

I corpi e le cose: sensualità barocca ed estasi mistica

1. La sensualità barocca

Tutta la cultura del Barocco è caratterizzata dall'emergere decisivo della **sfera dell'esperienza**. Questo si spiega in parte come contraccolpo del particolare tipo di rapporto con il mondo che l'indagine scientifica va affermando - nel suo frugare dentro la realtà e ritagliare le cose nella loro estensione sensibile, inscritta nello spazio e nel tempo. D'altra parte, la messa in discussione dei modelli precedenti di spiegazione dei fenomeni naturali, di quelli sociali, economici e più in generale antropologici, che la cultura Barocca va operando, conferisce un'importanza nuova e diversa all'esperienza diretta, non mediata da schemi ideologici o religiosi o estetici preordinati, ma anzi esposta e aperta curiosamente al mondo. Tale rinnovato significato dell'esperienza, da una parte, **si rivolge all'esterno del soggetto**, ma, dall'altra, anche per l'azione profonda che la Controriforma opera all'interno del soggetto, scuotendone la coscienza e acuendone il senso di responsabilità per il peccato, **una nuova importanza viene ad assumere l'interiorità del soggetto**: nel "profondo del cuore", nei suoi spazi sempre più bui e sconosciuti mano a mano che l'uomo del Seicento vi spinge lo sguardo, si vanno ricercando le tracce di una divinità che pare avere abbandonato il Cielo e il Libro, per ritrarsi nelle pieghe più intime e misteriose della coscienza.

Centro, il limite di questo duplice versante dell'esperienza - quello diretto verso l'ambiente esterno e quello rivolto al mondo interiore - è **il corpo con i suoi sensi**. Di tale rapporto tra esteriorità e interiorità la pelle e i sensi - quasi porte e soglie tra le due sfere dell'esperienza - sono allo stesso tempo il punto di incontro, lo strumento e il criterio di indagine. Con i sensi il corpo barocco sprofonda nella realtà, percepandola nella sua densità carnosa e interrogandone il senso sfuggevole e apparente. Con i sensi la cultura barocca s'immerge nell'interiorità dell'immaginario e della coscienza a percepire l'emozione e la passione in tutte le loro sfumature ed ambiguità, ma anche a sperimentare i segni del divino e i modi della sua presenza.

Tale sensualità, infatti, si spinge a descrivere, rappresentare ed esprimere anche **l'esperienza del sacro**. I corpi dei religiosi sono percorsi dall'emozione dell'estasi; i corpi dei martiri sono esibiti nella loro nudità sofferente, mentre vengono feriti, lacerati e sottoposti ai più feroci supplizi; i corpi dei santi, tra schiere di angeli semivestiti, vanno ad affollare soffitti, pareti ed absidi di chiese e cappelle. Il linguaggio figurativo e letterario del classicismo si piega a rappresentare questa nuova sensibilità. In tale trasfigurazione del classicismo tutta la vicenda evangelica della passione di Cristo, ad esempio, viene messa in contatto con il mito classico e la sua grande potenza immaginaria. Ne vengono accentuati gli aspetti patetici, ma ne sono anche declinate tutte le risonanze sensuali. Così, mentre la pittura "realistica" di **Caravaggio** cerca il divino nei corpi - il gesto delle mani, le pieghe della pelle, gli sguardi - la pittura "classicista" di **Guido Reni** reinterpreta la classicità con una nuova sensibilità per la luminosità della pelle e per il patetismo silenzioso dei gesti, coniugando iconologia classica e contenuto religioso.

La stessa sensualità investe gli oggetti della realtà di tutti i giorni: bicchieri, orologi, strumenti musicali, candele, libri, frutta, cacciagione - tutte le rappresentazioni della vanità del tempo che passa - trascorrono dalle nature morte e dalle *vanitates* (rappresentazioni allegoriche della vanità della vita) dentro alle pitture dei grandi maestri fiamminghi, come anche nei testi dei grandi mistici secenteschi. Costoro interrogano gli oggetti nella semioscurità degli interni in cui quotidianamente e ordinariamente si trovano, cogliendoli nei silenzi profondissimi da cui paiono sorgere e cui ancora sembrano alludere, mentre si offrono allo sguardo pensoso che li percorre. La dimensione nascosta della realtà, la sua evidente eppure sfuggevole ragione d'essere scopre in tal modo **la dimensione mistica del mondo**, in bilico tra presenza e assenza, tra attimo ed eternità, tra nulla e qualcosa. Il Barocco coglie

anche questa dimensione della realtà: gli oggetti, percepiti attraverso i sensi e realisticamente rappresentati, diventano silenziosi depositari di un'enigmatica verità, prossima al divino.

2. Il corpo barocco e i sensi

Il Barocco fatica a vedere e definire oggetti fermi entro un realtà compatta. Tende invece a vedere e rappresentare **oggetti in movimento continuo nello spazio e** in metamorfosi costante **nel tempo**. Allo stesso modo, l'idea di corpo che emerge dalla letteratura barocca pare essere quello di un corpo in movimento o colto nel momento di una metamorfosi. E' il caso di un gruppo marmoreo quale **Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini**, oggi alla Galleria Borghese di Roma, in cui movimento e metamorfosi sono moltiplicati nella percezione stessa dello spettatore, coinvolto e "incorporato" nell'opera: egli viene indotto a seguire il gruppo con gli occhi, ma anche con il suo corpo stesso, muovendosi intorno alla scultura, in modo tale da venirne lentamente scoprendo un lato "frontale" - da cui Dafne appare ancora una fanciulla dalla pelle liscia e giovane - e un lato "posteriore" - evidentemente successivo anche in ordine di tempo - in cui la fanciulla, che nella sua fuga pare ora andare allontanandosi dallo spettatore, è ormai ricoperta di placche legnose, mentre le sue dita vanno oramai germogliando in irsuti ramoscelli di alloro. Si tratta di una visione già cinetica: una sorta di cinematografia *ante litteram*, esaltata dal virtuosismo (e dalla sottesa antitesi) che deriva dal fatto di trovarsi di fronte ad una materia per definizione immobile e dura come il marmo - ma che pure viene piegata e quasi impastata con la luce in evidenti effetti di grande sensualità, cogliendo d'altra parte l'*attimo* (concepito solo come figura-culmine del passaggio e della tensione tra opposti) che immobilizza la fanciulla nelle forme dell'albero e ne rapprende la pelle d'alabastro in opache scaglie legnose.

