

RAPPRESENTAZIONI DELLA SANTITÀ MISTICA PRIMA E DOPO IL CONCILIO DI TRENTO

Alessandra Bartolomei Romagnoli

È fonte di grande meraviglia, quando si visitano le chiese di Roma, incontrare di continuo visioni miracolose o immagini di estasi. Uscendo dall'ombra, si può scorgere il volto pallido di un santo che sembra stia per svenire, come sospeso tra la vita e la morte; oppure, nella semioscurità, incrociare lo sguardo di una giovane santa dolente, cui Gesù Cristo pone sul capo una corona di spine. Vi sono delle chiese che, quasi ad ogni altare, hanno uno di questi dipinti di estasi, opere piene di mistero, come avvolte da un raggio di luce. Questi soggetti, per la più gran parte, rappresentano degli enigmi agli occhi del visitatore. Per comprenderli, bisognerebbe aver vissuto in una lunga familiarità con i santi del XVI e del XVII secolo; suscitano strane emozioni, perché ci conducono ai confini di un altro mondo, e crediamo di respirare un'aria nuova, carica di un fluido ardente¹.

Così, nel 1932, Emile Mâle introduceva il capitolo dedicato alle visioni e alle estasi della sua opera monumentale sull'arte religiosa dopo il concilio di Trento. Secolo di santi, il Seicento, e soprattutto di mistici. Nonostante la prudenza e la circospezione ecclesiastiche, sette esponenti della categoria, di cui quattro donne, passano l'esame e conoscono l'apoteosi degli altari: Giovanni della Croce, Pedro Regalado, Giuseppe da Copertino, e poi Teresa d'Avila, Rosa da Lima, Maria Maddalena de' Pazzi e Caterina de' Ricci². Come notava Michel de Cer-

¹ E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e et du XVIII^e siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, A. Colin, 1932, pp. 151-152.

² Nel corso del Seicento si celebrarono una trentina di canonizzazioni e altrettante nel secolo successivo. Dopo la lunga sospensione nel periodo della Riforma e del Concilio di Trento (1523-1588), il primo quarto del secolo segnò una esplosione delle canonizzazioni. Le riforme urbaniane determinarono una pausa ulteriore (1629-1658), prima della ripresa alla fine del secolo con la seconda Riforma cattolica. Sulla nuova politica delle canonizzazioni nella prima età barocca: M. GOTOR, *La fabbrica dei santi: la riforma urbaniana e il modello tridentino*, in L. FIORANI, A. PROSPERI (a c. di), *Roma, la città del papa: vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła*, (Storia d'Italia. Annali 16), Torino, Einaudi, 2000, pp. 683-696; ID., *I beati del papa. Santità, Inquisizione e obbedienza in età moderna*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 1-25; per i modelli di santità in generale: IDEM, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 93-103; per il modello mistico femminile: CH. RENOUX, *Canonizzazione e santità femminile in età moderna*, in L. FIORANI, A. PROSPERI (a c. di), *Roma, la città del papa: vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła*, (Storia d'Italia. Annali 16), Torino, Einaudi, 2000, p. 732.

teau: «Agli eroi dell'agiografia tradizionale si sostituiscono sempre più coloro che chiameremmo i mistici. Permane la figura del santo o della santa, ma cambiando contenuto: sempre straordinario, certamente, ma per gli "stati" più che per le virtù, per le conoscenze più che per i miracoli»³, perché sono le cose "interne e spirituali" a qualificare i santi che le hanno sperimentate e lasciate per iscritto, come il divino Dionigi e la santa madre Teresa. Il loro sapere circoscrive lo statuto di una "nuova scienza", la "scienza mistica": il termine perde nel Seicento il suo uso aggettivale e si sostantivizza⁴. Mistico/a diventa parola di un segreto. Nella sua guerra a tutto campo contro le "misticherie", Jacques-Bénigne Bossuet combatteva le loro "strane usanze", denunciava, soprattutto, un "abuso del linguaggio"⁵. In questo l'irriducibile polemista, l'implacabile avversario di Fénelon, coglieva indubbiamente nel segno, mentre è meno esatto che si trattasse di una novità assoluta, che questi santi moderni fossero poi così privi di tradizione e di lignaggio.

