

CARLO FANELLI

*Dalla pagina al Cielo. Riscritture bibliche nel teatro del Rinascimento*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?  
pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARLO FANELLI

*Dalla pagina al Cielo. Riscritture bibliche nel teatro del Rinascimento*

*Nel panorama socioculturale del Rinascimento, la pubblicazione e l'esegesi della Bibbia in edizione moderna non fu destinata soltanto alla pratica devota ma riscosse anche l'interesse degli eruditi. Da tale attitudine scaturisce un multiforme indirizzo di rilettura del "grande codice" che si estende anche al teatro. Ne sono un esempio opere come il 'Christus' di Coriolano Martirano che innesta il tema della Passio in una tragedia di impianto classico. Sebbene testimone di una pratica nella quale è ancora pronunciato il sincretismo fra classicismo e Cristianesimo, questa tragedia si mostra già protesa alle ricezioni della materia biblica in ambito letterario. Nonostante l'aderenza al modello aristotelico, come altri esempi coevi, quello di Martirano non è uno scritto drammaturgico 'progettato' per la scena essendo, piuttosto, un esercizio di stile, frutto degli interessi classicistici del dotto prelato. Sull'impianto della tragedia greca innesta il tema della Passio. Sarà la drammaturgia e la pratica scenica dei Gesuiti, affermatasi di lì a poco e i cui aspetti visivi e teatrali sono preminenti, a prospettare la piena realizzazione di quegli indirizzi di rilettura che traducono in drammaturgia i testi sacri, le figure bibliche in personaggi agiti, i luoghi della predicazione in apparati scenici costruiti sulla fusione tra cicli figurativi e immagini liturgiche, la rappresentazione teatrale congiunta alla pratica pedagogia devozionale.*

Ciò che la mente percepisce attraverso gli orecchi  
 è per essa effettivamente meno stimolante  
 di quanto le viene presentato attraverso gli occhi,  
 e di ciò che lo spettatore può credere e vedere da sé.  
 (Orazio, *Ars poetica*)

*1. Teatri di carta*

Una parte significativa della drammaturgia tragica latina del Cinquecento è scritta da chierici ed è ispirata dall'esegesi biblica. Lo stimolo a comporre tragedie d'imitazione classica, in cui santi o martiri prendevano il posto degli eroi pagani, era stata sollecitata, oltre che dalla diffusione della Bibbia, anche dalla crisi spirituale della Controriforma. La prevalenza di tale scrittura, insieme alla ridefinizione del dramma religioso, contribuisce all'individuazione di una zona mediana del teatro rinascimentale, un «nuovo sincretismo classico-cristiano che caratterizzerà, pochi anni dopo, la prima maniera tragica dei Gesuiti».<sup>1</sup>

Fra i testi evidentemente ispirati dalle pagine bibliche, scritti ancora in latino ma basati sulla struttura della tragedia greca (nessuna divisione in atti e scene, mancanza di prologo e inclusione dei

---

<sup>1</sup> F. DOGLIO, *Il teatro in latino del Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano del '500*, Atti del Convegno Roma 9-12 febbraio 1969, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, XLII.

cori), troviamo il *Christus* di Coriolano Martirano,<sup>2</sup> che bene mostra la congiunzione tra materia religiosa e lirismo tragico cui, tuttavia, è mancato il naturale sviluppo sulla scena.

La composizione del *Christus* risalirebbe al 1542,<sup>3</sup> controverso il riconoscimento delle fonti cui l'autore si sarebbe rivolto per la sua composizione, sul quale non è possibile dilungarsi in questa sede. Tuttavia, una sola fra queste è utile qui ricordare, poiché significativa per l'ambito sul quale ci stiamo muovendo. La tragedia di Martirano mostra di avere, infatti, congruenze col *De morte Christi domini ad mortales lamentatio*, carne sacro composto da Jacopo Sannazaro tra il 1500 e il 1505, molto probabilmente conosciuto da Martirano, poiché contenuto in un volume o manoscritto pervenuto alla biblioteca napoletana dei fratelli Martirano, col passaggio cospicuo in essa di carte

