

Una frase che lascia intravedere l'eredità agostiniana di cui ho parlato. L'influenza del corpo sull'anima, postulata da Agostino, deve essere compresa rigorosamente nel quadro della teoria della preghiera: ci si può servire di tutto il proprio corpo (soltanto) per adorare Dio; per questo Tommaso d'Aquino attirava l'attenzione sul pericolo contenuto nell'accettazione di una pratica corporale attiva: "Gli uomini compiono delle azioni sensibili, quali prosternazioni, genuflessioni, esclamazioni e canti, non per destare Dio ma per stimolare se stessi alle cose di Dio" (Tommaso d'Aquino, *Summa contra gentiles*, III, 119).

In definitiva Tommaso d'Aquino accettava la gestualità devozionale come incoraggiamento, ma metteva in guardia contro il suo impiego "magico". Si contrapponeva quindi (certo indirettamente) a ciò che era considerato come un fatto acquisito dalla tradizione:

Ella sempre recitava i Salmi né trascurava l'orazione,
Forando il cielo con la sua devozione.
Il Buon Dio felice di tante orazioni
In cielo le mostrò altrettante visioni (Berceo 1976, p. 180).

Questi versi dichiarano ingenuamente ma chiaramente che la visione può (deve) essere preparata e facilitata dalla devozione (Dinzelsbacher 1985 Vauchez 1981, pp. 515-518; Weinstein, Bell 1982, pp. 141-163). In essi la pre-

ghiera non è solo una pratica atta a mettere l'anima in contatto con Dio, ma è anche in grado di provocare la teofania. E sebbene non si parli esplicitamente della parte svolta dal corpo, questa la si può desumere grazie ai manuali devozionali medievali (Schmitt 1984; Tugwell 1985; Trexler 1987; Martínez Burgos García 1990, pp. 165-188).

Per Pietro il Cantore – probabile autore di un *Liber De Oratione et Specibus Illius* (fine del XII secolo), noto in diverse versioni corredate da miniature esplicative – l'uomo in preghiera è un “*artifex*” (Trexler 1987, p. 179), cioè un artigiano che deve possedere la scienza dei movimenti, sistematizzata dallo stesso manuale in sette pose fondamentali (figg. 82-88). La preghiera corporale è concepita come un esercizio di *captatio* del divino (p. 179) in cui l’“*artifex*” diventa quasi più grande di Dio (*quasi maior Deo*) (p. 180).

Un altro lavoro, intitolato *De modo orandi corporaliter sancti Dominici*, ci interessa per motivi particolari. Fu compilato verso la fine del Duecento a Bologna, ma già nel secolo successivo se ne fece una traduzione in castigliano⁴ (figg. 89-95), ancora in circolazione nel XVII secolo (Tugwell 1985, p. 5).

L'autore inizia alla maniera di Agostino, proponendosi di dimostrare:

la maniera di pregare nel modo in cui l'anima possenga il corpo e le membra, oppure è posseduta dal corpo affinché l'anima raggiunga talvolta l'estasi contemplativa come se fosse fuori dal corpo (Tugwell 1985, p. 94).

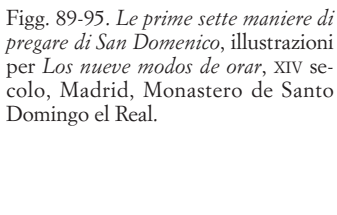
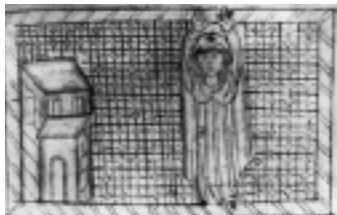
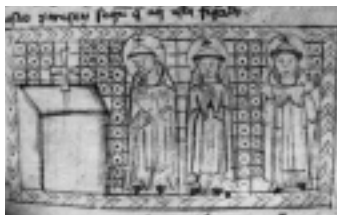
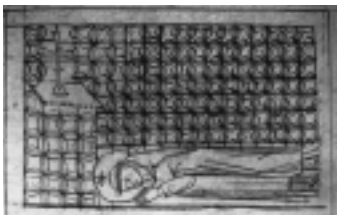
Va detto che questo trattato illustra un metodo di preghiera esoterico, personale e segreto, che Domenico non praticava mai in pubblico. Leggendo con attenzione il testo e corroborandolo con l'attenta osservazione delle miniature, il novizio che aspirava all'iniziazione poteva essere in grado di accedere alla tecnica corporale dell'estasi.