Ma il corpo barocco appare trasformato e messo in movimento anche ad un livello ulteriore. Proprio il tipo di percezione sensoriale che il Barocco evidenzia è del tutto particolare. In genere, nella cultura del Barocco è come se il corpo fosse immerso nella realtà e da essa fosse attraversato in entrambe le direzioni: dall'esterno verso l'interno e dall'interno verso l'esterno. E' come se attraverso i sensi il corpo si sciogliesse nella realtà e al tempo stesso accogliesse il mondo esterno dentro di sé, facendosi penetrare da esso attraverso le soglie dei sensi. La carne barocca si espande nella realtà fino a dove giungono i sensi e viene trafitta e percorsa dalle sensazioni fino all'interno del corpo. Si potrebbe forse dire che attraverso l'esperienza barocca dei sensi si pone in evidenza una percezione precedente a quella del corpo fisico: **una percezione immaginaria della realtà**, in cui tutte i cinque sensi vanno a confluire e sovrapporsi. Si tratta, certo, di una percezione immaginaria, ma pure sensualissima, per cui il soggetto può vedere con la bocca e baciare con gli occhi: l'incursione della vista dentro la realtà esterna può rovesciarsi nell'incursione della realtà esterna nell'interiorità, attraverso la bocca o le orecchie. È una dimensione in cui il "vicino" (il momento del baciare) e il "lontano" (il momento del vedere o dell'udire) non sono più luoghi reali, ma luoghi di un immaginario geometrico, che pure hanno tutta la rilevanza di luoghi fisici, legati all'esperienza.

Più precisamente, questa idea del corpo si presenta come un **intreccio tra attività e passività**: attività di indagine sul mondo e passività delle sensazioni. Si tratta di un intreccio che trova la sua massima intensità nel rapporto amoroso. E immagine di questo rapporto complesso tra interiorità ed exteriorità e tra attività e passività è, in generale, proprio **la nudità** stessa, la pelle scoperta ed indifesa con cui si fa esperienza delle cose, ma anche superficie lieve ed esposta in cui si prova la passività e la esposizione del corpo all'esterno. Più in particolare, in due altre immagini si traduce tale stretto rapporto tra interiorità ed exteriorità, sensazione e passività: **la ferita e lo svisceramento**. Si tratta di due immagini che avevano già una tradizione

ben definita all'interno dell'immaginario sia letterario sia mistico e che il Barocco svolge e varia in tutte le sue implicazioni. La distinzione tra *homo interior* (lo spirito) e *homo exterior* (la carne) ha una tradizione che risale alla teologia di Paolo, ripresa poi da Agostino. La ferita e lo svisceramento evocano una osmosi tra le due aree, un ambito di incertezza tra umano e inumano, tra angelico e animale, la cui soglia è la sensazione interpretata come passività e consunzione: l'uomo si assottiglia fino a farsi spazio mobile di attraversamento e consunzione. Si apre un nuovo spazio di interpretazione dell'umanesimo, che caratterizzerà a fondo la "modernità".

In questa esperienza dei sensi del tutto particolare, la **metafora** e le altre figure retoriche cessano di essere solo un modo di disporre il testo sulla pagina, o di renderlo più efficace, per diventare **un modo di percepire il mondo**, di farne esperienza. La trovata ingegnosa, la cosiddetta **arguzia** o **acutezza**, attraverso la metafora, diventa un modo di conoscere il mondo, una modalità dell'esperienza. Si tratta di un'esperienza in cui i sensi hanno un rilievo straordinario: la percezione sensibile, attraverso l'elaborazione ingegnosa e retorica, si confonde con l'esperienza immaginaria. Il corpo pare liquefarsi nella realtà, allargando la sfera dell'interiorità a tutto lo spazio raggiunto dai sensi e aprendo il corpo ad essere attraversato, percorso, trafitto e imbevuto dalle sensazioni.

Giovanbattista Marino – Angelica, da La Galeria

Nella seconda parte della sezione della *Galeria* dedicata ai "ritratti di donne", tra i ritratti di donne "belle, impudiche e scellerate", troviamo, al n. 5, il **ritratto di Angelica**. Si tratta del personaggio dell'*Orlando Furioso*, la quale, dopo lungo fuggire vari cavalieri innamorati, è infine caduta innamorata lei stessa del giovane saraceno Medoro, ferito e da lei medicato. Il poeta immagina che sia il ritratto stesso di Angelica a parlare e descrivere il suo innamoramento, con un sottile gioco arguto e concettoso sul tema della piaga d'amore.

Il componimento si compone di due ottave di endecasillabi.

[5] ANGELICA

1

Il fido anel, che per virtù d'incanti
d'involarmi a le viste ebbe valore,
m'ascese agli occhi de' sagaci amanti
ma non del cieco e più sagace Amore.
Errai fra l'armi e fra gli armati erranti,
or di me fanciul nudo è vincitore;
tal che ferita da l'altrui ferita,
per dar vita a chi muor, perdo la vita.

2

M'assido a lato al giovane Africano,
di crudo feritor Medica pia.
Ei con gli occhi m'uccide, io di mia mano
di curar il suo mal tento ogni via.
Mentre la piaga sua chiudo e risano,
sento aprirsi nel cor la piaga mia.
Io languisco d'amor, di duolo ei langue:
m'asciuga il pianto, e io gli asciugo il

[sangue

Il fido anel: il fidato anello (magico, con il quale Angelica poteva sparire alla vista); *per virtù d'incanti*: in virtù di incantesimi; *involarmi*: sottrarmi, rubarmi; *valore*: capacità, virtù; *sagaci*: attenti, accorti; *armati*: cavalieri; *fanciul nudo*: Amore, ma anche Medoro, che, ferito, è sottoposto alle cure della donna; *ferita*: participio passato: trafitta, piagata; *da l'altrui ferita*: dalla piaga di un altro (Medoro)

di crudo feritor Medica pia: pietosa curatrice di colui che spietatamente (crudo) mi ha ferita; *m'uccide*: perché mi fa innamorare; *Io languisco...ei langue*: io mi consumo per amore, egli per dolore perde le forze. Il verso è un chiasmo i cui termini medi sono in rapporto di antitesi (*d'amor/di duol*). Al contrario il verso seguente sarà strutturato su un parallelismo.