---

<sup>2</sup> Coriolano Martirano nacque a Cosenza nel 1503, fu designato vescovo di S. Marco Argentano presso Cosenza, il 3 giugno 1530 e con tale carica partecipò al Concilio di Trento. Sostituì a Napoli suo fratello Bernardino (altro interessante scrittore di poemi in volgare), morto nel 1548, nel ruolo di segretario imperiale di Carlo V. Morirà a Napoli il 27 agosto 1557. Si occupò di erudizione, trasportò in latino opere di Euripide, Sofocle ed Eschilo, Aristofane, Apollonio Rodio e Omero, pubblicate a Napoli nel 1556. La sua produzione letteraria è quasi certamente molto più nutrita di quella edita. Scarse le notizie relative alla sua vita, limitate ad un discontinuo, seppure interessante, volume di *Epistolae Familiares*. Non essendo del tutto convinto di pubblicare i suoi scritti, l'erudito Martirano meditò di distruggerli; ciò che è stato pubblicato è frutto delle cure del nipote Mario, che nel 1556 fece stampare a Napoli da Simonetta, ad insaputa dello zio che probabilmente si trovava in Spagna, le traduzioni in latino delle tragedie *Medea*, *Baccanti*, *Fenicie*, *Ippolito*, il dramma satiresco *Ciclope* di Euripide; *Prometeo* di Eschilo; *Elettra* di Sofocle; le commedie *Pluto* e *Nuvole* di Aristofane; i primi dodici libri dell'*Odissea*, la *Batracomiomachia* e il primo libro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio; nonché il *Christus*. La stessa figura dell'autore, caduta nell'oblio dopo la sua morte, fu riportata in auge solo nell'Ottocento. La tragedia di Martirano non viene menzionata nella *Drammaturgia* di Leone Allacci; ma è Napoli-Signorelli che riporta in auge gli scritti del prelado giudicandoli positivamente: «Quel secolo non ebbe un drammatico latino maggiore del Martirano. Parve egli nato a trasportare con somma grazia e pari giudizio nella latina favella quanto ebbe di più bello l'antica greca, né gli Eruditi contemporanei sentirono di lui meno altamente», P.D. NAPOLI-SIGNORELLI, *Vicende della coltura delle Due Sicilie*, Napoli, Orsini, 1810, IV, 391; aggiungendo altrove: «Fu adunque il Martirano il Seneca del teatro Napoletano in quanto allo studio di rendere latine le ricchezze dei greci», P.D. NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia e critica dei teatri*, Napoli, Orsini, 1813, V, 1. Luigi Settembrini loda il traduttore, sebbene giudichi non troppo positivamente la sua libera interpretazione dei testi, L. SETTEMBRINI, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1877, II, 51. Il *Christus* è menzionato da Alessandro D'Ancona per il particolare modo di rappresentare la scena della Crocifissione, A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Firenze, Loescher, 1891, II, 445, n.2; III, 66, n. 3. Infine, Giuseppe Toffanin ne ha rivalutato l'opera, definendolo: «Il Vida dell'Ellenismo [...] [al quale] riesce di fondere la materia sacra nella forma d'una tragedia greca»; *Il Cinquecento*, a cura di G. Toffanin, in AA.VV., *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1950, 56. Studi sull'autore, di carattere monografico, sono: F. POMETTI, *I Martirano*, in *Atti dell'Accademia dei Lincei*, IV, Roma, 1897, 13-16; B. CROCE, *I fratelli Martirano*, in *Aneddoti di varia letteratura*, I, Bari, Laterza, 1897, 377-386. Ad alcune traduzioni del Martirano sono dedicati: M. MUND-DOPCHIE, *Le Prométhée de Coriolano Martirano (1556)*, in *La survie d'Eschyle à la Renaissance*, Lovanii, Aedibus Peeters, 1984, 107-123. M. MUND-DOPCHIE, *Un travail peu connu sur Eschyle: le Prométhée latin de C. Martirano (1556)*, «Humanistica Lovaniensia», XXVII(1978), 160-177. J. SÁRKÖZY, *L'Elettra latina di Coriolano Martirano*, «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», XXXIX (1999), 313-328. Verifica complessiva degli studi sull'autore è stata proposta in: C. FANELLI, *La figura e l'opera di Coriolano Martirano*, Tesi di dottorato in Discipline linguistiche, filologiche e letterarie, Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Bari, aa. 2003-2004. Sono ritornato sull'argomento in: ID., *Tragico e comico, sacro e profano nel teatro di Coriolano Martirano*, in *Atti del Convegno di studi Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi* (Bari, 7-10 febbraio 2007), a cura di S. Castellaneta e F.S. Minervini, Bari, Cacucci, 2009, 345-366; ID., *Studia humanitatis e teatro prima di Telesio: tra Cosenza e l'Europa*, «Bruniana e Campanelliana», XVI (2010), 1, 125-137; ID., *Il Christus di Coriolano Martirano: la scena negata*, in *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2011, 280-300; ID., *Coriolano Martirano, Galleria dell'Accademia cosentina. Archivio dei filosofi del Rinascimento*, a cura di S. Plastina, Roma, ILIESI CNR, 2017, II.

