

CHIARA COPPIN

L' 'Estasi di Santa Teresa': dalla scultura del Bernini al romanzo di Sebastiano Vassalli, 'Io, Partenope'

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

CHIARA COPPIN

L' 'Estasi di Santa Teresa': dalla scultura del Bernini al romanzo di Sebastiano Vassalli, 'Io, Partenope'

Con *'Io, Partenope'* Sebastiano Vassalli narra la storia di suor Giulia Di Marco, una terziaria francescana venerata nella Napoli secentesca in quanto capace, mediante l'estasi, di realizzare una comunione diretta con Dio. Colpevole di aver promosso un rapporto col divino che escludeva l'intermediazione del clero e accusata di aver coinvolto i suoi adepti in oscene pratiche sessuali, la donna attirò l'attenzione del Sant'Uffizio che la ritenne un'eretica. Torturata e processata a Roma, fu infine condannata alla pubblica abiura. Vassalli introduce nella trama la celebre scultura dell' *'Estasi di Santa Teresa'* e lo stesso Gian Lorenzo Bernini che, nella rielaborazione romanzesca, è legato a Giulia da una profonda amicizia. Lo studio analizza il modo in cui l'opera d'arte diviene strumento funzionale alla caratterizzazione della protagonista e alla costruzione della sua vicenda personale attraverso la quale l'autore, rievocando il periodo dell'Inquisizione romana, ha «rivissuto la chiusura 'maschile' di una Chiesa e di una religione: la religione dei papi, che mirava al dominio del mondo».¹

Io, Partenope è l'ultimo romanzo di Sebastiano Vassalli,² pubblicato postumo nel 2015. Protagonista della vicenda è suor Giulia Di Marco che narra in prima persona la sua dolorosa biografia. Nata tra il 1575 e 1580 a Sepino, un paesino del Molise, ella resta prematuramente orfana di padre. Pressata dalle difficoltà economiche, la madre, su suggerimento di un arciprete, la vende ad un commerciante di pentole che abusa di lei facendone la sua amante-bambina. Morto l'uomo, Giulia, ormai cresciuta, si trasferisce a Napoli dove ha una relazione con un guappo che l'abbandona subito dopo averla messa in cinta. Partorisce, così, una bambina che è costretta ad abbandonare nella Ruota degli orfanelli. Le sofferenze patite durante l'infanzia tribolata e la maternità negata la portano a rinunciare all'idea di diventare una «donna normale»³ cioè una donna convenzionale, madre e moglie dedita esclusivamente alla famiglia, e a maturare la decisione di diventare suora. Un giorno, ascoltando la predica di un frate eremita, ha la sua prima estasi: un'esperienza sconvolgente che descrive come un «naufragio» in Dio, che è intelligenza e vita, ma anche come «un piacere simile a quello dell'amore»⁴ che coinvolge insieme lo spirito ed il corpo. Divenuta terziaria francescana, fonda a Napoli diverse Case di Preghiera in cui insegna ad entrare in comunione con Dio attraverso l'estasi, senza la mediazione dei preti. Il suo seguito, che giunge a considerarla una santa, diviene ben presto assai numeroso, annoverando tra gli adepti non solo uomini e donne del volgo ma anche alcuni dei maggiori esponenti della nobiltà partenopea e spagnola. È proprio un nobile spagnolo, peraltro, ad attribuirle il soprannome di suor Partenope, definendola «la reincarnazione cristiana»⁵ dell'antica sirena in cui si identificava l'anima della città.

¹ S. VASSALLI, *Io, Partenope*, Milano, Rizzoli, 2015, 281.

² Sull'autore si vedano i seguenti studi: M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, 134-135; G. IOLI, *Introduzione a Sebastiano Vassalli*, in S. VASSALLI, *Ombre e destini*, Napoli, Guida, 1983, 5-8; G. L. BECCARIA, *La cometa della poesia*, «L'Indice dei libri del mese», (1984), 1, 4; S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Abitare il tempo. Note su Sebastiano Vassalli narratore*, «Autografo», (1990), 19, 98-101; V. VIOLA, *Introduzione a Sebastiano Vassalli*, *La chimera*, Torino, Einaudi Scuola, 1990, v-xiii; E. GIOANOLA, *L'alternativa radicale di Vassalli*, in R. Cicala (a cura di), *Scrittori e città. L'immagine di Novara negli sguardi letterari di sei scrittori dell'ultimo secolo*, Novara, Interlinea-Centro Novarese di Studi Letterari, 1993, 65-173; A. KERBAKER, *Sebastiano Vassalli*, «Belfagor», LIX (2004), 2, 179-194; C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005; G. ZACCARIA, *Moralità e sperimentalismo di Sebastiano Vassalli. L'oro del mondo*, in ID., *Per una letteratura di confine. Autori, opere e riviste del Piemonte Orientale*, Novara, Interlinea, 2007, 221-231; G. TESIO, *Sebastiano Vassalli, un narratore di storie tra Omero e il signor B.*, in ID., *Sebastiano Vassalli, Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010, 121-142.

