

MESSA IN ESTASI: SGUARDI SUL CORPO DI TERESA

*Elena Bonelli
Università di Siena*

Specchio vivente dunque sono io (a) tua
somiglianza, come tu sei la mia. Siamo
uno, se niente viene ad offuscare i vetri
che si confondono nella purezza del loro
scambio [...]. Specchio ardente che nella
sua cavità si (ri)congiunge con la
sorgente di luce per infiammare tutto ciò
che è posto nel suo fuoco. Lasciando
soltanto della cenere e un buco: senza
fondo nel suo accecante sfolgorio
Irigaray, "La Mystérique"

Vorrei intraprendere un viaggio attraverso la rappresentazione di due corpi femminili tanto affascinanti quanto imbarazzanti. Due sante: celebre, dall'immagine ormai ipercodificata la prima, ovvero santa Teresa d'Avila; quasi sconosciuta la seconda -santa Vittora. La vicinanza dei simulacri dei loro corpi in una famosa cappella romana invita ad una riflessione che sta tra la semiotica, l'estetica e il *gender criticism*.

La vita, le visioni mistiche e la scrittura di Santa Teresa d'Avila hanno stimolato la fantasia non solo di artisti, ma anche di studiosi che in biografie e saggi psicanalitici hanno tentato di svelarne i misteri. Ma al di là dell'importanza della sua scrittura e delle esperienze mistiche, la mia relazione intende soffermarsi sul gruppo marmoreo che Gianlorenzo Bernini ha fatto dell'estasi di santa Teresa nella celebre Cappella Cornaro che si trova nella Chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma. E questo per molteplici ragioni. Innanzitutto, si può dire che la statua di Bernini sembra aver dato inizio ad una curiosità scopica nei confronti del corpo di Teresa. Inoltre, vedremo come nella chiesa di S. Maria della Vittoria si venga a creare un complesso gioco di sguardi: tutto sembra scaturire dalla *visione* di santa Teresa, una visione nella quale la mistica gode di una beata intimità con Dio, come essa stessa narra nella sua autobiografia, un'intimità che viene tuttavia collocata dallo scultore sotto lo sguardo maschile: il Cardinale Federico Cornaro, che aveva commissionato la costruzione della cappella, decise di celebrare la memoria del padre e dei sette cardinali della sua famiglia assieme alla celebre transverberazione di santa Teresa; chiese quindi di porre gli otto uomini ai due lati della cappella, mentre osservano e commentano l'estasi *in atto*. Ed è proprio l'aver colto e lasciato la santa per sempre "sul punto", "nell'atto" di ricevere la freccia di Cristo mentre la sta per penetrare che ha reso questa immagine così affascinante, tanto che persino Jacques Lacan ne ha fatto l'iconica illustrazione delle sue teorie sulla *jouissance*.

Una parte del XX seminario *Encore* è infatti dedicato a "Dio e la *jouissance* della Donna"; la femminilità è spesso situata in un territorio scopico, spiega Lacan, ma mentre in

generale l'interesse dello psicanalista francese adotta un medium verbale, in *Encore* Lacan si sposta dall'ambito del discorso a quello più prettamente spettacolare. Come commenta David Macey, se Freud rompe il silenzio de l'Iconographie photographique de la Salpêtrière facendo parlare le isteriche, Lacan le fa tacere di nuovo (*encore*) insistendo sul fatto che santa Teresa, come tutte le donne, non sa di cosa sta parlando¹. Egli ne fa l'oggetto silenzioso dello sguardo maschile, tanto che invita gli astanti al seminario ad andare a vedere:

Vous n'avez qu'à aller regarder à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit, sainte Thérèse, ça ne fait pas de doute. Et de quoi jouit-elle? Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques, c'est justement de dire qu'ils l'éprouvent, mais qu'ils n'en savent rien. (1975, p. 97)

Non è tanto sulla teoria della *jouissance* di Lacan che intendo soffermarmi, quanto sull'insistenza di "andare a vedere" lo scenario della cappella Cornaro di un qualcosa che è ancora lì, nell'atto di accadere. Lo sguardo per Lacan diviene qualcosa di rassicurante, ed è anche per l'importanza che lo psicanalista francese dà allo sguardo che la *visione* di santa Teresa diviene oggetto di curiosità scopica, laddove la santa è doppiamente *oggetto* e *soggetto* di visione.