<sup>3</sup> *Il Cinquecento...*; DOGLIO, *Il teatro in latino del Cinquecento...*, 193.

sannazariane.<sup>4</sup> Diversi sono i punti in comune, sebbene le due opere appartengano a generi differenti. Nel *Christus* ritroviamo la figura sannazariana dell'«uomo di dolori», il «*rex regum*», l'«accentuazione continua del paradosso della morte e della sofferenza del re dell'universo»,<sup>5</sup> l'invettiva contro l'*infelix genus*. La prefigurazione delle ferite mortali che Cristo pronuncia nel Getsemani, contenuta nel primo monologo del *Christus*, richiama l'immagine deturpata del volto di Cristo della *Lamentatio*. La Crocifissione, ispirata a Sannazaro restituisce «suggestioni figurative», pervenutegli da un dipinto di Petrus Christus raffigurante «l'uomo di dolori»<sup>6</sup> che ritorna nel tragico racconto di Giuseppe di Arimatea del *Christus*, anche in questo caso non lontano da suggestioni pittoriche, mosse da un'osservazione diretta del crocifisso dipinto;<sup>7</sup> applicazione alla preghiera, ispirata dalla meditazione più che dall'immaginazione, un fertile modello anche per la definizione di prototipi teatrali. L'*incipit* dei due componimenti è simile: in entrambi l'alba introduce e richiama il tema della resurrezione. Ad accostare le due opere è anche l'utilizzo di figurazioni naturalistiche dell'innologia sacra e d'ascendenza pindarica e lucreziana fuso a rappresentazioni paganeggianti della diade celeste e forti contrasti tra buio-luce,<sup>8</sup> tempesta-quiete. La terra è la sede dell'infido *Populus*; il cielo è la dimora celeste, da dove, circonfusi tra nuvole, lampi e terribili tempeste, Dio e suo Figlio esercitano il loro potere. Il sole e il vento simboleggiano la potenza divinae altre visioni naturali invocano la presenza del sacrificio di Cristo. Condiviso ed efficace è l'utilizzo dei verbi di visione, in funzione figurativa e amplificativa. Sono impiegati da Cristo nel carne di Sannazaro e ritornano nel passo della tragedia di Martirano, in cui il Messia prefigura la sua fine e parla ai suoi discepoli, rafforzati dall'immagine del martirio; o anche quando si rivolge al Padre con parole di forte intensità, additando la barbarie dei suoi carnefici e prospettando la sua

<sup>4</sup> Ringrazio Carlo Vecce che ha confortato questa ipotesi durante la redazione della tesi di dottorato, da cui prende le mosse, con opportuni sviluppi, la presente analisi della tragedia di Martirano. Rimando ai suoi studi sull'argomento: C. VECCE, 'Maiores numina. La prima poesia religiosa e la *Lamentatio di Sannazaro*', «Studi e problemi di critica testuale», XLIII (1991), 65-67; ID., *Iacopo Sannazaro in Francia, Scoperte di codici all'inizio del XV secolo*, Padova, Antenore, 1988, 169-177; ID., *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998, 22-44.

<sup>5</sup> VECCE, 'Maiores numina'..., 65.

<sup>6</sup> «Un piccolo quadro di Cristo in maestà: una tavola, cioè di dimensioni ridotte, oggetto caratteristico di devozione privata, di preghiera e meditazione. che risente del clima nordico della *devotio* moderna e dei Fratelli della Vita Comune [...]. Nell'*uomo di dolori* [...]. Il quadro posseduto da Sannazaro potrebbe identificarsi in un ritratto dell'uomo di passione, coronato di spine, ma egualmente raffigurato in maestà, come rivela alle sue spalle la croce d'oro filigranata, attributo del *rex regum*», VECCE, 'Maiores numina'..., 65-67.

<sup>7</sup> Un oggetto sacro, probabile dono di Carlo V, la cui presenza nella residenza napoletana dei Martirano, è stata di recente confermata (B. AGOSTI- E. IMBROGNO-I. DI MAJO, *Dal Vicereame a Napoli. Arte e lettere in Calabria tra '500 e '600*, a cura di I. Di Majo, Cosenza, Paparo, 2004, 39-40). «[...] un Crocifisso meravigliosamente scolpito in legno, grande quanto il vero, di tanta eccellenza che desta ribrezzo e pietà a vederne la pelle lacera, e i muscoli, le arterie, i nervi brutti di sangue e le piaghe. Sul volto è quanto di più pietoso ha saputo esprimere mano maestra guidata da ispirata mente; e sul resto del corpo la anatomica rappresentanza delle interne parti è tale di disgradarne i più esercitati preparatori di necroscopia», G. B. CHIARINI, *Aggiunzioni alle Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal canonico Carlo Celano*, Napoli, Stamperia Floriana, 1860, pp. 678-679. Citato in AGOSTI-IMBROGNO-DI MAJO, *Dal Vicereame a Napoli...*, 39-40: «[...] un Crocifisso di un solo pezzo di legno, alto al naturale di un uomo, così ben formato, così al vivo, così al naturale grondante di sangue, che in vederlo arreca un orror santo, e *computazione*. Poggia i due piedi su di un scabelletto attaccato alla Croce, sopra del quale i detti due piedi sono fermati con due chiodi, ha la corona di spine a guisa di celata, o Cappello, il tronco della Croce è rustico al naturale» N. NOCERINO, *La real villa di Portici*, Napoli, presso i Fratelli Raimondi, 1787, 109-110, AGOSTI-IMBROGNO-DI MAJO, *Dal Vicereame a Napoli...*, 40, n. 73.