³ VASSALLI, *Io, Partenope...*, 49.

⁴ Ivi, 59.

⁵ Ivi, 112.

L'operato della donna non poteva passare inosservato al Sant'Uffizio che, nella persona del commissario Deodato Gentile, inizia a perseguitarla. Travolta da sospetti e tradimenti, Giulia viene accusata di aver indotto i suoi seguaci ad avere rapporti sessuali con lei, facendo loro credere che il suo corpo fosse il tramite per sperimentare una unione diretta col divino. Nel 1614 viene arrestata e condotta a Roma per essere processata dal Tribunale dell'Inquisizione. Lunghe pagine denunciano i soprusi e le torture praticate per mezzo delle «macchine della menzogna» che la riducono ad «un pezzo di carne senza nome»,⁶ sino a farle confessare di avere compiuto le più oscure pratiche sessuali e addirittura di aver ucciso dei bambini. Giudicata colpevole di eresia è infine condannata alla pubblica abiura.

Come afferma Vassalli nel *Congedo*, Giulia Di Marco è un «personaggio realmente esistito: un personaggio 'storico', per quanto si sia fatto di tutto per falsarne, prima, e poi cancellarne la memoria».⁷ Anche se l'autore non fa esplicito riferimento alle fonti⁸ consultate, sappiamo che la vicenda della suora è stata tramandata dallo scritto di un padre teatino,⁹ la *Istoria di suor G. d. M.*, in cui la donna viene descritta come una ninfomane e la sua comunità di preghiera come un bordello.¹⁰ Il romanziere reputa il processo e le accuse scandalose rivolte a Giulia una macchinazione. In un periodo in cui la Chiesa doveva rinsaldare la propria egemonia sulle anime, la ricerca di un rapporto con Dio senza l'intermediazione del clero e il «consenso delle genti» che la donna aveva riunito attorno a sé, coinvolgendo anche suore e preti, dovettero apparire inaccettabili agli occhi delle autorità ecclesiastiche che non esitarono ad adoperare tutti gli strumenti a loro disposizione, menzogne e punizioni corporali, per porvi un freno.

⁶ Ivi, 159.

⁷ Ivi, 277.

⁸ La fonte principale è la *Istoria di suor G. di M. e della falsa dottrina insegnata da lei, dal p. Aniello Arciero e da Giuseppe de Vicariis, col riassunto del processo contra di essi, e con la di loro abiurazione seguita in Roma a 12 luglio 1615. Col sommario d'alcune altre eresie che servirà per proemio a quelle di Suor Giulia, scritta da un padre teatino rimasto anonimo* (opera manoscritta custodita nella Biblioteca Nazionale di Napoli). Sul personaggio storico di Giulia Di Marco si veda anche: F. M. MAGGI, *Vita della venerabil madre Orsola Benincasa*, Roma, Stamperia d'Ignazio de' Lazari, 1655, 400; G. DE MONTEMAYOR, *Diurnali di Scipione Guerra*, Napoli, Società Storia Patria Napoli, 1891, 90.; L. AMABILE, *Il Santo Ufficio della Inquisizione a Napoli*, Città di Castello, S. Lapi, 1892, v. II, 23 e ssg.; V. SPAMPANATO, *Sulla soglia del Seicento. Studi su Bruno, Campanella ed altri*, Milano-Roma-Napoli, Albrighi, Segati, 1926, 211 e ssg.; B. CROCE, *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, v. II, 134 e ssg.; F. NICOLINI, *Su Miguel de Molinos e taluni quietisti ital.: notizie, appunti, documenti*, «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli», XIII (1959), 242-268; J. M. SALLMANN, *La sainteté mystique féminine à Naples au tournant des XVIe et XVIIe siècles*, in S. Boesch Gajano-L. Sebastiani (a cura di), *Culto dei santi istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila-Roma, Japadre, 1984, 681-702.

⁹ La donna si trovò al centro delle dispute tra due ordini religiosi: i Teatini e i Gesuiti. I primi, temendo che potesse offuscare la popolarità di Sant'Orsola, la osteggiarono con ogni mezzo, mentre i secondi presero le sue difese. Vassalli nel romanzo inserisce questo dato storico.

¹⁰ Secondo il teatino la donna, con l'appoggio del suo confessore, padre Arciero, e dell'avvocato Giuseppe de Vicariis, riuscì a riunire attorno alla sua persona un gran numero di adepti che le riconoscevano «virtù profetiche e qualità soprannaturali». Considerata una 'Santa', detentrica di poteri divini straordinari, ella stessa affermava che la sua anima era guidata da un «lume interiore», riflesso della luce dello stesso Spirito Santo», grazie al quale «era in comunicazione diretta con Dio [...]». Il religioso riferisce anche che in virtù di «questo lume [interiore]» la donna e i suoi discepoli affermavano che attraverso l'unione carnale si potesse sperimentare l'unione col divino (E. NOVI CHAVARRIA, *Un'eretica alla corte del conte di Lemos. Il caso di suor Giulia de Marco*, «Archivio storico per le Province Napoletane», CXVI (1998), 77-118: 78-79).