Commento

La situazione di sensuale erotismo è moltiplicata dal gioco retorico e concettoso delle antitesi. La donna, bianca e cristiana, è seduta a fianco del corpo nudo, esposto ed indifeso del giovane africano – nero e musulmano – ferito e quasi privo di sensi. La virtù dell'anello, capace di

sottrarla alla vista degli "armati erranti", non può nulla di fronte alla vista "interiore" di Amore. Così, mentre cura la ferita del "fanciul nudo", sente lo sguardo del giovane aprirgli nel cuore la ferita d'amore: alle armi belliche si sostituisce il tagliente potere della vista, capace di ferire il cuore. Ma è proprio la caratteristica di "esposizione", di languido abbandono del giovane a "ferire" l'interiorità della donna ("ferita da l'altrui ferita"), a farla innamorare. All'atto di curare da parte della donna, corrisponde specularmente l'atto di ferire da parte del giovane – anche se in effetti, dei due, è la donna che agisce ("io di mia mano di curar il suo mal tento ogni via") mentre il giovane, di nuovo, è oggetto esclusivamente passivo ("la piaga sua chiudo e risano", "di duolo ei langue"). Dove fallirono tanti "armati" cavalieri, è proprio la sola, inerme nudità del giovane ferito (dietro la quale si profila la nudità del Dio Amore, pronto a scagliare i suoi dardi) a sedurre la donna e ferirne il cuore profondo. Quello che è rilevante, è il fatto che il nucleo della tensione poetica, generatore della macchina concettosa delle antitesi incrociate, si incentra sulla opposizione tra interiorità ed exteriorità dell'esperienza dello sguardo (come rapporto di guardare e di mostrarsi, di nascondere e di vedere, attraverso le soglie progressive delle armature, delle vesti e della pelle), mentre la risonanza interiore ed erotica dell'atto del guardare viene ricondotto al campo metaforico della ferita, come esperienza di ulteriore ed estremo oltrepasamento della soglia ultima della pelle: apertura, esposizione, svuotamento, mancanza. L'esperienza del corpo come "perdita" e "mancanza" è sottolineata dalla ripetizione del verbo "asciugare", all'ultimo verso, rivolto agli umori del pianto e del sangue: secrezioni del corpo preso e dominato dalla passione, quasi espressione del suo svuotarsi ed esporsi alla sofferenza ed alla mancanza.

Giacomo Lubrano – da *Scintille poetiche*, XXVII

Una serie di sonetti, all'interno della raccolta intitolata *Scintille poetiche*, è dedicata al baco da seta, considerato come emblema di moralità: il verme e la sua vicenda di metamorfosi, che da vilissimo ed abietto animale lo trasforma in pregiata e splendida seta, viene volta a volta a significare il valore dello spirito umano, che si svincola dalla miseria e dalla nullità della carne; la vanità degli abbigliamenti umani, prodotti con lo strazio dei nudi vermi; la positiva industriosità che spinge ad affaticarsi per arricchirsi interiormente e non per accumulare beni. In tutti i sonetti dedicati al "verme setaiuolo" un posto centrale ha la figura dello "svisceramento" e il conseguente gioco concettoso che si stabilisce nel mettere in relazione la pochezza e la ripugnanza della exteriorità corporale del verme e la ricchezza del suo esprimersi in fili di seta (ricchezza, che di volta in volta può assumere il significato allegorico di fede, poesia, preghiera, canto, coscienza, ecc.). Il tormento che la tecnica di produzione della seta infligge al corpo del verme – tecnica che prevede la bollitura dei bozzoli – diventa allegoria dei tormenti dell'anima, per accedere alla salvezza. Nel caso che prendiamo ad esempio, il poeta realizza una **prosopea**, figura retorica per cui si introduce a parlare una cosa personificata (in questo caso il verme stesso) o un personaggio storico.

XVI - Prosopopea

Arte è la mia vita: tesso e ritesso
 le viscere spremute in bave d'oro:
 né pur del chiuso boccio ove dimoro
 m'è di volar al fin sempre concesso.

Salendo in su di vil ginestra appresso
 le rovine al mio serico lavoro.
 Così filando i giorni, arso mi moro:
 Parca, Prefica insiem, tomba a me
 stesso.

Arte: Parte, l'artificio tecnico della tessitura; *tesso e ritesso*: intesso continuamente; *le viscere... d'oro*: le mie interiora spremute nei fili ("bave") chiari e lucenti [del bozzolo]; *né pur...concesso*: e non mi è sempre concesso di volare via [come farfalla] dal chiuso bozzolo ("boccio") dove io faccio la mia dimora. Di norma il verme viene ucciso, immergendo il bozzolo nell'acqua bollente, per ottenere la seta.

Salendo in su: crescendo; *di vil ginestra*: da ("di") una misera ginestra. Variante della credenza che voleva il verme nascere dalla polvere. La ginestra è simbolo della umiltà, come la polvere; *appresso...lavoro*: avvicino ("appresso") la fine ("le rovine") al mio lavoro di costruzione della seta ("serico"); *filando i giorni*: passando i giorni a filare. Ma i giorni e il tempo sono l'oggetto della filatura: il verme è animale temporale, come l'uomo; *arso mi moro*: finisco per morire bruciato [tra i bollori delle acque, che mi trasformeranno in seta]; *Parca, Prefica insiem, tomba a me stesso*: essendo a me stesso allo stesso tempo Parca, Prefica e

Povero già serpendo in verdi prati,
gustai d'erbose suol dolci le brine,
senza l'ira temer d'incendii ingrati.

Ricco crebbi a l'insidie, a le rapine.
Apprenda l'Uom da me, che avari i Fati
Più corrono a spogliar chi ha d'oro il
crine.

tomba. La Parca è la figura mitologica che presiede al destino umano, filando, tessendo e recidendo il filo della vita di ogni uomo. Prefica è la donna che piangendo canta i lamenti funebri. Il verme è Parca a se stesso, in quanto si procura la morte con il suo lavoro; è Prefica a se stesso in quanto piange il suo destino di morte, come sta facendo con queste stesse parole, con questo canto - dentro al proprio bozzolo che è anche la propria "tomba".