<sup>8</sup> VECCE, 'Maiores numina'..., 63-64.

morte terrena. Riappaiono nel discorso di Pilato contro i Giudei; sono contenuti nel messaggio affidato al coro, ancora, quando Giuda appare sconvolto dal rimorso e indotto al suicidio dal pentimento. Infine, sospingono l'urlo di dolore di Maria e la sua invocazione rivolta a tutte le madri. Ciò che Martirano coglie maggiormente, è la capacità visionaria della lirica sannazariana, lasciando che il messaggio cristico della *Lamentatio*, poggiato anch'esso sul sincretismo tra forme di lamentazione e classicismo, sia stilisticamente funzionale alle scene della sua tragedia.

Tale osmosi visiva tra scrittura sacra e immagini si aggrega a quei meccanismi psichici attraverso i quali immagini mentali scaturiscono dall'osservazione di immagini reali, conducendo alla meditazione e all'ascesi. Una pratica che rimanda ai manuali di meditazione del Medioevo, in cui la funzionalità delle immagini, nei confronti della contemplazione, è cruciale. La finalità mistica è soprattutto quella di imitare i simboli della Fede: «chi medita deve dipingersi delle scene mentali nello stesso modo in cui il pittore dipinge quelle reali [...] chi medita imita Cristo come il pittore imita il suo modello, e lo fa proprio perché Cristo si è fatto uomo».<sup>9</sup> Il passo che avvicina queste dinamiche dello sguardo alla pratica teatrale è breve e a porre in relazione le due arti, pittura e teatro, nella loro comune matrice misticizzante della *imitatio Christi*, è la pratica della *mimesis* finalizzata alla completa immedesimazione nell'azione e nella scena prima rappresentata e poi interpretata.

I nuclei entro i quali si esplica la relazione tra immagine e meditazione sono così definiti da David Freedberg: «descrizione vivida e pittoresca di eventi e luoghi, in termini di conoscenza ed esperienza reali o facilmente immaginabili; attenta costruzione della scena per fasi, e deliberata intensificazione, ugualmente per fasi, dell'esperienza emotiva da cui dipendono una concentrazione e una meditazione che abbiano successo; intimità empatica; incoraggiamento del libero flusso di immaginazione pittoricizzante; indicazione del divino; e il trarre appropriate lezioni morali e teologiche».<sup>10</sup> Si scorge, in questa tassonomia, una progressione 'registica' dell'azione che si accosta alla logica performativa del testo teatrale. La definizione di un'«intimità empatica» che è propria della relazione teatrale, coincide con l'indottrinamento che nel teatro conduce lo spettatore dalla misconoscenza all'apprendimento dei fatti, tipico di peripezia e catastrofe che sfociano poi nella catarsi.

L'essenza patetica delle Sacre scritture, coniugate per immagini e scene teatrali, si concentra eminentemente sulla Passione di Cristo (come abbiamo già visto nella tragedia di Martirano). Intorno alla *Passio* si concentra quella tipica espressività che pone in relazione il Dio fatto uomo ed il fedele che ne contempla e condivide empaticamente il martirio. Emozioni quali la mortificazione, la prostrazione ed il dolore, sono condivise e 'note' a tutti; esse accompagnano le terribili scene del supplizio di Cristo. Già nelle medioevali *Meditazioni sulla vita di Cristo* dello Pseudo-Bonaventura, il lettore viene sollecitato a 'guardare' con orrore il supplizio di Cristo: «GuardateLo bene, mentre Egli procede, piegato sotto la croce e con udibile affanno; sentite più compassione che potete [...] immaginatevi presenti con tutta la vostra mente».<sup>11</sup> Si tratta di un invito al guardare a partecipare all'orrore che già avevamo rintracciato nell'utilizzo dei verbi di visione nelle pagine del

<sup>9</sup> D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993, 247.

<sup>10</sup> Ivi, 256.

<sup>11</sup> Anche in altri scritti (ricorriamo ancora all'analisi di FREEDBERG, op. cit., 256-285), come il *De meditazione passionis Christi per septem diei horas libellus*, dello Pseudo-Beda, o la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia, appartenenti alla devozione medioevale ritroviamo lo stesso utilizzo fortemente evocativo del connubio tra immagine e invito veemente all'osservazione.

*Christus* di Martirano, che poi – come rileva Freedberg – raggiunge quella che, come vedremo, sarà la *compositio loci* prescritta da Loyola.

Lo scarto tra una disposizione alla meditazione sollecitata dalle immagini prodotte a supporto di questa particolare prassi letteraria medioevale, e la mistica delle immagini mentali che interessa la cultura rinascimentale, in cui l'apporto iconografico è ridotto o addirittura rimosso, rappresenta la differenza culturale tra le due epoche anche su questo versante.