Non si è prestata sufficiente attenzione al fatto che il manuale non illustra delle “maniere di pregare” isolate e



Figg. 82-88. *Le sette maniere di pregare*, illustrazioni per il *De oratione et partibus eius* di Pietro il Cantore.





Figg. 89-95. *Le prime sette maniere di pregare di San Domenico*, illustrazioni per *Los nueve modos de orar*, XIV secolo, Madrid, Monastero de Santo Domingo el Real.

si è generalmente ritenuto che il loro ordine potesse variare a seconda del desiderio del fedele. A quanto sembra, si tratta, invece, di una concatenazione di posizioni, dinamica e abilmente diretta verso un preciso scopo. Una sola è la via dell'azione corporale, ma diverse sono le tappe: umiliazione mediante inclinazione, prosternazione, flagellazione, genuflessione, posizione eretta e movimento delle mani, elevazione delle braccia, estensione massima del corpo (Iturgaiz Ciriza 1991)⁵.

Questo manuale riprende in effetti la maggioranza delle pose già codificate da Pietro il Cantore, ma sconvolgendone l'ordine. Il *De Oratione et specibus illius* fa parte di un'opera più ampia sul soggetto della penitenza (*De oratione et partibus eius*), che vuole dimostrare la necessità della preghiera per la penitenza, precisando che essa forma una delle sue branche (*"quod oratio valde necessaria est vere penitenti (...), que est unum alarum eius"*). L'orante ideale immaginato da Pietro il Cantore partirà, conseguentemente, dalla situazione estatica estrema (figg. 82-88) per arrivare alle pose dell'umiliazione. Per Domenico, il cui scopo è completamente diverso, il fedele inizierà da pose di penitenza per sforzarsi di "attraversare le nubi" allo scopo di raggiungere, alla fine del proprio percorso, l'estasi.

L'aspetto progressivo della tecnica dell'estasi in Domenico appare chiaramente a un'attenta lettura del testo e grazie alla corretta interpretazione delle immagini che l'accompagnano. Le prime situazioni descritte pongono l'accento sulla difficoltà del contatto diretto col divino: "Non sono degno di vedere l'altezza del Cielo" (Tugwell 1985, p. 95).

Queste parole accompagnano la seconda posizione, quella della completa prosternazione, ed è solo a partire dal quarto esercizio, che comporta ripetute genuflessioni, che l'apertura del cielo è forzata e che le frontiere sono superate esclusivamente per merito dell'orante (*"intellectu*

penetrasse coelum/paresçia en el su gestu que con el coraçon passaua los çielos" [pp. 85, 97]). Infine, dopo aver eseguito un vero e proprio esercizio di pratica devozionale con le braccia e le mani (quinta situazione) si arriva, nella sesta e nella settima posizione, al contatto diretto con il sacro.

L'imitazione della posizione di Cristo sulla croce appare nella sesta situazione di preghiera (in piedi a braccia aperte/ *los braços tendidos e las palmas a semejanéa de cruz mucho intenso estando enfiesto sobre los sus pies...* [p. 98]), quando si può perfino assistere a fenomeni di levitazione (*fue leuantado de la tierra en el ayre*). Infine, nella settima e ultima posizione della preghiera estatica, il corpo del giusto diventa come una freccia lanciata verso il cielo (*orando todo leuantado al çielo en manera de saeta electa lançada del arco tendido* [p. 99]) e solo allora può accedere all'"altro mondo" (*Pareçia entonçe santo Domingo padre que entraua arebatada mente en el logar santo de los santos e en terçero cielo* [p. 100]).