Povero: nudo, esposto, umile; *dolci le brine*: "l'erba fresca, bagnata di rugiada" (M. Pieri). Nella parola "brine" è insita l'idea un'idea di freschezza, che si oppone in modo antitetico al calore del fuoco che attende il verme alla conclusione della sua vita; *senza...ingrati*: senza temere il furore di irrispettosi fuochi. Sono i fuochi che fanno bollire le acque in cui il verme sarà gettato e sono detti "ingrati" perché spietatamente irrispettosi del docile e instancabile lavoro del piccolo verme.

Ricco...rapine: Sono cresciuto fino a diventare ricco [per la mia dote di seta], per essere destinato ai tradimenti e alle spoliamenti [della tecnica umana, che trarrà da me la seta]. "Ricco" è in antitesi con "Povero" del v. 9. Da povero stava nei freschi prati. Crescendo, aumenterà il suo valore e la sua preziosità, fino ad essere gettato nell'acqua bollente, ed essere ridotto in seta; *Apprenda*: tragga un insegnamento. E' la "moralità"; *che avari...crine*: l'uomo apprenda da me [il fatto che] il destino avido e insaziabile ("avari i Fati") più s'affretta ("corrono") a depredare ("spogliare") chi ha i capelli d'oro - vale a dire chi è ricco fino ai capelli oppure, forse meglio, chi ha in sé più bellezza e giovinezza.

Commento

Il verme condivide con l'uomo l'umiltà e la povertà della sua condizione, ma soprattutto il suo essere sottoposto al tempo ("filando i giorni"). L'esperienza dell'essere immerso nella incessante vicenda del tempo, nella metamorfosi di tutte le cose che esso porta con sé, si traduce nell'immagine di essere "tomba" a se stessi. L'immagine della "tomba vivente" - variazione del corpo come sepolcro dell'anima - riprende la polarità tra interiorità ed esteriorità che è implicita nella immagine dello svisceramento, dello "spremere" le viscere in fili lucenti - quasi il verme secernesse una luminosità interiore, che contrasta con lo squallore del corpo, sottoposto al tempo ("appresso le rovine") e al suo destino di accrescimento e morte ("salendo in su", "filando i giorni", "crebbi"). Una medesima concretezza materica, per il tramite della elaborazione retorica, trasforma in esperienza dei sensi il passare del tempo e l'"esprimersi" della vita interiore del verme/uomo.

Nicolas Poussin – *Martirio di S. Erasmo*



Il dipinto appartiene al periodo romano del grande pittore francese Nicolas Poussin (1594-1665) ed è datato al 1628. Il martirio orribile del santo – il suo evisceramento – è rappresentato in tutta la sua efferatezza, ma la scena è ispirata ad una compostezza generale – pur nella agitazione dei movimenti – orientata alla imitazione dei modelli classici. Il martire è stato svestito dei suoi abiti vescovili, che giacciono in primo piano, per terra. La sua nudità viene offesa ulteriormente, il suo corpo ancora più profondamente violato e orrendamente sventrato nel supplizio, che egli sopporta con fermo eroismo.

Gianlorenzo Bernini – *Plutone e Proserpina*



Il particolare appartiene al gruppo marmoreo raffigurante il ratto di Proserpina da parte del dio degli Inferi, Plutone. Fu scolpito nel 1621-1622 da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) per il cardinale Scipione Borghese, per la sua villa di campagna – dove ancora oggi si trova (Galleria Borghese di Roma). Nel particolare è evidente la sensualità con cui Bernini rende la violenta stretta di Plutone sulla pelle morbida e luminosa della giovane fanciulla. Rappresentare il movimento, la morbidezza della carne, la delicatezza luminosa della pelle, in una materia immobile e dura come il marmo –sviluppando, quindi, un'implicita antitesi– fa parte della poetica di Bernini. Qui l'opposizione è moltiplicata dal contrasto tra la giovanile vitalità della fanciulla, e l'età matura di Plutone, signore delle ombre, del buio e dei morti: la sua presa rapinosa e sensuale nei confronti della giovane fanciulla (come le dita si immergono nella carne, flettendone e piegandone la superficie di luce) assume un significato profondamente perturbante.

3. Il corpo mistico

3.1. L'estetica di Marino

L'autore che con maggiore lucidità e consapevolezza fa convergere il piano della esperienza mistica e quello dell'esperienza letteraria è **Giovanbattista Marino**. La sua poetica punta, da una parte, a mettere in contatto i vari sensi tra loro, cercando di evocare la sostanza irrapresentabile e metamorfica che sta alla base di ogni immagine, di ogni suono, di ogni percezione tattile, di ogni visione, ogni canto, ogni

sensazione. D'altra parte, egli mira a trasfigurare il classicismo, mutuandone temi, immagini, situazioni, modi, ma reinterpretandoli attraverso una sensibilità moderna completamente diversa da quella antica, in quanto marcatamente sensuale e centrata sulle emozioni, per cui quelle immagini "classiche" rimangono come una sorta di riserva e serbatoio di senso in cui cercare ispirazione. E' l'esperienza del soggetto moderno, insomma, a dare senso alle figure mitologiche della classicità, così come a quelle testamentarie ed evangeliche. È la parola poetica moderna a rielaborare quei modelli e trasformarli in esperienza per il soggetto moderno: quei modelli, in sé, non hanno più alcun significato preconstituito.

Questa sorta di **sincretismo culturale ed estetico** porta Marino ad incrociare consapevolmente temi ed immagini classici con temi ed immagini biblici ed evangelici: è il motivo per cui la figura di Adone, eroe innocente della "passività", viene avvicinata a quella di Cristo, attraverso tutta una serie di rimandi e di precisi segnali. L'incontro tra temi cristiani e temi classico-pagani avviene soprattutto nel nome della sensibilità erotica, anche appoggiandosi alla preesistenza di un lessico spesso comune sia alla lirica amorosa, sia a quella mistica, per la coincidenza di "conoscere" e "amare", implicita nella teologia cristiana. L'esito è una sorta di dispiegamento di un erotismo in cui convergono comportamento, religione ed arte e che trova nella poesia e nella musicalità del verso il suo centro unificatore e nel poeta il suo massimo realizzatore. Negli stessi anni, la medesima tendenza a fare convergere figurazioni classiche e temi religiosi è comune anche ad un pittore come **Nicolas Poussin**, della cui sensibilità artistica Marino fu grande estimatore e delle cui opere fu avveduto collezionista. Entrambi operano una trasfigurazione della classicità eroica in una sensibilità moderna, per molti versi del tutto antieroaica, ovvero di un eroismo martirologico della follia, del dolore, dell'eccesso insensato.