La diffusione della stampa favorisce una produzione e fruizione di questa particolare letteratura molto maggiore che in passato. Esempio significativo di tale realizzazione è la *Via alla contemplazione e meditazione sulla Passione di Gesù Cristo*, xilografia tedesca del 1477,<sup>12</sup> nella quale le pratiche contemplative appaiono ordinatamente elencate, insieme ai patimenti da considerare, cui si aggiunge una riproduzione della Crocifissione. La ricercatezza iconografica lascia il posto alla standardizzazione figurativa, funzionale a una maggiore istantaneità nel riconoscimento funzionale dell'immagine.<sup>13</sup>

Tuttavia, l'idea dell'imitazione 'pittorica' o 'scultorea' del «Corpo glorioso» non viene abbandonata neanche in pieno Cinquecento, insieme alla prossimità con le dinamiche teatrali. In quello che è il più noto dei manuali di predicazione, quali sono gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, persiste l'immagine del Cristo *visibilis*: «l'importanza del metodo ignaziano consiste nell'accentuazione incessante della resa palpabilmente pittorica di ogni possibile obiettivo di meditazione, comprese perfino le cose invisibili e le nozioni astratte».<sup>14</sup>

Loyola sensibilizza il praticante a materializzare l'immagine mentale con la 'tecnica' visiva della *compositio loci*. Si tratta della visualizzazione del 'luogo' fisico in cui, come in una scena, è ambientata la preghiera stessa.<sup>15</sup> Non si tratta di un rapporto con qualcosa fatto oggetto dallo sguardo, ma di un accostamento mentale al soggetto stesso. Tale procedimento installa un «teatro sacro interiore» nell'immaginario e nella sfera sensibile di chi medita,<sup>16</sup> costituito da immagini e ambienti effimeri che rimandano idealmente ad uno spazio scenico. Nella dottrina ignaziana la virtualità di luoghi, azioni e personaggi è sorretta dal sistema dei «*tres Binarios de hombre*», un processo mentale per

<sup>12</sup> La fonte è sempre FREEDBERG, *Il potere delle immagini...*, 264.

<sup>13</sup> Scrive, infatti, FREEDBERG, 266: «L'invenzione delle tecniche di riproduzione di massa, e la conseguente standardizzazione di certe immagini, non significa che la reazione sia indipendente dalla forma e dalla qualità di quelle immagini. Non lo è: il grado di efficacia di un'immagine, e la reazione che suscita, sono in rapporto diretto con la sua particolarità».

<sup>14</sup> Ivi, 270.

<sup>15</sup> Secondo Roland Barthes: «L'immagine ignaziana non è una *visione*, è una *veduta*, nel senso che la parola ha nell'arte dell'incisione [...] e questa 'veduta' va inoltre presa in una sequenza narrativa [...] Queste vedute (estendendo il senso della parola, poiché si tratta di tutte le unità della percezione immaginaria) possono 'inquadrare' sapori, odori, suoni o sensazioni, ma è la veduta 'visiva', se così si può dire, che riceve tutte le attenzioni di Ignazio. I soggetti sono i più svariati: un tempio, una montagna, una valle di lacrime, l'appartamento della vergine, un campo guerriero, un giardino, il sepolcro, ecc.; minuziosi particolari (considerare la lunghezza della strada, la sua larghezza se è in pianura o attraverso valli e colline, ecc.). Queste vedute, il cui suggerimento precede di norma ogni esercizio, è la celebre *composición viendo el lugar*. La composizione di luogo aveva dietro di sé una duplice tradizione. Prima di tutto una tradizione retorica; la seconda sofisticata, o neoretorica alessandrina, aveva consacrato la descrizione di luogo sotto il nome di *topografia*». R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977, 44.

<sup>16</sup> H. PFEIFFER, *La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli 'Esercizi spirituali' di Sant'Ignazio*, in *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Atti del XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma 26-29 Ottobre 1994, Anagni 30 Ottobre 1994, a cura di M. Chiabò – F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1994, 32.

mezzo del quale l'astante può: «vedere le persone, sentire cosa dicono, vedere cosa fanno»,<sup>17</sup> di conseguenza elaborare cognitivamente un'azione che può divenire reale.

L'atto di composizione delle immagini mentali, predisposto dagli *Esercizi spirituali*, richiede un procedimento di vero e proprio «montaggio» di immagini in senso cinematografico,<sup>18</sup> la cui prima parte è costituita dalla «ruminazione», cui segue la «ricapitolazione». Ovvero, si predispongono «ritagli» del racconto evangelico, su cui intervengono tecniche retoriche come la suspense e la risonanza, e se ne ricava un tessuto narrativo costituito da immagini. Da tale attività mnemonica scaturiscono i «Misteri», racconti che «hanno qualcosa di teatrale, che li apparenta ai misteri medievali». <sup>19</sup> Si tratta di vere e proprie scene in cui l'esercitante deve immedesimarsi con i personaggi, facendo uso di una tecnica molto simile a quella dello psicodramma. Essi devono, cioè, interiorizzare il vissuto del personaggio per poi esternalarlo attraverso la propria interpretazione, non escludendo la relazione con la materialità, in una particolare accezione. Infatti, ciò è particolarmente necessario e significativo, teatralmente, quando ad essere oggettivato è il corpo. Posto in relazione con l'immagine, attraverso l'imitazione, proprio per la sua effettività e materialità, esso è incaricato di sostanziare su se stesso la rappresentazione, farsi rappresentazione, divenire Cristo. «Il deittismo del corpo è rinforzato dal mezzo che lo trasmette: l'immagine. L'immagine è per natura deittica, designa, non definisce; in essa c'è sempre un residuo di contingenza, che può solo essere segnato a dito». <sup>20</sup>