Non è certamente un caso che la casa editrice Seuil di Parigi che pubblica il XX seminario di Lacan ponga in copertina (nelle diverse ristampe) l'immagine dell'estasi di santa Teresa. Molti critici, soprattutto femministi, hanno notato come il titolo del libro sia stato posto dalle case editrici proprio accanto alla bocca semiaperta di Teresa -una sorta di fumetto, come se nel bel mezzo dell'estasi la santa implorasse un *Encore* che la pone per sempre nel punto di "jouis". L'immagine dell'estasi del Bernini si ritrova così coinvolta in una ripetizione postmoderna che attrae lo sguardo, in una voluttà che pone lo spettatore nel ruolo di *voyeur*.

È proprio l'oggetto statua ad attirare la mia attenzione, forse perché tutto il fascino e mistero della scultura sembrano perfettamente racchiusi nell'estasi di santa Teresa. Nel libro *Statues*, Michel Serres fa notare che non si trovano trattati filosofici sulla scultura -"on ne trouvera de même, dans l'histoire ni la tradition, aucun traité philosophique général sur la sculpture ou les statues. Le langage ne parle pas du silence" (1987, p. 343)- ed è ancora più sorprendente che neanche la semiotica abbia affrontato in tutta la sua ampiezza il campo semantico a cui si rifà la sua stessa definizione (segno viene da *signum*, e *signum* indica in latino anche la statua). Serres intravede proprio nel rapimento mistico uno dei segreti del fascino della scultura:

Le ravissement immobilise et transporte. Dans le mysticisme gît un secret de la sculpture, comme source religieuse et raison, parfois, de sa captivante beauté. L'extase fait voler ou le corps ou l'âme mais donne des tonnes au corps qu'elle ravit. [...] Il ne suffit pas de dire ou de raconter. Il fallait que Bernini sculptât sainte Thérèse en extase, compacte, éthérée. (1987, pp. 243-44)

Il corpo della mistica è scritto e ferito dal desiderio dell'Altro, e per santa Teresa il corpo è dolorosamente presente: è attraverso un dolore fisico che dà alla luce i suoi libri, ed

¹ Secondo Macey, Dora è inconsapevolmente divenuta oggetto di scambio simbolico tra Freud, Lacan e Lévi-Strauss, e afferma che qualcosa di simile è accaduto a Teresa "Bernini petrifies her into a statue erected ad maiorem gloriam Dei; Lacan turns her into an iconic illustration of his theory of *jouissance* [...]. It is apparent that neither Dora nor St. Teresa knows what she wants or understand the meaning of her questions; Lacan, it is implied, does" (1988, p. 193).

è sempre il corpo che partecipa alle esperienze estatiche. E' la volontà maschile ad istituire la scrittura di Teresa: i suoi confessori le chiedono di comporre un'autobiografia che narri le sue esperienze mistiche, affinché gli altri religiosi ne vengano a conoscenza. La scrittura diviene così per Teresa un calvario fisico: la fredda cella nella quale scrive non ha né tavolo né sedie, ma le terribili sofferenze dovute alla salute incerta non le impediscono di obbedire all'autorità dei suoi superiori. "Questo corpo femminile" scrive Michel De Certeau "colpito dal suo consenso al volere che il messaggio dei chierici gli significa, come la freccia dell'angelo nella statua del Bernini, si offre dunque al destinatario come la prima scrittura di Teresa: ecco il mio corpo scritto/ferito dal tuo desiderio" (1987, p. 267). Bernini doveva avere in mente le parole della santa mentre scolpiva il suo capolavoro:

Vidi un angelo accanto a me [...]. Teneva fra le mani un lungo dardo d'oro con una piccola fiamma sull'estremità di ferro. Sembrava che lo affondasse più volte nel mio cuore, conficcandolo fino alle viscere. Mentre lo estraeva, si sarebbe detto che quel ferro me lo portasse via, lasciandomi ardere tutta intera nel fuoco di un immenso amore di Dio [...]. Il dolore era così intenso da farmi gemere e così eccessiva era la soavità di quel dolore che non è possibile desiderarne la fine. Dolore spirituale e non corporale, sebbene il corpo non manchi di parteciparvi, e anche molto. (Teresa d'Avila, 2002, p. 151)

Ed ecco il corpo. Il corpo glorioso di una donna che riceve la freccia di Cristo dentro di sé. Come rappresentarlo dopo che la storia ci racconta cosa veramente accadde al corpo di Teresa? Quando, dopo due anni dalla sepoltura, venne riaperta la tomba, il cadavere di Teresa era ancora intatto tra gli indumenti corrosi dal tempo. Dopo la riesumazione, il suo corpo fu penetrato di nuovo, questa volta non dalle frecce dell'Angelo, bensì dalle lame di coloro che, ispirati dalla venerazione delle reliquie, ne pretendevano il possesso: il miglior amico di Teresa, Padre Gracian, iniziò il macabro smembramento tagliandole una mano, e padre Gregorio continuò recidendo il resto del braccio. La testa fu tagliata dal tronco. Vennero prese alcune dita della mano che era ancora alzata per benedire.²

Corpo disseminato ricomposto dal marmo, affinché ciò che Teresa descriveva - ovvero l'eterno momento del suo incontro con Dio- fosse pietrificato. Ma l'effetto non è quello della staticità, bensì quello più perturbante dell'esitazione, dell'essere "sul punto di", in un *ek-stasis* che la pone tra la vita e la morte, tra la superficie del proprio corpo e la sua profondità -la stessa ambiguità che Georges Didi-Huberman attribuisce al marmo:

Le marbre est entre la mort (pâleur, pétrifiée, froide) et la vie (éclat, douceur); entre surface (le poli, la brillance) et profondeur (les veines) [...]. Le marbre est la substance d'un entre-deux, d'un l'neinander. Entre sèma-sépulture et soma-désir. Entre ce qui va répondre, et ce qui ne répond déjà plus au désir comme tel, bref, entre une impassibilité mortelle et la possibilité de tous les mouvements du désir. (1985, p. 102)

"Tanta è l'arte che l'arte non si vede" scrive Ovidio nelle *Metamorfosi*, mentre Pigmalione rimane estasiato dalla visione di quel simulacro che poi Venere trasformerà in una donna in carne ed ossa. Il marmo è dunque la materia dell'apparenza, e nonostante il

² Vita Sackville-West, nel suo libro su Santa Teresa *The Eagle and the Dove* mette in evidenza il dettaglio della mano ancora alzata per benedire. Il corpo della santa sembra costantemente invitare ad uno sguardo che la blocca, la pietrifica nell'atto di muoversi: "they [Father Gracian and Father Gregorio] had taken the right foot, and some fingers from the hand that was still raised in benediction; some ribs had been torn from the side; pieces of flesh had been torn off for distribution among the crowd. Most ghastly of all, the head had been severed from the trunk [...]. The heart, Teresa's warm heart, had been ripped out" (1943, p. 99).

suo candore e freddezza mortali si presta ad un gioco di mimesi con la pelle ideale, a tal punto che il mito non narra di come il marmo imiti la carne, ma piuttosto descrive come i corpi trovino la loro origine nel marmo. Nella favola di Deucalione e Pirra, Ovidio immagina la nascita del nuovo genere umano proprio dalle pietre, dalle quali si cominciarono a intravedere delle "forme umane, ma ancora mal rifinite, come se abbozzate nel marmo, similissime a statue appena iniziate"³.