Con la storia di suor Partenope, dunque, Vassalli torna al romanzo storico e al Seicento scegliendo di narrare, così come accadeva nella *Chimera*,¹¹ una storia marginale in cui, attraverso il tema dell'infanzia negata e della donna perseguitata dalla Chiesa, si rispecchia un'intera epoca con le sue ingiustizie, violenze e «prevaricazioni».¹² Egli si allontana dal racconto tramandato dal teatino¹³ e ricorre alle risorse della fantasia¹⁴ per compiere un viaggio nel «tempo della letteratura, dove tutto, o quasi tutto, è possibile», e chiedere a Giulia di raccontargli la sua «vera storia: non [...] quella scandalosa e completamente falsa» che le «ha cucito addosso il tribunale dei preti».¹⁵

Nella *Premessa* l'autore immagina di incontrare la suora diversi anni dopo il processo, dinanzi al gruppo scultoreo raffigurante l'estasi di Santa Teresa di cui offre una dettagliata descrizione:

Quando è stato inaugurato, quell'altare ha fatto gridare allo scandalo per quello che rappresenta: *L'Estasi di Santa Teresa*, ma soprattutto per come lo rappresenta. In alto a sinistra un ragazzo seminudo e bellissimo, con le ali, è un Angelo del cielo ma può anche essere il dio pagano dell'amore cioè un Diavolo. Cupido. Guarda sorridendo la sua vittima. Sembra, ed è, compiaciuto per ciò che sta facendo e per i risultati che ottiene. Nella mano destra ha una

¹¹ Su *La chimera* si vedano in particolare M. CORTI, *Il vescovo e la strega*, «La Repubblica», 23 febbraio 1990; R. CICALA-G. TESIO, *La chimera. Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*, Novara, Interlinea-Centro Novarese di Studi Letterari, 2003.

¹² NESI, *Sebastiano Vassalli...*, 14.

¹³ Prima di Sebastiano Vassalli, altri romanzieri si sono ispirati alla vicenda di Suor Giulia Di Marco. Nel 1883 Francesco Mastriani scrive il romanzo storico *L'ebreo di Porta Nolana*, in cui la donna è presentata come una fattucchiera, un'imbrogliatrice che fingeva di possedere poteri divinatori per estorcere agli ignoranti e ai creduloni somme di denaro. Nel 2006, invece, IntraMoenia pubblica *La carità di Giulia*, romanzo di Fabio Romano che, partendo dalle notizie storiche tramandate dai manoscritti, rielabora la biografia della donna aggiungendovi particolari frutto della sua fantasia. Occorre ricordare che, secondo la casa editrice partenopea, Vassalli ha chiaramente ripreso episodi e personaggi dal romanzo di Romano. In entrambe le opere, ad esempio, la famiglia di Giulia è povera e la narrazione prende le mosse dalla vendita della protagonista ad un uomo che cerca di contrattare il prezzo. Sia in *Io, Partenope* che nella *Carità di Giulia*, inoltre, la sorella di quest'ultimo è chiamata Signora Isabella e la protagonista incontra Alfonso Suarez, personaggio inventato dal Romano che però Vassalli tratta come storico. La coincidenza di questi ed altri particolari hanno fatto sospettare un rapporto di dipendenza tra i due romanzi al di là della qualità della resa artistica.

¹⁴ Sebastiano Vassalli nel riflettere sul genere del romanzo storico rivendica i diritti dell'immaginazione rispetto alla Storia che per lui non è una scienza esatta, una verità assoluta, ma essa stessa un *récit*, secondo la definizione di George Duby. La Storia non è governata da «un piano provvidenziale» né segue «le leggi superiori del progresso» (NESI, *Sebastiano Vassalli...*, 14), ma è un fluire insensato che sfocia nel nulla. A proposito di Manzoni lo scrittore, in un' intervista del 1999, afferma che il Lombardo era «convinto che, prima o poi, l'arte e il romanzo sarebbero scomparsi, perché la scienza, in questo caso la scienza storica, un giorno avrebbe illuminato tutto lo scibile umano con la propria luce. In realtà è avvenuto esattamente il contrario. Dei due termini della proposizione manzoniana, ossia la storia e il romanzo, quello che Manzoni credeva fosse il più forte, ossia il 'vero storico', è risultato essere l'elemento più debole, mentre quello che considerava l'elemento più debole, cioè il romanzo, ha finito per emergere come l'elemento descrittivo più forte. In realtà tutto ciò che è accaduto da allora, dai tempi di Manzoni a oggi, ci dimostra che la storia si può vivere a patto che qualcuno la sappia raccontare, ovvero se e solo se qualcuno» è capace «di trasformarla in un bel racconto». Solo la scrittura, «di tanto in tanto, riesce a darci un'illusione d'immortalità che contrasta con tutto ciò che vediamo e conosciamo, e con la nostra stessa ragione» (S. VASSALLI, *Marco e Mattio*, Torino, Einaudi Tascabili, 1994, 289). Come osserva ancora Hanna Serkowska, per Vassalli «esistono soltanto [...] le storie umane dentro il passato. Lo scrittore preferisce quel che si definisce a volte la visione 'creaturale' della storia [...] propria delle vittime della storia ufficiale; ovvero dei singoli individui nel loro agire nella storia. Gli interessano le storie umane, perché la storia umana è un infinito numero di storie che finiscono per contraddire l'idea stessa della Storia univoca» (H. SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, «Cahiers d'études italiennes», IX (2009), 81-90).