1. Giovanbattista Marino – dalla *Lira*, CXLVI

Si capisce meglio il senso del brano precedente, comparandolo con un madrigale assai importante, compreso nella terza parte della *Lira* (1614), la raccolta di tutti i componimenti poetici del Marino. Si tratta del madrigale cxlvi, che non era sfuggito all'attenzione di Baltasar Gracián, che ne *L'Arte dell'ingegno* lo prende ad esempio di perfetto concettismo, per l'alto contenuto teologico che in esso è racchiuso, nel rapido volgere di pochissimi versi. In esso il poeta si rivolge alla piaga del costato di Cristo, che chiama, con espressione desunta dal linguaggio mistico, "piaga dolce d'amore".

Piaga dolce d'amore
Già tu piaga non sei,
Ma bocca di quel core
Che parla ai sensi miei:
E quante in te cospere
Son stille sanguinose,
Tanto son per mio ben lingue amorse.

Commento

Per il fatto di essere riconosciuta come "piaga dolce d'amore", la ferita del costato si rivela come la bocca del cuore di Cristo. Il cuore di Cristo, in quanto egli è Parola di Dio fattosi carne, parla all'uomo in modo sensibile. E le gocce di sangue che stillano dalla ferita diventano lingue che dicono parole d'amore per l'umanità. La ferita è dunque bocca perché rivela ciò che è dentro al cuore di Cristo. Come la bocca, la ferita si fa tramite tra interiorità ed exteriorità. Il concetto espresso e il linguaggio sono i medesimi del contesto mitico-erotico della morte di Adone.

2. Giovanbattista Marino – da *Dicerie Sacre*, *Diceria seconda*

Nel 1614 – lo stesso anno dell'edizione del terzo libro della *Lira* – sono edite a Torino le *Dicerie sacre*. Nelle tre orazioni che compongono l'opera, Marino affronta i temi evangelici e le questioni teologiche. Le tre orazioni vertono infatti sulla Sacra Sindone (la *Diceria prima*), sulle sette parole dette da Cristo in croce (la *Diceria seconda*) e sul Cielo (la *Diceria terza*). In realtà, le *Dicerie* sono anche molto di più che semplici orazioni sacre, estendendosi ad un vero e proprio tentativo di allargare il discorso ad una reinterpretazione del ruolo delle arti e della poesia: la *Diceria prima* porta infatti come titolo *La pittura*, mentre la *Diceria seconda* è dedicata a *La musica*. In esse, dunque, trova spazio quel medesimo progetto poetico che Marino avrebbe perfezionato con le raccolte della *Galeria* (dedicata alla descrizione di opere di pittura e scultura) e della *Sampogna* (dedicata più generalmente al rapporto tra poesia e musica). Ma nelle *Dicerie* quel progetto si collega saldamente alla materia religiosa e teologica. Nella *Diceria seconda*, Marino imposta il proprio lungo discorso, come una partitura musicale, a commento delle sette parole di Cristo in Croce. Il culmine del discorso è forse nella parte conclusiva della orazione sacra, la quarta, dedicata alla ultima parte della passione del Cristo e al rapporto tra lui e Maria, ai piedi della Croce. Il tema principale è quello dell'amore che unisce Gesù, Giovanni e la Madonna e, in particolare, il figlio alla madre. Leggiamo alcuni passi dalla quarta parte della *Diceria seconda*. È il momento culminante della Passione e gli occhi della madre piangente incrociano quelli morenti del figlio.

Sono gli occhi messaggeri d'Amore, son porte della mente, son balconi dell'anima, sono specchi che rappresentano l'immagine del cuore, son libri in cui si leggono gli interni affetti, son penne che non di lontano, ma presenti scrivono lettere amoroze, son lingue che parlano senza favella¹: ma sono anche stromenti musici che si accordano tra gli amanti. O che musica fanno gli occhi di Cristo con quelli di Maria mentre si mirano! O che armonia fanno gli occhi di Maria con quelli di Cristo mentre s'incontrano! Sguardi efficaci, sguardi loquaci, anzi eloquenti, che tacendo ragionano, nel silenzio s'intendono, commuovono senza parole, persuadono senza argomenti e dialogando reciprocamente fra se stessi con una mutola facondia², fanno quasi una bella muta di madri³ a due. Chi ha giamai veduti quinci e quindi opposti il Sole e 'l Girasole, quello in Cielo questo in terra, quello con raggi questo con foglie, l'uno all'altro rivolgersi: che se quello sorge questo s'apre: se quello poggia⁴ questo s'inalza; se quello tramonta questo s'inchina; contempli in simil atto la madre pendere dal figlio pendente: la quale se già al levante del suo natale⁵ fu piena di gioia, al meriggio della sua vita visse lieta e beata, ah misera che ora all'ocaso⁶ della sua morte trabocca di mortal dolore! [...]

Chi vide mai due specchi l'uno di fronte all'altro, che con vicendevoli riflessi ripercuotono questo a quello i medesimi oggetti, consideri, né più né meno, la madre e 'l figlio: il figlio su la croce, la madre a pié della croce, il figlio patisce, la madre compatisce, muore il figlio, tramortisce la madre, languisce il figlio, spasima la madre, e con dolcissimo cambio di tenerezze si danno e rendono insieme colpi e risposte d'affettuosi sentimenti. [...]

Ma per meglio dire, chi sentì mai due liuti in conforme proporzione di consonanza accordati, che per occulta virtù di simpatia⁷, mentre l'uno è sonato, l'altro senza esser tocco⁸ risponde, imagini tale appunto il figlio e la madre, in ugual tenore d'amorosa angoscia concordi, che nella passione e nella compassione l'un l'altro si rispondono scambievolmente. Si vagheggiano gli occhi, si scontrano gli sguardi, si riflettono i voleri, s'abbracciano gli affetti, si comunicano i cuori. [...]