È proprio l'ambiguità della statua a farne un oggetto perturbante. Michel Serres si chiede da dove provengano, o meglio, da dove ritornino questi simulacri misteriosi che invitano allo sguardo facendo resuscitare -o forse mai morire- gli dèi, gli eroi, le sante in estasi. E ci invita ad osservare le *mummie*. Se il cadavere è stato il primo oggetto di fronte al quale tutti gli uomini indietreggiavano, il primo enigma, rigido, impassibile, che taglia lo spazio, il corpo mummificato è la prima statua⁴. Ritardando la decomposizione, l'opera del paraschista buca, perfora il cadavere: eliminando ciò che è maggiormente corruttibile (così come lo scultore apre con il martello il passaggio nel marmo), si crea la spaventosa ambiguità della mummia; la lunga tecnica di imbalsamazione e di mummificazione fanno del cadavere un oggetto fondamentale, condizionante, trascendentale. La mummia sta tra il cadavere e la statua: del corpo morto conserva il rigore e allo stesso tempo annuncia la staticità della statua. "*Qu'est-ce qu'une statue? La momie d'abord. La réponse paraît historique, elle semble signifier: avant telle sculpture, git le cadavre, raidi. [...] La statue est une boîte noire: ouvrez-la et vous verrez la morte en face*" (Serres, 1987, p. 328).

E allora vorrei tornare a Santa Maria della Vittoria, e all'importanza del "bel composto" -cioè di quell'unione ideale di architettura, pittura e scultura- di cui Bernini sembra essere stato un perfetto autore. Dei gruppi marmorei di Bernini, e in particolare delle sue cappelle, è stato spesso notato l'apparato spettacolare, quasi teatrale⁵: collocando le sculture contro apposite pareti e luoghi scelti personalmente, Bernini impone allo spettatore un'osservazione particolare della sua opera.

Un interessante studio di Giovanni Careri sul "bel composto" pone dei dubbi sul modello scenografico-teatrale generalmente adottato nell'analisi delle composizioni di Bernini, preferendo una similitudine con la strategia di montaggio adottata dal regista Sergei Eisenstein. Come Eisenstein, Bernini lavora sui salti di livello tra arti diverse, calcolando gli effetti sensoriali, tattici e cognitivi⁶. Naturalmente esistono grandi differenze

³ "I sassi [...] cominciarono a perdere la loro fredda durezza, ad ammorbidirsi a poco a poco e, ammorbiditi, a prendere forma. Quindi crebbero e diventarono natura più tenera, e allora si cominciarono a intravedere delle forme umane, ma ancora mal rifinite, come se abbozzate nel marmo, similissime a statue appena iniziate. Poi, però, se c'era in loro una parte umida di qualche succo e terrosa, questa passò a fungere da corpo; ciò che era solido e impossibile a piegarsi, si mutò in ossa; quelle che erano vene, rimasero, con lo stesso nome. E in breve tempo, per volontà degli dèi, i sassi scagliati dalla mano dell'uomo assunsero l'aspetto di uomini, dai lanci della donna rinacque la donna" (Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I, vv. 397-413. Edición de 1994).

⁴ "*Le cadavre fut pour les hommes le premier objet. Posé devant eux comme un problème et un obstacle, gisant. [...] Devant le corps mort, tous les sujets reculent: il git là, découpant son espace, plus grand couché que debout, plus terrifiant mort que vif. Premier solide aussi: raide, dur, rigoureux, cohérent, consistant, absolument stable, première statue de pierre. [...] Momie: deuxième statue après le cadavre; premier objet travaillé ou produit, analysé, deuxième solide*" (Serres, 1987, p. 164).

⁵ Lo scultore napoletano ha composto farse e curato allestimenti teatrali.