Il carattere di sintesi esemplare di questo scritto domenicano e il suo indubbio successo sono testimoniati dal numero di copie che ne furono riprodotte e dall'assimilazione che si riscontra negli scritti mistici del periodo. L'elogio del corpo in preghiera di Vera non può essere compreso al di fuori di questa tradizione. Perfino uno degli scritti fondamentali della mistica spagnola classica – i *Moradas del Castillo Interior* di Teresa d'Ávila – è il frutto, con il suo simbolismo settenario e l'apertura visionaria del cielo nel sesto stato, del medesimo paradigma.

Sarebbe tuttavia pericoloso ridurre tutta la retorica del corpo presente nell'arte europea in semplici chiose a quei manuali. Se qualcosa di quell'approccio è sopravvissuto, va ricercato sicuramente nella credenza in un'interazione tra il corpo e l'anima più forte che in altri campi dell'"agire" umano, mentre se qualcosa di importante è andato perduto, è il rigido codice, la rigorosa concatenazione delle posizioni proposte da quei manuali.



Fig. 96. Anonimo spagnolo, *Studio*, XVII secolo, Zurigo, collezione Braner.

Fig. 97. Jusepe de Ribera, *Studio*, tra 1635-37, penna e inchiostro bruno, Parigi, Museo del Louvre, Cabinet des dessins, n. inv. 18.467a.

Fig. 98. Juan Carreño de Miranda, *Studio*, Madrid, Biblioteca Nazionale.

Fig. 99. Juan Carreño de Miranda, *Studio*, Madrid, Biblioteca Nazionale.

Lomazzo o Carducho, per esempio, forniscono elenchi della rappresentazione dei “modi della preghiera”, ma entrambi si astengono da una sistematizzazione eccessivamente canonica. Esaminando gli album di schizzi dei pittori spagnoli (figg. 75-76; 96-99) si riscontra il loro interesse costante per la rappresentazione “verosimile” del corpo in estasi, e si è anche colpiti dalla ricchezza delle soluzioni proposte.

Un fatto importante è che la mistica stessa andò liberandosi da ogni costrizione: una liberazione evidente sia negli scritti in cui si tratta dei “modi della preghiera” che in quelli che affrontano il comportamento del corpo in estasi:

S'incominci la contemplazione talvolta in ginocchio, altre volte prostrato a terra, altre con il viso rivolto al cielo, altre ancora seduto, o in piedi, sempre con l'unico intento di cercare ciò che voglio (Ignazio di Loyola 1535, p. 27).

Oppure:

Il rapimento può manifestarsi in diverse maniere, a seconda della forza interiore del soggetto e a seconda della composizione degli umori corporali. Ci sono delle anime che restano prive di sensi (...), altre levitano, altre restano in piedi, in ginocchio, o quasi coricate. Infine, ognuno reagisce secondo la propria forza interiore, secondo l'altezza del proprio spirito, oppure secondo il genere di estasi provata (Pérez de Valdivia 1585, p. 568).

È interessante constatare la corrispondenza stabilita tra la teoria dell'estasi e la scienza degli umori, per giustificare la diversità di comportamento manifestata da persone che si trovano in situazioni identiche.

Una simile libertà domina l'arte del XVII secolo, in cui uno stesso gesto poteva essere investito di valori che cambiavano da rappresentazione a rappresentazione. Ad

esempio, prendiamo in considerazione la posa a braccia aperte. Nel contesto dei gesti devozionali questa posa occupa un posto particolare dal momento che figura in più religioni e si presenta, fin dai primi secoli del cristianesimo (nella forma chiamata la “posa dell’orante”), come il gesto originario del corpo in preghiera (Ohm 1948, pp. 263-272; Suntrup 1978, pp. 172-181). San Domenico riteneva che questa posizione si ispirasse a quella di Cristo sulla Croce⁶ e che potesse favorire la levitazione. Può sorprendere vedere come durante il XVII secolo Carducho riprenda le suggestioni derivanti dal discorso sul corpo dei Domenicani per trasferirle, quasi alla lettera, nella scena fondatrice del mito francescano: quella delle Stigmatate (fig. 100). Pur allontanandosi considerevolmente dalla tradizione iconografica, l’artista combina, in un unico quadro, il tema dell’*Imitatio Christi* con quello del volo magico.