S'una spina fora le tempie al figlio, è uno strale che trappassa il cuore alla madre. S'un chiodo punge la palma al figlio, è un pugnale che trafige il cuore alla madre. Se la lancia ferisce il fianco al figlio, è un fulmine che saetta il cuore alla madre. Né solo con gli sguardi fanno gli occhi questa musica dolorosa, ma con le lagrime ancora. O lagrime armoniche tra gli occhi rugiadosi di due anime innamorate!

¹ *favella*: parola favella

² *mutola favondia*: muta eloquenza. Questo è l'ultimo di una serie di ossimori e antitesi.

³ *muta di madriali*: serie di madrigali. Il madrigale era una forma di poesia cantata a più voci.

⁴ *poggia*: scende

⁵ *al levante del suo natale*: all'alba della sua nascita. Inizia la metafora continuata che equipara Gesù al sole e Maria al girasole

⁶ *ocaso*: tramonto

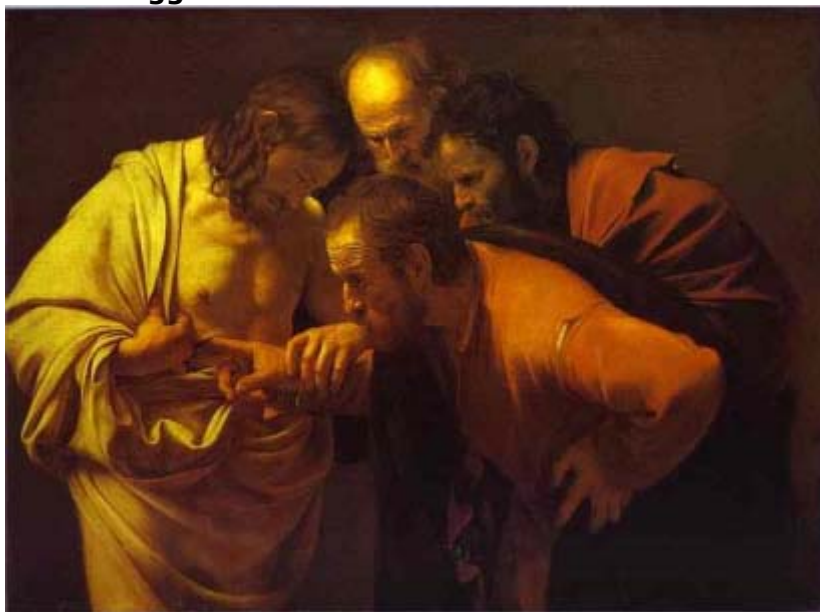
⁷ *per occulta virtù di simpatia*: per nascosto potere di accordo reciproco

⁸ *tocco*: toccato

Commento

Lo straziato rapporto amoroso (i "colpi e risposte di affettuosi sentimenti") tra Gesù in croce e la Madonna ai suoi piedi viene reso da Marino con la virtuosistica elaborazione di esperienze sensoriali incrociate l'una sull'altra e quasi sempre impostate sulla figura retorica della antitesi. La comunicazione tra i due avviene attraverso gli occhi, che lasciano vedere ciò che sta dentro il cuore di ciascuno. Si tratta di una comunicazione musicale, anche se muta (di qui la serie degli ossimori), per il fatto che essa è sommamente armonica. Vista e udito si incrociano anche negli esempi: gli specchi, che si riflettono reciprocamente; i liuti, consonanti per prossimità. La comunicazione profonda ("si comunicano i cuori") avviene attraverso la messa in tensione dei sensi, che vibrano concordi come messi in risonanza musicale reciproca. Il rapporto d'amore tra il figlio morente e la madre, tra Gesù in croce e la Madonna, è di fatto, come la musica, capace di muovere profondamente gli affetti e toccare il cuore. La compartecipazione dell'ascoltatore è basata sulla medesima profonda commozione: è la parola del poeta, in questo caso, a concertare le emozioni e a muovere gli affetti con il flusso ritmico della sua musicalissima prosa.

3. Caravaggio – *Incredulità di San Tommaso*



Il quadro di Caravaggio (1571-1610) si trova a Potsdam. È datato 1602-1603. Tommaso è più che incredulo: pare quasi cieco. La sua cecità è fisica: l'occhio è fisso, allucinato e quasi perso nel vuoto, pur nello sforzo di vedere e toccare e quasi insinuarsi dentro alla ferita per meglio vedervi l'interno. Ma allo stesso tempo la sua è una cecità spirituale, causata dalla sua scarsa fede. Il gesto di Cristo pare quasi sforzare e vincere la debolezza dell'apostolo, guidandogli le dita (e l'occhio) a penetrargli la ferita, mentre con l'altra mano scosta la tunica, per mostrare il

petto ferito. Tutta la composizione è costruita sulla tensione dei corpi, piegati e quasi chini verso il corpo di Cristo, con le teste degli apostoli e di Cristo raggruppate al centro della composizione e gli sguardi di tutti convergenti sulla ferita. Il corpo di Cristo assorbe la luce, che proviene dal lato sinistro della composizione, che nel quadro è completamente occupato dalla sua figura. La tunica di Cristo ha lo stesso colore chiaro e la stessa morbida consistenza della pelle; i capelli non scendono sul viso di Cristo, solo perché sono trattiene dall'orecchio, ma s'appoggiano scomposti al collo, mentre la testa è piegata ad accompagnare con attenzione e cura il gesto ingenuo ma terribile di Tommaso. Alla luminosità e alla seminudità di Cristo corrisponde per contrasto (sul lato destro della composizione) il gruppo degli apostoli, coperti nelle loro vesti e nei loro mantelli, che hanno i toni più scuri e opachi. La figura di Cristo ha, insomma, un'evidenza del tutto "realistica", fino a risentire del peso (i capelli che ricadono, lo

sforzo nell'alzare la mano di Tommaso); eppure, lo sforzo visivo dell'apostolo nel vedere e nel credere, il suo sguardo perduto nel vuoto, paiono attestare la cecità dei sensi: è l'evidenza della carne il mistero più profondo.

4. Nicolas Poussin – *Lamento di Venere su Adone*



Il dipinto di Nicolas Poussin (1594-1665) è del 1628 ed è conservato a Caen, in Francia. Rappresenta il momento culminante della vicenda d'amore tra Venere e Adone. La scena è assai composta e i gesti di Venere sono ispirati ad una dignità classica. Il contesto è quello di una natura sublime, immersa nell'ultima luce del tramonto. Si noti la postura di Adone, abbandonato sensualmente al sonno della morte.