⁶ A questo proposito, Pietro Montani descrive come i salti qualitativi da un registro espressivo all'altro vengano definiti da Eisenstein stesso un effetto di "estasi": "*Selon Eisenstein, une oeuvre d'art peut se dire pleinement organique quand son organisation structurale est telle qu'elle dispose intérieurement d'un système motivé de sauts qualitatifs, à savoir d'un système de passages ou de*

tra un montaggio cinematografico, nel quale le sequenze seguono una progressione temporale, e il percorso dello sguardo dell'osservatore davanti ad un gruppo marmoreo, sguardo stimolato dai giochi di luci ed ombre, dalle rifrazioni tra le pieghe dei tessuti delle statue, le pareti, tra i corpi scolpiti e quelli di chi guarda. Si crea così un effetto molto suggestivo soprattutto nell'ambito circoscritto delle chiese, dove lo spettatore può spostarsi e osservare il gruppo di opere da più punti di vista.

Careri prende in esame le cappelle Fonseca, Albertoni, S. Andrea al Quirinale, tralasciando la cappella Cornaro. Evidentemente la relazione tra le differenti forme d'arte non è così pregnante come nel caso delle altre tre cappelle. Tuttavia, seguendo l'invito di Lacan, e andando alla chiesa di S. Maria della Vittoria, ci si ritrova di fronte ad uno spettacolo non interamente definibile come "bel composto" perché non del tutto organizzato da Bernini, ma che produce un effetto molto suggestivo, basato su un gioco di sguardi da cui l'osservatore non rimane escluso.

Entrando nella Chiesa di S. Maria della Vittoria, l'estasi di santa Teresa si trova alla sinistra di chi entra: l'osservatore, dopo aver goduto della visione della scultura, si ritrova nella situazione del voyeur -un po' come piaceva a Lacan. Teresa ha gli occhi socchiusi, il cherubino sta guardando la santa, i cardinali osservano. Ma lo sguardo di un osservatore in movimento, come è quello di colui o colei che visitano una chiesa, non può non rivolgersi indietro, quasi a volersi accertare che nessuno stia guardando il voyeur. Ma dietro c'è qualcuno.

Nel lato opposto alla cappella Cornaro, una figura femminile giace in basso protetta da una urna di vetro. Si tratta del simulacro di santa Vittoria, che subì il martirio ai tempi di Diocleziano. Il corpo appare ricoperto di cera e serici indumenti. Vittoria ha, come Teresa, gli occhi socchiusi, e una serie di pieghe e di piaghe creano una perturbante rifrazione fra le due figure femminili.

Torniamo a Michel Serres, perché adesso la mummia si trova davvero di fronte alla statua. Santa Vittoria mostra ciò che Bernini sembra voler sublimare del racconto di Teresa: il dardo d'oro che il cherubino le affondava più volte nel cuore, conficcandolo fino alle viscere, non lascia segno nel marmo perfettamente levigato. Sul collo di cera di santa Vittoria, invece, ecco apparire un rivolo di sangue.

Il corpo della martire ricorda molto i modelli di cera del Museo de La Specola a Firenze: l'abilità di Clemente Susini che li ha creati ha conferito a queste figure -soprattutto femminili- un fascino perturbante, coinvolgendo il visitatore in un vortice di ambiguità basato sull'incertezza di trovarsi di fronte a persone reali o simulacri.⁷ Le statue di cera de La Specola venivano modellate direttamente dai cadaveri -furono infatti ideate per gli studenti di anatomia- con una tecnica uguale a quella usata per ricreare i corpi dei santi e dei martiri. Quindi forse la stessa tecnica adottata per santa Vittoria. Tuttavia, avvicinandosi

commutations d'un registre expressif à un autre (par exemple de l'image à la musique, de la musique à la couleur, de la couleur à l'espace, etc.). Mais ces passages, rendus possibles par la cohérence de la composition de l'oeuvre, dépendent à leur tour d'un modèle qui n'est plus statique et spatial, mais dynamique et temporel: Eisenstein définit ce modèle par le terme d'extase comprise, littéralement, comme ek-stasis, 'sortie au dehors de soi'. [...] L'organisation structurale de l'oeuvre détermine donc les lieux où doit se produire la performance du modèle dynamique, l'extase du registre expressif (cit. in Careri, 1990, p. 130). Per il concetto di "estasi" in Eisenstein cfr. Pietro Montani (1993, pp. 9-44).