Al contrario, Ribera utilizza lo stesso gesto in un contesto assolutamente statico. Il suo *San Paolo l’Eremita* (fig. 101) non solo resta seduto (posizione aborrita dai manuali di preghiera medievali), ma incrocia perfino le gambe, mentre le braccia, le mani e lo sguardo sembrano voler “captare” la divinità nella più pura tradizione medievale. Questo dipinto presenta, infatti, una dialettica che l’artista ha senza dubbio coscientemente assecondato.

La posizione delle gambe incrociate era tradizionalmente considerata come attributo dell’*otium sapientis*, dell’inattività fisica dell’intellettuale (Tikkanen 1912, pp. 151-186). Ribera ha, quindi, voluto sottolineare lo stato di riposo corporale di Paolo l’Eremita, sostenuto tuttavia da un’intensa attività spirituale. Allo stesso tempo, unendo al lavoro spirituale l’atto “divinatorio” delle braccia alzate, suggerisce l’importante ruolo del corpo nel quadro dell’“esercizio spirituale” cui il Santo si sottopone. Malgrado la rigorosissima retorica controrifor-



Fig. 100. Vicente Carducho, *Le stimate di San Francesco*, Madrid, Monasterio de la Orden Terciaría.

Fig. 101. Jusepe de Ribera, *San Paolo l'Eremita*, Stoccolma, tela 208 × 157 cm, Kunstmuseum.



mista, una certa polisemia del gesto può manifestarsi in pittura. Ho già richiamato l'attenzione sul modo scelto da Carducho per presentare questo problema nel quadro *l'Apparizione della Vergine e di San Pietro a San Bruno e ai suoi discepoli* (fig. 34), in cui la stessa apparizione era provocata da gesti diversi e causava, a sua volta, differenti reazioni. Una questione simile, anche se non identica, sorge quando uno stesso tema iconografico è all'origine di rappresentazioni pittoriche diverse.

Murillo e Zurbarán, come abbiamo già visto, hanno rappresentato in maniera diametralmente opposta la leggenda francescana della Porziuncola (figg. 27 e 32). Le differenze riguardavano soprattutto il modo in cui i due pittori affrontano il rapporto tra il santo-in-estasi, la visione e lo spettatore del quadro. Murillo risolve la retorica della meditazione dell'immagine-visione con una figura-filtro, mentre Zurbarán opta per una figura-specchio.

Esaminando attentamente i due quadri di San Francesco ci si accorge che le loro pose non sono così diverse come a prima vista potrebbero sembrare. Diversa è la loro situazione di mediatori, ma la posizione devozionale scelta è la stessa. Entrambi sono inginocchiati, hanno il capo sollevato, lo sguardo puntato sulla visione, le braccia a formare una croce con i palmi delle mani rivolti verso l'alto. Negli antichi manuali di preghiera, questa posizione non è rigidamente codificata e denuncia una nuova ricerca sulle possibilità espressive del corpo in estasi. Quanto al sapere codificato, sono tutt'al più individuabili reminiscenze filtrate da un complesso processo di assimilazione e di adattamento.

In questo senso, la posa dei due San Francesco può essere considerata come il frutto di un amalgama tra la posizione inginocchiata (che in realtà era quella in cui i cieli cominciavano ad aprirsi) e quella a braccia aperte,

ciò quella assunta quando – secondo San Domenico – sono raggiunte le condizioni corporali affinché il miracolo (“*aliquid grande et mirabile/alguna cosa grande e maravillosa*”) possa manifestarsi.