5. Nicolas Poussin – *Compianto di Cristo*



Il dipinto è del 1627 e si trova all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera. Precede di un anno il *Lamento di Venere su Adone* e i punti di contatto con quel dipinto sono numerosi. In primo luogo la disposizione di Cristo è la medesima, seppure rovesciata: di essa colpisce soprattutto la medesima posizione delle gambe, leggermente divaricate, e la testa rovesciata in un abbandono estremo. In secondo luogo la seminudità di Cristo appare evidentemente simile a quella di Adone:

anzi essa è ancora più accentuata, abbassandosi il lenzuolo bianco a scoprire il ventre fino all'inguine. In terzo luogo gli amorini piangenti sulla destra della composizione sono i medesimi che accompagnano i gesti di Venere. Il dolore della Vergine, invece, è più pateticamente sottolineato: non asperge il corpo del figlio (lo ha già fatto, e le brocche sono abbandonate in basso a sinistra), ma si abbandona ad un gesto di disperazione, quasi svenendo di dolore (e la mano si abbandona sul petto del figlio, esanime). Anche la scenografia è simile: in un esterno, tra oggetti desunti dalla archeologia classica (il carro nel *Lamento*, il sepolcro nel *Compianto*), mentre differente è la luce: un tramonto che investe di luce la scena nel quadro conservato a Caen, una luce piatta e cinerea in quello di Monaco.

3.2. L'esperienza mistica

Il convergere del piano mistico e di quello letterario sono facilitati nel Barocco dal fondersi delle immagini e dei temi comuni alle due letterature. D'altra parte proprio l'esperienza dei sensi e del corpo si pongono come terreno di incontro delle due sfere di esperienza: quella del divino e quella dell'interiorità.

Il **Concilio di Trento**, nel tentativo di sottrarre il testo biblico alla deriva di interpretazioni e di traduzioni che l'età moderna squadernava, impone la sparizione fisica della Bibbia. L'*Indice* di Paolo IV, nel 1559, aveva proibito il possesso e la lettura di ogni testo biblico in volgare. L'*Indice* del 1580 proibisce non solo la traduzione, ma anche la parafrasi o la trasposizione poetica di passi della Sacra Scrittura. Nell'*Indice* di Clemente VIII del 1596, il divieto si estende anche ai sommari e ai compendi. Alla pubblicazione degli Indici segue la repressione, con la confisca puntuale e sistematica dei testi trovati in chiese e monasteri. In tal modo, l'esperienza del divino si stacca dalla lettura del libro e si sposta nella esperienza quotidiana della preghiera. **"Tace il libro, parlano i corpi"**, per citare Carlo Ossola.

Si cercano così proprio sulla carne le testimonianze della Grazia: corpi denudati, piagati, colpiti dalla violenza e dalla dolcezza amorosa del divino. Sono corpi che sperimentano la violenza dell'irrompere del divino, nell'essere "fogliati" o scorticati – secondo un'immagine mistica che è già figurata nel Marsia di Dante (Paradiso, I). Sono corpi su cui il detto biblico «La parola è diventata carne» (Giovanni, 1,14) si fa esperienza diretta, per cui Dio può scriverli quei corpi, incidendo la pelle o il cuore con inchiostro di sangue, come fossero pagine di un libro; o tesserli come tele, trapassandoli con aghi di dolore e trapuntandoli di perle – come in un «*peircing*» ante litteram – per rinnovarli, rivestirli, abbellirli e ornarli.

Di nuovo, si tratta di un corpo comunque reso passivo di fronte alla potenza della divinità, i cui effetti sul fedele sono espressi attraverso le azioni metaforiche "fisiche" e corporee dell' "invadere", "bruciare", "incidere", "ferire" e "risanare dolcemente". È una passività che giunge fino all'annichilimento, alla riduzione a nulla, alla **morte mistica come annullamento in Dio**. E proprio il tema del nulla assume ora una importanza del tutto nuova. Dio sparisce dal cielo, scacciato dal progredire del telescopio; sparisce dal mondo, scacciato dalla ricerca scientifica; sparisce dal Libro, il quale viene sottratto dai provvedimenti controriformisti. Si ritrae dunque nell'interiorità, in quel luogo intimo in cui non può arrivare la coscienza, né la memoria, né la parola. E in quella interiorità profonda, nella semioscurità di quella cripta della mente, illuminata dalla luce sovranaturale del divino, conserva tutta la potenza sensuale che la "realtà" gli ha sottratto. E, d'altronde, che Dio sia nulla rispetto al mondo, nulla di ciò che sensibilmente è, diviene un'idea ammissibile: la mistica – in quanto esperienza del divino – diviene l'esperienza di un desiderio e di una mancanza assoluti.

1. Juan de la Cruz – da *Canzoni fra l'anima e lo Sposo*

Spesso il rapporto tra Dio e l'anima assume nel linguaggio mistico le valenze di un rapporto amoroso, più precisamente quello del rapporto tra gli sposi o i promessi. Tale rapporto ha un referente biblico nel *Cantico dei cantici* e trova particolare sviluppo in gran parte dei testi di mistici. Un particolare rilievo a questa tematica è dato, alla fine del XVI secolo, dal mistico spagnolo Juan de la Cruz (1542-1588). Anche nella sua opera poetica, considerata come espressione dell'esperienza mistica avuta durante l'estasi, il rapporto amoroso tra l'anima e Dio oscilla tra la violenza della ferita (o della piaga da ustione) e la dolcezza della carezza d'amore che ristora.

Di Juan de la Cruz leggiamo alcune strofe dalle *Canzoni fra l'anima e lo Sposo*, in cui si immagina che la Sposa (l'anima) dopo una affannosa ricerca, ritrovi lo Sposo (Cristo) e insieme a lui prefiguri le gioie della loro unione d'amore.