¹⁵ VASSALLI, *Io, Partenope...*, 12.

freccia acuminata. Ha già colpito, ma si sta preparando a colpire ancora. Davanti a lui e un po' più in basso, mollemente adagiata su una nuvola, una giovane donna (Santa Teresa?) sta vivendo un'estasi, per ciò che se ne capisce, di natura fin troppo terrena e carnale. L'ampio drappo o lenzuolo che la ricopre impedisce di vedere la nudità del suo corpo ma le palpebre e la bocca sono socchiuse, le braccia pendono sui fianchi, le gambe sotto al lenzuolo sono aperte: si vede un piede soltanto, il sinistro. L'altro piede è dall'altra parte e non si vede.¹⁶

La scelta di collocare la scultura in apertura di romanzo è emblematica della rilevanza che essa assumerà nella trama. L'opera, infatti, dà avvio alla narrazione in quanto lo scrittore, colpito dall'intensità con cui la donna, ormai anziana, osserva le statue mentre si asciuga una lacrima, le si accosta per esortarla a rievocare le sue tribolate vicende. Attraverso la descrizione del gruppo scultoreo, inoltre, egli introduce il tema dell'estasi come esperienza che accomuna la Santa e suor Giulia. Sin da subito, infatti, Vassalli crea una sorta di corrispondenza tra l'oggetto d'arte e la protagonista sul quale sembra costruire l'intero romanzo. Ciò appare evidente già nelle prime battute del racconto in cui Giulia ripercorre a ritroso le tappe dell'infanzia e poi dell'adolescenza, segnate proprio dalla personalità della Santa,¹⁷ allora non ancora beatificata, la cui vicenda le fu raccontata da un certo frate Michele. La storia della religiosa spagnola che aveva fondato l'ordine dei Carmelitani «portandolo più vicino a Dio», al messaggio evangelico e «allo spirito della vera religione» l'appassionò e la commosse perché le fece scoprire un modo diverso «di essere donna e di essere cristiana», diverso da quello che le era stato sino ad allora insegnato. Le prediche dell'uomo le fecero comprendere «che anche le donne, oltre ad avere un'anima immortale come gli uomini, possono avere una loro personalità e una loro storia, degne di essere ammirate e imitate. [...] Teresa d'Ávila», dice Giulia, «era una donna che ragionava con la sua testa e poteva anche ribellarsi ai sacerdoti, poteva essere lei a indicare a loro una strada migliore rispetto a quelle tradizionali e sbagliate. [...]». A quell'età le ragazze sognano il principe azzurro: un grande amore [...]. Il mio primo grande amore fu Teresa d'Ávila.¹⁸ La mistica, dunque, sembra rappresentare un ideale nuovo di femminilità sul quale la protagonista modella la propria vita, il proprio impegno a promuovere una religiosità che, contravvenendo al precetto paolino che imponeva il silenzio alla donna nella Chiesa, si opponeva alla religione dei papi e al suo formalismo, ai suoi rigidi rituali e alle preghiere in latino imparate a memoria; una religiosità che, «accanto alla comunione simbolica e maschile che si fa con Dio nella Messa», ne ammetteva un'altra «tutta femminile, dell'anima ma anche del corpo. La

¹⁶ Ivi, 9. La scultura si trova nella chiesa di Santa Maria della Vittoria, a Roma, nella cappella Cornaro.

¹⁷ Su Teresa d'Ávila si vedano in particolare i seguenti studi: R. ROSSI, *Teresa d'Ávila*, Roma, Editori Riuniti, 1993; E. REYNAUD, *Teresa d'Ávila, la donna che ha detto l'indicibile di Dio*, Milano, Paoline, 2001; J. L. OLAIZOLA, *La santa, Teresa d'Ávila nella Spagna del siglo de oro*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2002; M. HERRAIZ GARCIA, *Dio solo basta, chiavi di lettura della spiritualità teresiana*, Roma, OCD, 2003; V. SACKVILLE-WEST, *Teresa d'Ávila*, Milano, Mondadori, 2003; C. DOBNER, *Il segreto di un archivio. Teresa di Gesù e il nonno marrano*, Roma, OCD, 2003; E. RENAULT-J. ABIVEN, *L'orazione teresiana*, Morena, Roma, OCD, 2004; A. STOPPA, *Teresa e il castello interiore, in Sette universi di passione*, Colledara, Andromeda, 2004, 64–81; L. BORRIELLO-G. DELLA CROCE, *Temì maggiori di spiritualità teresiana*, Roma, OCD, 2005; M. J. HUGUENIN, *L'esperienza della divina misericordia in Teresa d'Ávila, saggio di sintesi dottrinale*, Roma, OCD, 2005; J. KRISTEVA, *Teresa mon amour*, Roma, Donzelli editore, 2008.