La potenza evocativa del corpo trasporta l'oggetto dell'immaginazione (e dell'immagine stessa) su un piano materiale. Il corpo di Cristo, la croce, sollecitano nel praticante una relazione con l'immagine che lo conduce a sentire su di sé, a desiderare gli effetti del martirio. <sup>21</sup> L'atto immaginativo sposta tutta l'azione da una dimensione mentale ad una oggettiva, che si definisce secondo i processi tipici del teatro, della rappresentazione, in cui il protagonista dell'azione diviene lo stesso esercitante. Tale processo chiama in causa la *mimesis*, uno degli elementi fondanti la rappresentazione teatrale, per mezzo della quale l'oggetto della messinscena diviene l'imitazione del vero, e da cui scaturisce il verisimile. Nel caso delle istruzioni fornite da Loyola, il processo mimetico deve essere supportato dalla sensorialità, per mezzo della quale all'esercitante «viene continuamente richiesto d'imitare due volte, d'imitare ciò ch'egli immagina: pensare a Cristo come se lo si vedesse mangiare con gli Apostoli, al suo modo di bere, di guardare, di parlare; e cercare di imitarlo», <sup>22</sup> farsi oggetto di un processo di «reviviscenza», secondo un principio che precorre la teoria di Stanislavskij. <sup>23</sup>

---

<sup>17</sup> BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola...*, 33.

<sup>18</sup> Non a caso Ejzenstejn dedica alcune pagine della sua *Teoria generale del montaggio* alla mistica medioevale e a Loyola, rifacendosi poi a Stanislavskij e alla sua indagine sulle relazioni fra realtà e finzione, fra pratica del teatro e lavoro dello spettatore.

<sup>19</sup> BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola...*, 50.

<sup>20</sup> Ivi, 52.

<sup>21</sup> In una sorta di prefigurazione della neuroscienza, nel caso specifico del funzionamento fisiologico dei neuroni specchio.

<sup>22</sup> BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola...*, 52.

<sup>23</sup> Metodo basato sull'approfondimento psicologico del personaggio e sulla ricerca di affinità tra l'interiorità del personaggio e dell'attore. Dopo questa prima fase, l'attore deve rielaborare a livello intimo le emozioni colte e poi esternalarle attraverso l'interpretazione. Per tale scopo Stanislavskij formulò una serie di esercizi atti a stimolare l'emotività da rivelare in scena, raccogliendoli ne *Il lavoro dell'attore su se stesso*, del 1938, e ne *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, pubblicato postumo nel 1957.

Nondimeno, come ha scritto Roland Barthes, il modello degli *Esercizi* risulta «più retorico che mistico»; l'autore predispone una «lingua dell'interrogazione [...] della mantica, arte della consultazione divina»,<sup>24</sup> la quale rimanda ad una dimensione dialogica prossima a quella teatrale, nella quale l'assemblaggio delle azioni obbedisce a criteri retorici come la *inventio* e la *dispositio*.

La necessità di rendere attiva l'immaginazione, richiesta dall'esperienza ermeneutica degli *Esercizi spirituali*, impone che gli stessi più che letti debbano «essere fatti». Ciò esalta la connotazione dinamica e visiva della scrittura ignaziana imponendo al lettore di superare la dimensione passiva della lettura. In questo senso l'esercitante diviene allo stesso tempo attore e spettatore della sua lettura che viene agita, anche per mezzo del suo «punto di vista mobile». Egli si abbandona completamente alla lettura e al suo contenuto, in una posizione di 'fiducia' pari a quella che definisce la relazione teatrale — ma trasformando il testo in un paratesto — apparato funzionale all'azione.<sup>25</sup>

## 2. *L'arte che sanguina*

I *loci* da visualizzare mnemonicamente nel corso della preghiera, secondo le indicazioni di Loyola, coincidono con i 'luoghi deputati' della sacra rappresentazione, in un incontro fra prassi immaginifica e predisposizione scenica, in cui l'immaginario mistico viene eccitato dalle visioni cruento del martirio.