L'EREDITÀ MEDIOEVALE

In realtà, bisogna risalire almeno al Duecento per trovare le prime attestazioni di un nuovo tipo di sapere, mistico, appunto, che cerca di ritagliarsi uno spazio proprio nell'area di differenziazione dei discorsi. La sua ambizione più alta è quella di riconciliare il divorzio tra le parole e le cose come sono in sé, o, in termini diversi, di ricucire la frattura tra il visibile e l'invisibile⁶. Lo spazio tra i due mondi, il celeste e il terreno, si riempie così di donne e di visioni, a custodire un simbolismo che la teologia delle scuole tende ormai a considerare culturalmente illecito. È come l'invenzione di un nuovo mondo, un interspazio dell'Immagine, luogo del realismo visionario e della manifestazione teofanica, territorio degli angeli, ma anche dei demoni. Aspetto complementare, quello della possessione diabolica, per la sua contiguità disturbante con la mistica. In questa sede posso solo accennarvi, ma esiste una linea precisa, che corre quasi parallela, dalle scritture del domenicano Pietro di Dacia sulla posseduta Cristina di Stommeln alla fine del Duecento⁷ al demoniaco nell'arte dei grandi pittori fiamminghi e tedeschi, da Bosch a Bruegel a Mandyn⁸. Il Medioevo riesce a dominare e metabolizzare

³ M. DE CERTEAU, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 148.

⁴ Ivi, pp. 148-155.

⁵ Ivi, p. 156.

⁶ A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Santità e mistica femminile nel Medioevo*, Spoleto, Fondazione Cisam, 2013 (Uomini e mondi medievali, Collana del Centro italiano di studi sul basso medioevo-Accademia Tudertina, 37), pp. IX-XI.

⁷ A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Il diavolo nella letteratura mistica del Duecento*, in *Il diavolo nel Medioevo*, (atti del XLIX Convegno storico internazionale, Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto, Fondazione Cisam, 2013 (Atti del Centro italiano di studi sul basso medioevo -Accademia Tudertina. Nuova Serie diretta da Enrico Menestò, 26), pp. 27-41.

⁸ Una possibile pista di ricerca in questa direzione era stata già segnalata da E. CASTELLI (a c. di),

l'“ossessione del diabolico”⁹, ma nel Seicento la questione esplode in modo drammatico, come dimostra il caso celebre delle orsoline di Loudun¹⁰.

L'esperienza mistica è, attraverso il rapimento e l'estasi, visione spirituale, non di corpi, piuttosto di immagini di corpi, ma immagini “vere”, perché concesse da Dio, eccezionalmente, ai santi e ai profeti. La visione è quindi un segno, il cui significante, l'immagine, rinvia a un significato metafisico, al campo delle verità eterne. È per questo suo statuto conoscitivo che le immagini rivestono una funzione tanto importante nel linguaggio mistico, come anni fa già sottolineava Chiara Frugoni: fonte di ispirazione per l'ascesi e la meditazione, ma anche mezzo per tradurre la propria esperienza, per poterla comunicare, terreno di incontro tra le mistiche e il loro pubblico¹¹. Sovente, proprio un'immagine costituisce il punto di partenza dell'avventura spirituale, instaura le condizioni stesse di un dialogo, come avviene tra Francesco e il crocefisso di S. Damiano. Immagini vive e parlanti sono quelle con cui entrano in relazione, al momento della loro *conversio* penitenziale, Angela da Foligno e Margherita da Cortona, anche se nella seconda metà del Duecento il volto dell'amato ha ormai assunto tratti differenti, non è più il giovane luminoso e *triumphans* della croce bizantina di S. Damiano, ma il *Christus patiens* delle passioni umbrine, il Dio dei dolori, non degli splendori. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi: è dinanzi a un crocefisso pisano che Caterina da Siena cade in estasi e riceve la grazia delle stimmate¹², ed è sempre l'immagine della croce a guarire Giuliana di Norwich. Distesa sul letto, ormai agonizzante, il prete che l'assiste gliela mette davanti: «Ecco, ti ho portato l'immagine del tuo Salvatore; guardala, e ricevine conforto»¹³. Nella stanza della

Il demoniaco nell'arte. Il significato filosofico del demoniaco nell'arte, introduzione di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 43-49, facendo riferimento all'influsso della teologia mistica sulla *imagerie* degli artisti del tardo Medioevo e del Rinascimento.

⁹ Sull'ossessione demoniaca, vera e propria “malattia dell'Occidente”, i cui primi segnali sono percepibili agli inizi del Trecento, ma che si intensifica in relazione alle crisi culturali e sociali del Tardo Medioevo, si rinvia al saggio di A. BOUREAU, *Satan hérétique. Histoire de la démonologie (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, 2004.

¹⁰ Sul “linguaggio alterato” in generale, cfr. M. DE CERTEAU, *Il linguaggio alterato. La parola della posseduta*, in S. FACIONI (a c. di), *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 253-278; per una ricostruzione del processo di Loudun, si veda invece M. DE CERTEAU, *La possessione di Loudun*, trad. a cura di R. LISTA, Bologna, CLUEB, 2011.