¹⁸ VASSALLI, *Io, Partenope...*, 38-39.

comunione dell'estasi»¹⁹ nella quale, spiega la suora, le donne che affollavano la sua comunità trovavano gioia e fiducia in se stesse.²⁰

Notiamo che l'interesse di Giulia per la Santa è storicamente confermato da padre Girolamo Gesio,²¹ un gesuita conosciuto dalla Di Marco quando era giovane, a cui alcuni studiosi attribuiscono la sua difesa nel processo per eresia. In una lettera indirizzata al consultore del Sant'Uffizio di Napoli l'uomo di chiesa, oltre a dichiarare di essere stato testimone delle estasi di Giulia, ricorda che la suora si dedicava con passione alla lettura del *Libro de la Vida* di Santa Teresa. Non è escluso che Vassalli conoscesse tale particolare della vita della terziaria e che da esso abbia tratto spunto per introdurre la scultura berniniana nel romanzo, nonché attribuire alla figura della mistica spagnola un ruolo di primo piano nella formazione spirituale di suor Partenope. Osserviamo che, nella rielaborazione romanzesca, la storia di Giulia presenta non poche coincidenze con la biografia della Santa. Una prima corrispondenza si individua nella gradevolezza dell'aspetto. La suora ammette, infatti, di essere stata una bella ragazza e di aver avuto molti corteggiatori, così come Teresa nella *Vida* aveva affermato: «Dio mi ha dato la grazia di piacere a chiunque».²² Come la spagnola, Giulia si vergogna per la vanità che talvolta riempiva il suo animo e, in più luoghi della narrazione, mostra una certa diffidenza nei confronti di alcuni confessori cui era affidato il compito di controllare e guidare la vita spirituale femminile. Nella giovinezza di ambedue, ancora, la scultura è stata un veicolo di avvicinamento a Dio: la protagonista del romanzo racconta che da bambina la statua lignea di Santa Cristina aveva suscitato in lei sentimenti di «venerazione e

¹⁹ Ivi, 136.

²⁰ È possibile che nel proporre Santa Teresa come modello di una femminilità nuova che rivendica una maggiore considerazione della donna all'interno della Chiesa, l'autore abbia tenuto presente le parole della mistica contenute nel seguente passo del *Cammino di fede*: «Signore dell'anima mia, Tu, quando peregrinavi quaggiù sulla terra, non aborristi le donne, ma anzi le favoristi sempre con molta benevolenza e trovasti in loro tanto amore e persino maggior fede che negli uomini. Infatti vi era fra loro la tua santissima Madre, grazie ai cui meriti e per il fatto di portare il suo abito meritiamo ciò che abbiamo demeritato per le nostre colpe...Nel mondo le onoravi...Ci sembra quindi impossibile che non riusciamo a fare alcunché di valido per te in pubblico, che non osiamo dire apertamente alcune verità che piangiamo in segreto, che tu non debba esaudirci quando ti rivolgiamo una richiesta così giusta? Io non lo credo, Signore, perché faccio affidamento alla tua bontà e giustizia. So che sei un giudice giusto e non fai come i giudici del mondo, per i quali, essendo figli di Adamo e in definitiva tutti uomini, non esiste virtù di donna che non ritengano sospetta. O mio Re, dovrà pur venire il giorno in cui tutti si conoscano per quel che valgono! [...] Vedo [...] profilarsi dei tempi in cui non c'è più ragione di sottovalutare animi virtuosi e forti per il solo fatto che appartengono a delle donne». Come osserva ancora Graziani il passo, che fu ovviamente censurato, è particolarmente significativo, non solo perché testimonia la «misoginia del secolo» ma anche «per la netta contrapposizione che viene fatta fra la giustizia umana, contrassegnata da un potere sessuato al maschile, e la giustizia divina, egualitaria e accogliente nei confronti delle donne. Fra Gesù, fonte di vita e d'amore, e le donne, si frappone la barriera di una cultura che regola e controlla, quando non esclude, l'accesso femminile alla sacralità» (GRAZIANI, *Santa Teresa d'Avila e il Libro de la Vida...*, 77). Sulla rivalutazione del ruolo della donna nel pensiero della mistica spagnola si veda pure B. SECONDIN, *Donna girovaga e mistica inquieta. Teresa d'Ávila*, in A. Milano (a cura di), *Misoginia: la donna vista e malvista nella cultura occidentale*, Roma, Edizioni Dehoniane, 1992, 169-199.

²¹ NOVI CHAVARRIA, *Un'eretica alla corte del conte di Lemos...*, 84.