⁷ È questo un elemento che Ernst Jentsch nota nel 1906 a proposito dei racconti fantastici di E.T.A. Hoffmann; secondo Jentsch, uno degli espedienti più sicuri per provocare effetti perturbanti in un racconto è creare il "dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato" (cit. in Freud, 1919, p. 88).

al corpo apparentemente del tutto artificiale della martire, si intravede ciò che sta dentro: dalla bocca socchiusa si vedono dei denti, così come dalla mano semiaperta, tanto simile a quella di santa Teresa, si notano le ossa. Perturbante effetto di reale che si conferma man mano che ci si avvicina al corpo. A proposito dei reliquiari, Roland Barthes scrive che somigliano a macchine endoscopiche: "ciò che è lì, al fondo del nostro sguardo, come un campo profondo, non è forse il magma interno del corpo? I reliquiari non sono forse ventri aperti, tombe profanate?" (1985, p. 206).

Lo sguardo sul corpo di santa Vittoria diviene una macchina *endoscopica* che scruta in dettaglio ciò che è meno corruttibile, come i denti e le ossa. La curiosità scopica diviene così uno *speculum* che, come scrive Irigaray, serve a scostare le labbra, i bordi, le pareti, affinché l'occhio possa penetrare all'interno; affinché possa andare a vedere, in dettaglio⁸. Il dettaglio è deittico, rimanda allo spazio-tempo del qui-ora: e infatti i denti e le ossa della martire sono ancora lì, a testimoniare l'ambiguità del cadavere che per Aristotele ha in comune con la statua la caratteristica dell'essere presente e, allo stesso tempo, dell'essere altrove.

Ma la Chiesa di S. Maria della Vittoria, che nelle sue cappelle invita ad un complesso gioco di sguardi, sembra opporre alla macchina endoscopica di cui si serve l'osservatore, un'invisibile macchina *panottica*. Questa chiesa deve il suo nome alla vittoria riportata dall'esercito cattolico nel 1620 in una battaglia presso Praga. Ma più che all'abilità del condottiero questo successo viene attribuito alla protezione della Madonna. Infatti, nel momento dell'imminente disfatta, intervenne un carmelitano che portava appesa al collo un'immagine rappresentante *Maria in Adorazione del Bambino*, che aveva trovato in un castello con dei segni di sfregio, essendo stati bucati gli occhi di tutte le figure tranne quella del bambino. Dall'immagine furono visti uscire vivissimi raggi di luce che abbagliarono gli avversari, costringendoli alla fuga.

Questa piccola immagine adesso si trova al centro di una raggiera nell'altare maggiore, e crea assieme alla statua di santa Teresa a sinistra e al simulacro di santa Vittoria a destra una sorta di triangolo divino nel quale l'osservatore si ritrova coinvolto attivamente e passivamente. Lo sguardo dell'icona che abbaglia e colpisce diviene un'ideale illustrazione della transverberazione di santa Teresa.

L'etimologia del termine "transverberazione" ci rimanda al latino *transverberatio*, in cui *verberare* sta per "flagellare, colpire", ed è così che in termini religiosi vivere una transverberazione per un mistico significa essere penetrati, colpiti. Spesso durante una visione. Ed è proprio ciò che accade ai nemici dell'esercito cattolico alla vista dell'immagine della Madonna col Bambino. Ecco che l'icona nella Chiesa di S. Maria della Vittoria illustra anche ciò che accade a Teresa, medusizzata dallo sguardo di Cristo che allo stesso tempo la colpisce e la penetra.

Lacan invita gli astanti al suo seminario ad andare a vedere santa Teresa, ma non immagina che su tutti quei voyeur vigila uno sguardo che non è quello di Dio, bensì quello dell'icona dagli occhi bucati. Forse il suo modello maschile gli impedisce di essere guardato. Uno sguardo che penetra e che quindi non può godere dell'esser penetrato.