L'iconografia cristologica subisce una mutazione considerevole nel corso del tempo: dal cosiddetto *Cristo trionfante* delle origini, privo di dolore e spasimi, con grandi occhi aperti, vivo e sereno nel martirio si passa, a partire dalla metà del Duecento, all'immagine del *Christus patiens*: gli occhi stretti nel dolore, esanime, capo reclinato, corpo ricurvo e aggettante. Lo spettatore è fatto partecipe di questa sofferenza contemporaneamente umana e smisurata, il sangue — quello di Cristo e dell'Umanità intera — riga il suo volto, le mani e i piedi inchiodati, il suo corpo, la croce assegnare lo spirito e invitare alla preghiera. L'unione tra la natura divina e umana di Cristo prende il sopravvento già nel XV secolo, il volto del Messia è raffigurato con quello di un uomo che sopporta le torture ma invoca il Padre affinché lo renda capace di sopportare il martirio, un corpo 'umano' nudo e sterile, apparentemente privo di santità, offerto alla commiserazione e al pianto. A rappresentazioni più austere e dignitose, se ne alternano altre in cui il corpo adagiato e segnato dalle ferite sanguina copiosamente, i piedi sporchi e le fattezze del corpo ricordano che, sebbene *Salvator Mundi*, il Figlio di Dio era pur sempre un uomo.

Tale ricaduta della trascendenza nell'umanità, avvicina il fedele alla contemplazione, ne rende agita la preghiera, teatrale l'incedere rituale. Così dalle figurazioni del martirio alla disposizione della sacra rappresentazione il passo è breve, trattandosi dell'estrinsecazione attraverso l'arte di un sentire e professare la Fede, di un'esigenza di condividere e divulgare la materia evangelica, della condivisione di un'esperienza collettiva.

La dimensione corporativa che presiede all'organizzazione di questa particolare forma di dramma liturgico, ne esalta il portato dottrinale ma anche la partecipazione popolare, le persone che prendono parte all'evento sono allo stesso tempo attori e spettatori. Ben presto, dall'interno delle chiese, la sacra rappresentazione sarà spostata all'aperto, con una definizione delle *mansiones* atte a rappresentare i *loci* biblici. Le scene di martirio, nelle quali spesso era accentuato l'aspetto cruento,

<sup>24</sup> BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola...*, 35.

<sup>25</sup> A. SPADARO, 'La lettura come immersione interattiva. Tra «Esercizi spirituali» e «Realtà virtuale»', «La Civiltà Cattolica», CLV (3 aprile 2004), 42.

fungevano da elemento catalizzatore per lo spettatore devoto. Venivano anche utilizzati ‘effetti speciali’ per rendere ancora più veritiera la rappresentazione: come il bruciare pelli e ossa umane per creare l’allucinazione olfattiva della carne umana arsa durante le torture. L’atto di guardare gli atti orrorifici, l’*exemplum* fornito dal martire, i personaggi demoniaci, sono gli strumenti attraverso i quali elevare l’istinto di ciascuno alla commiserazione e all’emulazione. Il ritmo narrativo e rappresentativo di questi drammi non prevedeva la fedeltà al canone classico teatrale; salti temporali e spaziali definivano una logica assemblativa condivisa con i polittici pittorici, nei quali in un contesto unitario venivano rappresentate scene distanti per luoghi e tempi.

Col tempo questa pratica assume sempre più carattere teatrale, tanto da coinvolgere artisti importanti in qualità di scenografi. È il caso della rappresentazione allestita da Filippo Brunelleschi, nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, ispirata all’Ascensione di Cristo, il cui impianto scenico – che abbandona la spazialità simultanea medioevale prefigurando la scena sintetica rinascimentale – avrebbe occupato l’intera chiesa. Secondo il progetto brunelleschiano, lo spazio devozionale doveva essere riservato agli spettatori, mentre la zona del coro fungeva da palcoscenico. L’ascensione di Cristo al monte sarebbe avvenuta attraverso una carrucola che lo portava in alto, sino alla sommità della cupola. Una schiera di angeli, composta da persone vere, avrebbe composto il palcoscenico celeste, nel quale un sipario avrebbe svelato il settimo cielo. Brunelleschi riprese l’idea della sfera celeste anche per un’altra sacra rappresentazione, a San Felice in Piazza, per la quale predispose una semisfera verso il basso, appesa alla cupola e ruotante sul proprio asse, ai bordi della quale alcuni giovinetti impersonavano gli angeli che, attraverso alcune carrucole davano l’impressione di librarsi in volo.<sup>26</sup>

Nel corso dei drammi liturgici pasquali, tra XV e XVI secolo, un ruolo del tutto particolare occupano alcuni crocifissi scolpiti, con braccia e teste movibili, cui si aggiungeva, per accrescere il carattere ‘illusionistico’ e, possiamo dire, performativo, capelli naturali e il costato grondante sangue. Nella combinazione tra persone e immagini, tipica di questi riti pasquali, soprattutto nell’*Adorazione della Croce* del venerdì santo, quando il crocifisso era portato in processione, di particolare suggestione visiva e patetica era il momento in cui il busto di Cristo veniva staccato dalla Croce, con la mobilità delle braccia che aggiungeva drammaticità al momento e, raccolto nel sudario, veniva posto nel sepolcro, conferendo particolare enfasi all’atto di comporre il corpo morto con le braccia incrociate. Gli arti mobili aggiungevano un carattere veritativo alla solennità liturgica di questa scena e, ancora una volta, sacralità e spettacolarità si univano amplificando la partecipazione emotiva dei fedeli.<sup>27</sup>

### 3. Lo sguardo rivolto al cielo

La peculiare suggestione visiva è anche uno degli elementi costitutivi del teatro gesuitico. La sua importanza, non solo spirituale, risiede nell’attenzione rivolta in modo considerevole alla relazione fra drammaturgia e messinscena. La scena gesuitica informa il tragico di una visione immanente, non metafisica, del divino. Il realismo stoico e l’orrore senecani, che tingono la crudeltà tirannica, sono funzionali all’esaltazione del martire, che ne è vittima. In tale modo, la violenza catartica

<sup>26</sup> H. BELTING, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Milano, Bollati Boringhieri, 191.