²² Sull'infanzia di Santa Teresa e sul suo rapporto con i confessori si veda GRAZIANI, *Santa Teresa d'Ávila e il Libro de la Vida...*, 88-97. Al di là delle coincidenze tra le vicende biografiche di Santa Teresa e quelle di Giulia Di Marco, le due donne furono oggetto di un trattamento assai diverso da parte delle istituzioni ecclesiastiche in quanto, mentre la prima fu artefice di una riforma conforme all'intento della Chiesa cattolica di ritornare ad un modello di clausura femminile più rigido, la seconda si fece promotrice di una religiosità che sfuggiva al controllo del clero. La persecuzione di Giulia corrispose alla volontà della Chiesa di spegnere il «dilagante fenomeno della devozione laica femminile (beghine, beatas, bizzoche)» che rischiava di allontanare i fedeli dalla religione istituzionale (Ivi, 64).

di devozione»,²³ così come la vista di una scultura raffigurante Cristo sofferente aveva fatto sorgere in Santa Teresa sentimenti di pietà che l'avevano ricondotta a Dio dopo un momento di lontananza dalla fede.

Per entrambe l'estasi è vissuta come esperienza dalla indubbia carica erotica. Secondo Graziani, il coinvolgimento fisico che connota l'esperienza religiosa femminile è dovuto alla tendenza tipica dell'epoca ad associare il corpo alla donna. «Mentre per i mistici l'accettazione della corporeità come via di accesso al sacro implica un'inversione di genere nell'incontro con un Dio-uomo maschile, le mistiche hanno più facilmente inscritto l'esperienza dell'Amore spirituale nella sessualità del proprio corpo».²⁴ Così, ad esempio, Giulia descrive le sensazioni corporee che accompagnano i suoi momenti di unione perfetta col divino: «Dio è vita: e io sentivo un formicolio che mi saliva dalle mani e dai piedi fino a diventare una sensazione nuova e antica, un piacere simile a quello dell'amore»; a padre Arciero, uno dei suoi discepoli, spiega che per liberarsi dall'obbligo di castità avrebbe dovuto imparare a raggiungere l'estasi, che appaga non solo l'anima ma anche il corpo; racconta, inoltre, che le donne che si riunivano nelle sue Case di Preghiera, nel momento in cui entravano in comunione con Dio, «si agitavano, davano in smanie [...]. Gridavano frasi come: 'Ti sento! Ti tengo! Sei mio!'». Esse, spiega, raggiungevano il Paradiso, «il piacere vero, senza il fastidio di avere un corpo e soprattutto senza la colpa di avere un corpo!».²⁵ Nel *Castello interiore*, Santa Teresa descrive i suoi rapimenti estatici in maniera simile: «Certi slanci d'amore segreti ma infocati mi dicono chiaro che è il mio Dio che mi dà vita, e non posso dubitarne: sento vivissimamente tali trasporti d'amore e vorrei frenarli, ma talora sono sì violenti che forza è mi sfoghi in parole di accessissimo affetto [...]»; mentre l'anima «rimane beata in questa settima Mansione (l'estasi), la parte inferiore è in balia delle tempeste». Nella *Vida*, ancora, leggiamo: «Quel cherubino teneva in mano un lungo dardo d'oro, sulla cui punta di ferro sembrava avere un po' di fuoco. Pareva che me lo configgesse a più riprese nel cuore cacciandomelo dentro fino alle viscere, che poi mi sembrava strappar fuori quando ritirava il dardo, lasciandomi avvolta in una fornace d'amore. Lo spasimo della ferita era così vivo che mi faceva uscire nei gemiti [...], ma insieme tanto dolce da impedirmi di desiderarne la fine e di cercare altro diversivo fuori che in Dio. Benché non sia un dolore fisico ma spirituale, vi partecipa un poco anche il corpo, anzi molto. Allora tra l'anima e Dio passa un soavissimo idillio».²⁶

Sono questi i brani che, secondo gli storici dell'arte, avrebbero ispirato Gian Lorenzo Bernini nello scolpire la celebre opera della cappella Cornaro, realizzando una sorta di dialogo tra scrittura e scultura che connota anche altri suoi celebri lavori. Valerio Mariani, a tal riguardo, osserva che il «Bernini, che per l'*Apollo e Dafne* aveva fatto ricorso ad Ovidio e si era innamorato del trapasso da una materia nell'altra, del complesso di sentimenti che si potevano tradurre» in termini plastici altamente espressivi, «per la scultura di Santa Teresa trovava un'altra fonte molto ricca di elementi negli scritti della Santa».²⁷ Vassalli, ugualmente affascinato da simili 'trapassi', attribuisce non solo

²³ VASSALLI, *Io, Partenope...*, 22.

²⁴ GRAZIANI, *Santa Teresa d'Ávila e il Libro de la Vida...*, 114-115.

²⁵ VASSALLI, *Io, Partenope...*, 84.

²⁶ SANTA TERESA D'ÁVILA, *Libro de la Vida*, XXVIII, in *Opere, versione del P. Egidio di Gesù*, Roma, Postulazione generale O.C.D., 1968, 286-287.