¹¹ C. FRUGONI, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti e influssi*, in *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*, Todi, Accademia Tudertina, 1983, pp. 139-179; C. FRUGONI, *Il linguaggio dell'iconografia e le visioni*, in S. BOESCH GAJANO – L. SEBASTIANI, *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila-Roma, 1984, pp. 529-536.

¹² RAIMONDO DA CAPUA, *Legenda maior sive Legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*, ed. S. Nocentini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013, (Edizione nazionale dei testi mediolatini d'Italia, 31), II, 6, 35, p. 258.

¹³ GIULIANA DI NORWICH, *Libro delle rivelazioni*, a cura di D. PEZZINI, Milano, Ancora, 1984, 2, p. 101.

morente si fa allora la notte totale, tranne che sulla croce, dove resta una luce. È questo il momento in cui Giuliana può entrare dentro la visione, di qui prende avvio anche la scrittura delle Rivelazioni. Pittura mentale, che diventa un racconto, come accade con Francesca Romana, le cui visioni ricodificano nei termini di una narrazione personalissima gli stilemi figurativi del Medioevo romano, così segnato dal retaggio paleocristiano e dalla presenza bizantina. Il substrato culturale, le fonti dell'immaginario di Francesca vanno ricercati, più che in improbabili letture dantesche, come si è tentato di fare, nei mosaici e negli affreschi delle basiliche a lei care, S. Maria e S. Cecilia in Trastevere, in cui la beata si recava quotidianamente a pregare e a meditare. Scorrono così, davanti alla veggente, i temi familiari dei grandi cicli di Pietro Cavallini, la lunga teoria delle Madonne incoronate, le sacre icone salvifiche della devozione romana, ma vive e parlanti, come su un palcoscenico. Molte visioni di Francesca sono costruite su una trama compositiva che riecheggia, nei suoi valori liturgici e cerimoniali, il classico schema iconografico dei santi e donatori che nei catini absidali delle basiliche sono disposti in corteo processionale intorno al Cristo glorioso e vengono inondati della sua luce¹⁴.

Poste ai margini della religione del Libro, spesso laiche, in maggioranza incolte, *illicterate*, le donne religiose si nutrono di immagini e offrono una precisa e diretta testimonianza della funzione vitale dell'arte sacra quale *Biblia pauperum*, occasione privilegiata di formazione ed elevazione spirituale. Ma questo linguaggio, pur fortemente interiorizzato e vissuto, non viene assorbito passivamente. Le mistiche medioevali se ne riappropriano, e andando oltre l'eredità ricevuta, contribuiscono a una rifondazione dell'immaginario cristiano. Nella seconda metà del Duecento, Aldobrandesca da Siena, una pia e ricca vedova annessa al catalogo degli Umiliati, commissiona un dipinto in cui, rovesciando l'iconografia consueta della Vergine allattante, Maria è raffigurata nell'atto di nutrirsi al costato di Cristo depresso dalla croce. Tempo dopo l'audace innovazione sarà perfezionata da un'altra senese: sarà Caterina stessa ad abbeverarsi al petto zampillante dello Sposo (fig. 1). Non vi è infatti, secondo Matilde di Magdeburgo, un cibo più nutriente e prezioso di questo¹⁵. È la teologia della maternità di Dio, che viene elaborata e sviluppata negli ambienti femminili, da Ildegarda di Bingen a Giuliana di Norwich. Anche se la sua formalizzazione avverrà nel Seicento, con

¹⁴ A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *S. Pietro e il santorale romano nella letteratura volgare romanesca sino al 1450* (in collaborazione con U. VIGNUZZI), in L. LAZZARI – A. M. VALENTE BACCI (a c. di), *La figura di san Pietro nelle fonti del Medioevo*, (atti del convegno in occasione dello *Studiorum universitatum docentium congressus*, Viterbo-Roma, 5-8 settembre 2000), Louvain-La-Neuve 2001 (Textes et études du Moyen Age, 17), pp. 347-350.

¹⁵ Per una esemplificazione di questo tema, cfr. A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *L'immagine di Maria negli scritti delle donne medioevali*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, U. PAOLI, P. PIATTI (a c. di), *'Hagiologica'. Studi per Réginald Grégoire*, II voll., Fabriano 2012 (Collana della Bibliotheca Montisfani, 31), pp. 495-496.