Innumerevoli pagine sono state scritte su come lo sguardo maschile indugi volentieri su quella fonte di seduzione che è il corpo femminile, meglio se in qualche modo assente -statua in estasi, simulacro di martire, automa. Del resto, per Edgar Allan Poe "*the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world*" (1846,

⁸ I corpi di cera di Firenze sono proprio stati posti nel museo dedicato all'osservazione: l'"Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale", fondato nel 1771, fu chiamato La Specola perché possiede un torrino che era appunto l'osservatorio astronomico (dal latino *specere*, osservare, *scrutare*).

p. 19), associando in questa frase l'idea di bellezza e di morte che, in qualche modo, hanno attraversato anche questo saggio.

La statua di santa Teresa e il simulacro di santa Vittoria, proprio perché poste una di fronte all'altra, invitano ad una riflessione circa i modi d'iscrizione del corpo femminile nell'orizzonte della discorsività postmoderna. Un corpo che, come ci insegna Rosi Braidotti, non è necessariamente bello e perfetto, ma deforme, mostruoso, segnato anche dalle piaghe inflitte da Dio e dai persecutori. E questa riflessione sulle rappresentazioni del corpo femminile nelle diverse forme artistiche fornisce suggestioni, stimoli per una possibile ricerca che si soffermi proprio su dei corpi femminili "silenziosi" -come nel caso delle due sante- ma allo stesso tempo estremamente eloquenti, accattivanti, e soprattutto *osservati* da uno sguardo maschile⁹. Tuttavia, nonostante l'appropriazione maschile dell'immagine di Teresa, il gioco di sguardi che si viene a creare nella Chiesa di S. Maria della Vittoria è talmente tortuoso da complicare l'identificazione di un punto di vista che in qualche modo domini la scena: neanche il visitatore che, immerso tra silenziosi sguardi di fuoco, scruta curioso i simulacri delle due sante può vantarsi di passare inosservato. Piuttosto, deve ricordarsi di essere in una chiesa barocca.

Gilles Deleuze ci ha illustrato, attraverso la filosofia di Leibniz, come il Barocco sia un piega che si propaga all'infinito: la metafora tessile chiaramente ci riporta ai numerosi drappi delle tavole che nei quadri barocchi ospitano le nature morte; ma anche alle straordinarie pieghe della tunica di S. Teresa e della beata Ludovica Albertoni, che non rappresentano semplice decorazione, ma tendono ad esprimere l'intensità di una forza spirituale che si esercita sul corpo, e che dal corpo sembra propagarsi, piega dopo piega, non solo all'esterno. Deleuze ci ricorda come nel Barocco la pittura tenda ad uscire dal quadro per realizzarsi nella scultura di marmo policromo; e di come a sua volta la scultura si apra verso l'architettura, e quest'ultima poi trovi in una facciata un quadro, che si mette in rapporto con ciò che ha attorno, così che l'architettura si realizza nell'urbanistica. Assistiamo ad una prodigiosa continuità delle arti in una *mise en abyme* in cui tutto sembra essere teatro: le sculture divengono personaggi, la città il fondale.

Piega dopo piega, alla base, c'è un mondo ampio e fluttuante: i corpi scolpiti, mossi dalla moltitudine di pieghe dei tessuti marmorei, convergono in alto verso un vertice, creando un'unità architettonica -la cupola- che non è più un luogo interno, ma una lente concava che permette percezioni molteplici. Ma la cupola rappresenta anche un'altra unità concettuale, ovvero "*le monde comme pyramide ou cône, qui relie sa large base matérielle, perdue dans les vapeurs, à une pointe, source lumineuse ou point de vue*" (1988, p. 169). Ed è proprio descrivendo la cappella Cornaro che Deleuze ravvisa l'elemento piramidale:

La sainte Thérèse du Bernin ne trouve pas son unité spirituelle dans la flèche du petit satyre, qui ne fait que propager le feu, mais dans la source supérieure des rayons d'or, en haut. (1988, p. 169)