²⁷ V. MARIANI, *Gian Lorenzo Bernini*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 41.

all'opera ma anche al suo autore²⁸ particolari funzioni narrative. Muovendosi liberamente rispetto al dettato storico, infatti, egli immagina che suor Giulia, trasferitasi a Roma dopo il processo, incontri l'artista e che tra i due nasca una profonda amicizia. Nella seconda parte del romanzo, la protagonista ricorda le frequenti visite al laboratorio dell'architetto tra disegni, progetti e busti di statue, come quello di Costanza Bonarelli, nota amante del Bernini, che riceve una particolare attenzione all'interno della trama. Per bocca della suora, l'autore rievoca la turbolenta relazione che legò lo scultore alla giovane, conclusasi in maniera drammatica con lo sfregio del viso di lei per mano di un uomo cui Gian Lorenzo aveva ordinato di vendicare un tradimento subito.²⁹ Costanza è descritta come una fanciulla dai costumi molto disinvolti che invece di metter su famiglia preferiva concedersi ad uomini ricchi e potenti, soprattutto vescovi e cardinali, per conservare la propria indipendenza. Il busto scolpito dal Bernini, secondo Giulia, «imprigionando» l'indole ribelle della giovane e la sua sfrontata sensualità in un'espressione imbronciata e indispettita, in una capigliatura spettinata come dopo una notte d'amore, in labbra semiaperte che sembrano sospirare, descrive un aspetto dell'età moderna senza il quale non si può comprendere il Seicento. Esso immortala quello che la suora definisce «il puttanesimo»,³⁰ un fenomeno tipico della modernità per cui le donne, escluse dalla società, dalla loro Chiesa e dalla loro fede, cercano di affermare se stesse e di «riprendersi il controllo degli uomini»³¹ sfruttando il proprio sesso. La scultura, dunque, contribuisce a dipingere il quadro storico in cui è ambientata la vicenda. Allo stesso tempo, essa rappresenta un tipo di donna opposto a quello della *Santa Teresa*. Notiamo che Vassalli ha scelto di introdurre nella narrazione due opere con cui il Bernini sembra aver voluto ritrarre due aspetti della femminilità secentesca, da una parte quella che sfrutta la sensualità per affascinare gli esponenti di un clero corrotto e perseguire scopi terreni, dall'altra quella in cui il corpo diviene il tramite dell'esperienza mistica. In entrambi i casi il soggetto femminile, secondo l'autore, pare sottrarsi all'autorità maschile. Nel *Congedo*, a proposito del gruppo scultoreo della cappella Cornaro, egli spiega che esso esprime l'interesse del Bernini «per la parte femminile dell'animo umano e per una spiritualità», quella di Teresa e di Giulia, che si opponeva ad «un modello di religione prevalentemente maschile e prevalentemente politico».³² Tale interesse emerge nell'ultima parte del romanzo in cui la suora, ricordando le conversazioni con l'artista, afferma che egli era particolarmente incuriosito dal suo modo di pregare. Uno dei temi ricorrenti dei loro incontri, infatti, era la religione. Tra i pensieri dell'uomo dei cantieri, informa Giulia, c'era «l'assillo della spiritualità», dato peraltro confermato dai biografati dello scultore, secondo i quali proprio negli anni in cui egli lavorava all'*Estasi di Santa Teresa* si sarebbe impegnato nella pratica degli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, basati sulla meditazione. Proprio al Bernini, Vassalli affida un'aspra critica alla Chiesa che, invece di provvedere alle cose spirituali e alla salvezza delle anime, si preoccupava di consolidare ed estendere il proprio potere. «I papi», dice lo scultore rivolgendosi alla donna, «vogliono ridurre il rapporto degli uomini con Dio a un sistema governato da loro, e vogliono

²⁸ Sull'opera del Bernini si vedano i seguenti studi: R. WITTKOWER, *La scultura. Dall'antichità al Novecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1985; P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1984; O. FERRARI, *Bernini. Dossier Art*, Firenze, Giunti, 1991; C. LACHI, *La grande storia dell'arte. Il Seicento*, Roma, Gruppo editoriale l'Espresso, 2003.

²⁹ Secondo le cronache Costanza tradì lo scultore con il fratello Luigi Bernini (T. MONTANARI, *Bernini pittore*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, 118).

³⁰ VASSALLI, *Io, Partenope...*, 260-261.

³¹ Ivi, 220.