SPOSA

Perché, se m'hai ferito

ferito: facendomi innamorare

il cuore, poi non l'hai guarito?
 E se me l'hai rubato,
 perché poi te ne sei andato
 e il bottino con te non hai portato? 45
 Spegni le mie ansie
 perché nessuno basta ad appagarle;
 fa' che ti vedano i miei occhi,
 perché sei la loro luce
 e solo per guardarti mi son cari. 50
 Svelati e uccidimi,
 visione di bellezza;
 guarda: io ho pena
 d'amor, che non si cura
 se non con la presenza e la figura. 55
 O fonte di cristallo,
 se nello specchio delle tue sembianze
 in un lampo sorgessero
 gli occhi desiderati
 che nel mio ventre porto disegnati! 60
 Distoglili, Amato:
 io spicco il volo.

SPOSO

Voltati, colomba:
 il cervo ferito
 sul vertice si mostra 65
 e la brezza del tuo volo lo rinfresca.

SPOSA

Il mio Amato: le montagne,
 la solitudine delle valli boschive,
 le isole meravigliose,
 i fiumi fragorosi, 70
 il fischio dei venti innamorati.
 La notte placata
 prossima al risveglio dell'aurora,
 la musica taciuta,
 la solitudine sonora, 75
 la cena che ristora ed innamora.
 Il nostro letto fiorito
 è circondato da tane di leoni,
 sotteso di porpora,
 scolpito nella pace, 80
 di mille scudi d'oro incoronato.
 Incalzando la tua traccia
 le ragazze ti cercano
 a un tocco di favilla,
 a un aromatico vino, 85
 soavi di balsamo divino.
 Nella più interna segreta
 dell'Amato ho bevuto, e quando ne uscii
 in tutta la campagna
 più nulla riconobbi 90

e il bottino...portato: lasciandomi qui
sola con il cuore strappato

se nello specchio delle tue sembianze: il
testo spagnolo ha *si en esos tus
semblantes plateados* – “se in quei tuoi
sembianti argentati”.

nel mio ventre: dentro di me; ma
l'espressione è estremamente forte
e “corporea”

io spicco il volo: è il volo mistico
dell'anima verso l'oggetto del suo
desiderio.

colomba: l'identificazione della sposa
come colomba è citazione del
Cantico dei Cantici, 2, 14.

il cervo ferito...si mostra:

l'identificazione dell'amato come
un cervo è citazione del *Cantico dei
Cantici*, 2, 17 – “ritorna, o mio
diletto, somigliante alla gazzella o
al cerbiatto, sopra il monte degli
aromi”.

segreta: cella, stanzetta

e perduto era il gregge, che pascevo.
Là mi aprì il suo petto
e m'insegnò un'aromatica scienza;
tutta a lui nell'atto
mi donai, senza riserve: 95
là gli promisi di essere sua sposa.
La mia anima si è votata
con tutti i miei tesori al suo servizio:
e non ho più greggi 100
né altro ufficio;
ormai solo in amore è il mio esercizio.

aromatica: gustosa, saporita.
“Aromatica scienza” è in un certo
senso un ossimoro*: ritorna il
riferimento al senso del gusto per
significare l'esperienza interiore
immediata del divino. Conoscere,
amare e “gustare” sono la stessa
esperienza.

Commento

Oltre alle tematiche tipiche della mistica – la relazione amorosa tra l'anima e Dio (“mi donai senza riserve”, v. 95); la ferita d'amore (“se m'hai ferito”, v. 41); l'esposizione dell'interiorità (“Là mi aprì il suo petto”, v. 92) – il brano presenta una caratteristica particolare. Nelle due strofe tra i versi 67 e 76 viene descritto l'Amato, come esso viene percepito nel momento del “volo” mistico verso di lui, da parte dell'anima fattasi colomba. La percezione dell'Amato è riportata ad una serie di situazioni, che mettono in luce almeno tre caratteristiche essenziali dell'esperienza dell'anima.

In primo luogo, soprattutto nella prima strofe, la percezione interiore dell'anima è rapportata a contesti di carattere naturale (“montagne”, “valli boschive”, “isole meravigliose”, “fiumi fragorosi”, “venti innamorati”), dai quali emerge generalmente un suono indistinto, come una voce inarticolata: “i fiumi fragorosi / il fischio dei venti innamorati”. Nel commento spirituale alle *Canzoni*, Juan stesso precisa la natura di tale effetti acustici come “un suono e voce spirituale”, vale a dire un suono che è già voce, che parla e dice, quindi, pur fermandosi prima dell'articolazione in parola.

In secondo luogo, la percezione acustica di tali suoni si precisa, nella seconda strofe, come “solitudine sonora” (v. 75): espressione estremamente allusiva, che suggerisce di cogliere quei suoni nella contemplazione solitaria del loro sorgere dal silenzio, del loro porgersi isolato alla meditazione solitaria. È una solitudine comune alla interiorità dell'anima (appunto, “la solitudine sonora” del v. 75), come alla realtà esterna (“la solitudine delle valli boschive”, v. 68) – che si precisa al v. 74 (“la musica taciuta”) come sostanza musicale: di nuovo, voce inarticolata che, senza parole, parla al cuore.

In terzo luogo, la percezione dell'anima al momento decisivo del volo mistico, non è quella di una intensificazione della percezione sensoriale, ma, al contrario, di un suo indebolimento: una percezione notturna, quieta - della calma profonda che precede il “risveglio dell'aurora”.

Nel commento, Juan spiega il motivo di questa silenziosa solitudine notturna: “e così lo spirito in questa contemplazione sta nella solitudine di tutte le cose, privato di tutte quelle e come nudo, e non acconsente a sé niente altro che la solitudine in Dio”. La notte è dunque immagine del farsi opaco della percezione delle cose, del loro scivolare verso l'inconsistenza, di fronte all'emergere dell'Amato: da quel silenzio prorompe il rumore della sua voce – “voce immensa”, “voce infinita” secondo le parole del commento – ma pure inarticolata e indistinta come quella del fragore delle acque fluviali. Di fronte ad essa lo spirito sta come annichilito e “nudo” e percepisce il rapporto con l'Amato non nella luce chiara e trasparente del giorno – come un'esperienza evidente e razionalmente esprimibile – ma nella opacità della notte, nel silenzio solitario della contemplazione muta, attraverso un'esperienza sensoriale rarefatta e assoluta – pura e precedente ad ogni significato determinato - espressa attraverso l'ossimoro della “musica taciuta” (musica callada, v.74), della “musica silenziosa”.