⁹ Il testo leggibile in S. Maria della Vittoria, costituito dalla coesione degli sguardi che si rifrangono attorno ai corpi femminili, rimanda a due personaggi di Hoffman, l'automata Olympia -la donna di cui il protagonista si innamorerà perdutamente, fin quando scoprirà che dietro la perfezione silenziosa della fanciulla si nasconde un'automata- e Antonia che, ne "Il consigliere Krespel", stupisce con la seduzione che è propria dell'assenza: "quando si svegliò dal suo sogno [...] balzò nella camera di Antonia. Ella giaceva sul divano con gli occhi socchiusi, un soave sguardo sorridente tra le palpebre, le mani piamente congiunte; pareva dormire e sognare l'estasi e la gioia del paradiso. Invece era morta".

I raggi che sovrastano l'estasi di santa Teresa rappresentano il vertice della piramide, e trovano riferimento nella raggiera dietro l'altare maggiore nella quale si trova l'icona con i personaggi dagli occhi bucati. Una rifrazione che gioca tra ripetizione e differenza, cosicché la "source lumineuse ou point de vue" descritta da Deleuze diviene ancor più emblema di quel labirintico arabesco che è l'arte barocca.

Nella Chiesa di S. Maria della Vittoria i personaggi che animano questo spazio teatrale -santa Teresa, santa Vittora, le figure rappresentate nell'icona, e forse persino gli spettatori- sono tutti colpiti, medusizzati, coinvolti in una "transverberazione". In un luogo che ospita così tante pieghe, rifrazioni e *trompe-l'oeil*, i corpi delle due sante costituiscono una presenza tangibile che va al di là delle parole. Santa Teresa e santa Vittora sono silenziose, le ferite parlano per loro, suggerendo in tal modo che piacere e dolore sono necessariamente legati al desiderio: "strana economia di questa specula(rizza)zione della donna, che nel suo specchio sembra sempre rimandare ad una trascendenza. Che (si) scosta (per) chi s'avvicina, che geme per la separazione da chi la tiene più stretto (-a) nel suo abbraccio. E che ancora invoca il dardo che trafiggendola più profondamente le strazierà il ventre" (Irigaray, 1974, p. 187).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES, Roland (1985), "Réquichot e il suo corpo", in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, pp. 205-233.
- BRAIDOTTI, Rosi (1996), *Madri, mostri e macchine*, Roma, manifestolibri.
- BRONFEN, Elizabeth (1992), *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- CARERI, Giovanni (1990), *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Parigi, Usher.
- DE CERTEAU, Michel (1987), *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Bologna, Il Mulino.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1985), *La peinture incarnée, suivi de Le chef d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Parigi, Les Editions de Minuit.
- ERFUD, Sigmund (1919). "Il perturbante", in *Opere*. vol. 9, Torino, Bollati Boringhieri. 1977, pp. 79-118.
- HOFFMANN, E.T.A. (1969), *Racconti*, Torino, TEA.
- IRIGARAY, Luce (1974), *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli.
- LACAN, Jacques (1975). *Encore. Le Séminaire XX*. Parigi, Seuil.
- MACEY, David (1988), *Lacan in Contexts*, Londra, Verso.
- MONTANI, Pietro (1993), *Fouri Campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Urbino, Quattro Venti.
- NANCY, Jean-Luc (1995), *Corpus*, Napoli, Cronopio.
- OVIDIO (1994), *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi.
- POE, Edgar Allan (1846), *The Raven: With the Philosophy of Composition*, Wakefield, Moyer Bell, 1996.
- ROSSI, Rosa (1977), *Esperienza interiore e storia nell'autobiografia di Teresa d'Avila*. Bari, Adriatica.
- SACKVILLE-WEST, Vita (1943), *The Eagle and the Dove. A Study in Contrasts*, Londra, Michael Joseph.
- SERRES, Michel (1987), *Statues. Le second livre des fondations*, Parigi, Editions François Bourin.
- (1989) *L'ermafrodito. Sarrasine scultore*, Torino, Boringhieri
- TERESA D'AVILA (2002). *Vita*, Milano, Rizzoli.