Se esistono delle reminiscenze, queste sono a tal punto integrate che la posizione di San Francesco non può (quasi) avere nulla in comune con la posizione del suo rivale, San Domenico. Il codice gestuale adottato sia da Murillo che da Zurbarán è un codice “nuovo”, “reinventato” nel XVII secolo. Altri quadri con lo stesso tema testimoniano questa soluzione. Val la pena di fare un passo indietro, e rivolgersi alle origini iconografiche del “Miracolo della Porziuncola”. Nel Cinquecento, quando questo miracolo inizia la propria carriera pittorica, la posa di Francesco è maggiormente conforme alla vera tradizione francescana rispetto a quella che sarà in seguito adottata dagli artisti. Un anonimo della fine del XVI secolo (fig. 102) concepisce il santo come un “personaggio-filtro”, ponendolo ai piedi di un altare, in una posa contemplativa, come la vittima felice di un *trompe l'œil* sacro: la sua visione in realtà non è che una “nube di luce” emanante dalla pala d’altare, davanti alla quale Francesco è raffigurato nel caratteristico atteggiamento della contemplazione visionaria, a mani giunte. L’anonimo maestro non attira l’attenzione (come più tardi faranno sia Murillo che Zurbarán) sulla “grande e meravigliosa cosa” che si sta verificando sotto i nostri occhi, ma pone l’accento sulla dottrina francescana “ortodossa”, concernente la reazione più adatta di fronte a una visione:

Francesco spesso ripeteva ai suoi intimi: Quando il servo di Dio nella preghiera è *visitato dal Signore* con qualche nuova consolazione, deve prima di terminare, *alzare gli occhi al cielo* e dire al Signore a mani giunte: “Tu, o Signore, hai mandato dal cielo questa dolce consolazione a me indegno peccatore: io te la restituisco, affinché tu me



Fig. 102. Anonimo spagnolo, *La Visione di San Francesco* (Il Miracolo della Porziuncola), tempera su tavola, Mondejar (Guadalajara), chiesa parrocchiale.

la metta in serbo, perché io sono un ladro del tuo tesoro”. E ancora: “Signore, toglimi il tuo bene *in questo mondo*, e conservamelo per *il futuro* (Tommaso da Celano 1246-47, p. 408).

Nel contesto della medesima concezione del quadro di visione, due pose fundamentalmente diverse fanno la loro comparsa, sia nell’anonimo maestro cinquecentesco, che nei grandi maestri del XVII secolo. Per il primo la visione è ancora un privilegio, è *trompe l’œil* e “consolazione” scarsamente meritata. Per i secondi sarà soprattutto un’esperienza teofanica esemplare che adempie alla vera funzione solo in virtù di un meccanismo di meditazione, al cui interno il corpo del visionario è l’elemento primario.

Il fatto che questa ricerca si concluda sul corpo in rappresentazioni pittoriche di visioni non è certo casuale. Si tratta, in effetti, di un ultimo paradosso, intrinseco alle immagini raffiguranti estasi e apparizioni. Malgrado il loro carattere di rappresentazione di esperienze soprainsensibili, i quadri di visione sono inconcepibili senza una messinscena attiva di un “corpo veggente”. Questo risponde agli imperativi di una doppia retorica: da una parte quella della comunicazione col sacro e, dall’altra, quella della trasmissione di questa esperienza allo spettatore-fedele. Nel quadro di visione l’esperienza mistica è trasposta dall’interno all’esterno. Ed è quest’atto di “esteriorizzazione” a formarne il vero soggetto.

¹ “...una grande señal como una grande parte de las personas” (Hollanda 1548-1563, pp. 266-267). Per i trattati di fisiognomica nella penisola iberica, si veda Caro Baroja 1988, pp. 137-194.

² Sul comportamento del corpo in estasi nelle culture tradizionali, resta fondamentale il libro di Eliade 1968. Per il linguaggio dei gesti e la pittura del XVII secolo, si veda oggi Fumaroli 1994.

³ Non sono riuscito a identificare il brano dei *Fioretti* citato a questo proposito da Askew 1969, p. 299.

⁴ Pubblicata per la prima volta da Alonso-Getino (1921, pp. 5-19).

⁵ Bisogna tuttavia tenere conto del fatto che l'ottava e la nona posizione illustrate nel trattato escono evidentemente da quest'ordine dinamico e riguardano il "dopo" dell'estasi: "*post horas canonicas/despues de las oras canonicas*".

⁶ È preceduto, per ciò che riguarda questa idea, da Tertulliano, *De orat.*, 17 e da Ambrogio, *De Sacr.*, VI, 4, 18.