³² Ivi, 279.

distruggere la spontaneità della fede». Ma «qualcosa di quella spontaneità [...] si manterrà sempre. Voi ne siete la prova. Perciò sono così interessato a un'esperienza come la vostra, che vi ha portato a scontrarvi con la religione dei papi». Tra i fogli sparsi nel suo laboratorio Bernini custodiva anche due disegni raffiguranti suor Giulia nel momento dell'estasi. Si tratta di due ritratti realizzati anni addietro da suo padre, Pietro Bernini, quando si trovava a Napoli. Mostrandoli a Giulia le pone diverse domande sulla fisicità di quegli stati di grazia. Lei, allora, gli spiega che Dio «è anche qualcosa di fisico», che «per entrare in comunione con lui non bastano l'anima e il pensiero: bisogna metterci il corpo». Il corpo non è una «cosa immonda», lo strumento del peccato, ma «da parte migliore di noi, che ci porta verso Dio e ci permette di conoscerlo».³³

Nel finale suor Partenope rammenta che gli incontri con lo scultore, a lei tanto cari, si interruppero in seguito ai contrasti che questi ebbe con il Papa. Su di lui incominciarono a girare opinioni poco benevole, soprattutto in merito ad un'opera reputata scandalosa, un altare con certe statue lascive raffiguranti l'estasi di Santa Teresa. Insospettata da queste voci, ella racconta di essersi recata nella chiesa dei Carmelitani Scalzi, di aver guardato prima il Cherubino poi la donna e di essersi accorta che «Teresa era...suor Giulia».³⁴ Era lei a trent'anni, nella Casa di Preghiera a Napoli, in uno dei momenti di estasi. Gian Lorenzo per prestare il volto della suora a quello della mistica spagnola si era servito dei disegni del padre e in più ci aveva messo il suo genio, «quel soffio di vita», per cui l'opera d'arte sacra riesce a coinvolgere emotivamente lo spettatore. In chiusura di romanzo il processo di identificazione tra il personaggio e la scultura è portato a compimento. La narrazione si apre e si chiude con l'immagine della statua per mezzo della quale Giulia 'diviene' idealmente 'Santa' (l'ultimo capitolo si intitola *Santa Giulia*), simbolo di una spiritualità femminile che attraverso l'estasi recupera quella spontaneità della fede che Bernini vedeva minacciata dalla religione dei papi. L'artista era stato lo strumento della propaganda politica e religiosa del clero, colui a cui era stato affidato il compito di restituire alla città di Roma la sua anima immortale, ma non era stato un esecutore «arrendevole»³⁵ ed accondiscendente. Nella rielaborazione romanzesca, attraverso il gruppo della cappella Cornaro, egli ha inteso affermare la propria libertà di pensiero ed offrire una personale interpretazione del dialogo tra Dio e l'uomo, svincolato dal rigido formalismo della Chiesa cattolica del Seicento.³⁶

In conclusione, l'ultimo romanzo di Sebastiano Vassalli ci pare veramente esemplare di una dialettica tra le arti, in cui la scultura diviene oggetto soggetto della narrazione, strumento utile alla caratterizzazione della protagonista e alla costruzione della sua vicenda personale con la quale l'autore, come egli stesso dice nel *Congedo*, ha «rivissuto la chiusura 'maschile' di una Chiesa e di una

³³ Ivi, 263-264.

³⁴ Ivi, 274. Ricordiamo che anche nella *Chimera* la protagonista è il soggetto di un'opera d'arte: il dipinto eseguito dal pittore ambulante Bertolino d'Oltrepò che la ritrae nelle vesti della Madonna.

³⁵ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini: una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, Bulzoni, 1967, 291.

³⁶ Howard Hibbard osserva che lo stile del gruppo scultoreo raffigurante l'estasi di Santa Teresa, altamente espressivo e teatrale, «non va disgiunto dal suo significato religioso». Lo studioso afferma che il Bernini «era un cattolico profondamente devoto, fortemente influenzato dall'insegnamento dei Gesuiti». Per lui, la realizzazione dell'opera «non rappresentò unicamente un problema di scultura, ma fu un esercizio di devozione, un'occasione per illuminare ed ispirare» (H. HIBBARD, *Bernini e il barocco*, Milano, Fabbri, 1968, 11-13).

religione» che «mirava al dominio del mondo». ³⁷ L'opera d'arte è inserita nella trama come simbolo di «un rapporto personale con il divino» che si sostituisce alla «religione istituzionale» con le sue ipocrisie e le sue contraddizioni e nel quale, come osserva L. Mondo, lo scrittore, laico e ateo, sentendosi ormai vicino alla morte, potrebbe aver cercato una risposta «alle proprie inquietudini spirituali», ³⁸ alla nostalgia «della divinità inesistente». ³⁹

³⁷ Nella conclusione Vassalli osserva che la religione dei papi nel presente non ha futuro «perché la politica ormai è altrove. E perché l'alternarsi di papi politici e più spirituali che le ha permesso di arrivare fino ai nostri giorni non funziona più. L'ultimo papa politico della storia è stato il papa polacco; dopo di lui c'è stato un papa spirituale, il papa tedesco, che è rimasto qualche anno in Vaticano a girarsi i pollici e alla fine ha fatto l'unica cosa ragionevole: si è ritirato. Il papa che c'è adesso è andato a vivere in albergo. Non sa cosa fare, e fa il parroco del mondo» (VASSALLI, *Io, Partenope...*, 281).

³⁸ L. MONDO, *Vassalli a Napoli soccorre l'ultima strega. Come nella 'Chimera' una donna perseguitata e torturata dal potere ecclesiastico (ma eviterà il rogo)*, «La Stampa», 10 ottobre 2015.

³⁹ SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla...*, 81-90.