<sup>27</sup> Testimonianze di cerimonie di tal genere provengono dal convento benedettino di Barking, nell’Essex (1370). Il resoconto più completo è, invece, l’*Ordo* del 1480 circa, dall’abbazia benedettina di Prüfening, cfr. FREEDBERG, *Il potere delle immagini...*, 424-426.

senecana, l'annullamento della ragione e la volontà del male, si trasformano in messaggio di redenzione rivolto al credente; l'orrore trasfigura la purificazione, come effetto fisiologico estremo che raggiunge e supera la catarsi tragica.

Ci soffermiamo su un unico esempio, ma significativo, di questa tradizione che contempla anch'essa la tradizione biblica: la trilogia cristologica di Stefano Tuccio, composta dal *Christus nascens*, *Christus patiens* e *Christus iudex*.<sup>28</sup> Il *Christus nascens* ha una rigorosa composizione degli spazi, definita per 'quadri' come nella drammaturgia sacra, richiamando abbastanza precisamente la liturgia dei *tableau*. Tale modello, tipico delle sacre rappresentazioni, pone in primo piano l'astante, nella considerazione e condivisione spirituale del ciclo rappresentato; funge anche da catalizzatore di senso per gli allievi che interpretavano le varie parti. Ciò è favorito dalla quantità di partecipanti all'azione, in una sorta di corallità mistica condivisa da tutti richiamante le schiere di angeli o demoni provenienti dagli inferi o dal Paradiso, come accade nell'episodio conclusivo con la rappresentazione del Giudizio universale. È proprio il *Christus Iudex* l'episodio più rappresentativo della trilogia, composto dall'autore secondo la tipica bipartizione della scena in spazi sovrapposti – Paradiso in alto, Inferno in basso - ed una particolare attenzione per coreografie e gestualità. Anche in questo caso il numero di figuranti è elevato, in modo da evocare la complessità cosmologica in cui Cielo e Terra sono uniti da un patto sancito dall'umanizzazione cristologica del divino.

La sovrapposizione di piani scenici, corrispondenti ai *loci* della narrazione, introduce una dinamica ascensionale dello sguardo simbolico che si aggiunge a quello frontale dello spettatore. L'esegesi biblica si coniuga con l'apoteosi pittorica. Tale direzione dello sguardo è rappresentata dal programma pittorico del Gesuita Andrea Pozzo, sebbene tardo rispetto all'ambito qui contemplato (1685), con il quale concludiamo questa comunicazione, affidandoci ad una interessante lettura proposta da Hans Belting: «Mescolando finzione e realtà, la prospettiva si trasforma in pura arte ludica. Pozzo lavorò indistintamente per il teatro e per gli interni di chiese, così trasformando l'affresco sacro in un teatro di genere particolare. Spostandosi da un punto all'altro, l'osservatore dimenticava lo spazio reale. Nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma, per esempio, una lastra nel pavimento indica il punto esatto da cui guardare per ottenere la perfetta illusione del cielo aperto: in qualsiasi altra posizione ci si collochi, l'insieme si rivela quale pura illusione. Una volta rivelata l'impotenza del senso della vista la prospettiva perde ogni importanza per il potere dello sguardo. Sconfitto l'occhio pretende di essere edotto da nuovi spettacoli [...] la *folie du voir* ebbe il sopravvento sulla realtà e pretese che tra le continue metamorfosi dello spettacolo ci fosse anche l'anamorfosi, ossia la prospettiva nascosta, il cui concetto fu introdotto proprio in quel periodo. La nuova possibilità consisteva nel rifugiarsi in un mondo di sogno, poiché lo sguardo, schivando la realtà, poteva sperimentare l'illusione. Soprattutto il teatro s'impegnò a dimostrare che il mondo è tutto un'illusione».<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Essa rimanda all'impianto del *Christus patiens* attribuito al Nazianzeno, che insieme a San Basilio e San Giovanni Crisostomo, è designato nella *Ratio studiorum* fra gli autori cristiani che «devono essere considerati a pieno diritto» nel corso della lezione di greco, insieme a Demostene, Platone, Tucidide, Omero, Esiodo, Pindaro «e altri simili (purché emendati)». *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* (intr. e trad. di A. Bianchi), Milano, Rizzoli, 2002, 275.

<sup>29</sup> BELTING, *I canoni dello sguardo...*, 196-197.