Giovanni Eudes e Margherita Maria Alacoque, è già nella seconda metà del Duecento, nel bacino renano-brabantino di Lutgarda di Aywières e Gertrude di Helfta che la devozione al Cuore di Gesù trova il suo primitivo terreno di incubazione, per poi transitare nel focolaio umbro di Chiara da Montefalco¹⁶ (fig. 2). Il culmine di questa creatività iconografica sarà raggiunto da Brigida di Svezia. Il viaggio in Terrasanta di questa Egeria trecentesca, descritto nell'VIII libro delle *Revelationes*, diventa lo spazio estatico di riscrittura dei Vangeli, l'occasione per ricostruire la mappa visuale ed enciclopedica della storia sacra, dal Natale alla Passione. Con la *Legenda aurea*, con le *Meditationes* dello Pseudo-Bonaventura, Brigida offre un canone e contribuisce a riformulare il lessico dell'immaginario cristiano. Guardate con sospetto dai maestri dell'Università di Parigi già agli inizi del Quattrocento¹⁷, anche dopo i decreti tridentini le rivelazioni brigidine proseguiranno comunque il loro cammino per lasciare le loro orme profonde e silenziose nelle meditazioni

e negli scritti degli spirituali. Intorno alla metà del Seicento, una oscura suora di Rovereto, la clarissa Giovanna della Croce, ha tra le mani il *corpus* di Brigida, lo legge e lo studia con una attenzione vigile, quasi filologica. Collaziona le



Fig. 1. Benozzo Gozzoli, *Chiara da Montefalco*, 1452. Montefalco, Santuario di santa Chiara della Croce.

¹⁶ A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Lutgarda nella mistica femminile del Duecento*, in «Hagiographica», 19 (2012), pp. 268-274. Si veda anche M. VANNINI, *Il «cuore» nella mistica femminile del medioevo*, in «Rivista di ascetica e mistica», 19/1 (1994), pp. 63-82, mentre uno sguardo ampio, non esclusivamente focalizzato alla mistica medievale, è offerto da G. POZZI, *Schola cordis: di metafora in metonimia*, in IDEM, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 383-422.

¹⁷ Cfr. F. ARICI, *Juan de Torquemada e il paradigma di verificabilità della profezia femminile*, in G. ZARRI-G. FESTA (a c. di), *Il velo, la penna e la parola. Le domenicane: storia, istituzioni e scritture*, (Biblioteca di Memorie Domenicane, 1), Firenze, Nerbini, 2009, pp. 267-269, sul dibattito sorto intorno alle visioni brigidine, la cui ortodossia viene contestata prima al concilio di Costanza e successivamente anche a quello di Basilea, dove la dottrina ispirata della santa svedese viene difesa dal teologo e inquisitore domenicano Torquemada.

immagini delle visioni della santa svedese per dimostrare che le contraddizioni che si sono rinvenute nel testo – la descrizione del Natale, due versioni diverse della scena dell'Inchiodazione e della fuga in Egitto – non sono imputabili alla veggente, che non può ingannarsi, in quanto divinamente ispirata, ma agli scribi che l'hanno fraintesa e hanno copiato malamente i suoi scritti¹⁸.

Così sta la verità del fato, e bem che ancora la mia serva Brigida dica (ma non lei lo dice, ma li erorri di quel hano copiato) nel setimo libro dele sue rivelazioni al capitolo vintesimo secondo, che lei vide come il mio sposo Giosepepe acomodava li due animali che con noi menavamo, sapi che è erore di quel hano copiato, perché pensano questi sapienti con il sminuir o agionger tre o vero quatro parole, di perfeccionar una rivelatione, o visione, o nel mutar stile, pensando di far melio. Non lo fano, né mutino di facile il stille delo Spirito¹⁹.

Per questo, secondo Giovanna, entrambe le iconografie dell'episodio, quella medioevale e quella moderna, sono legittime. Ma nell'eliminare la difficoltà di una doppia lettura delle due scene cruciali della storia sacra, la suora trentina arriva anche a proclamare l'intangibilità di una parola mistica il cui valore testimoniale è equiparabile al dossier storico tramandato dalle comunità primitive. La sua è una difesa appassionata, svolta in profondità, di un *corpus* famoso quanto controverso, e dà conferma di quanto, nonostante le censure e i divieti, l'eredità brigidina sia ancora vitale e operante.

RAPPRESENTARE L'INVISIBILE: LA RIFLESSIONE TEORICA

Sullo scorcio del Cinquecento, nell'impegno di ricondurre entro termini corretti la prammatica della comunicazione visiva, i grandi teorici della Riforma cattolica prendono vigorosamente le distanze da questa eredità medioevale e dalle sue innovazioni gratuite. Il Paleotti, poco sensibile a simboli e allegorie, ma soprattutto nemico di tutto ciò che è «superstizioso, apocrifo, falso, futile, nuovo, inusuale»²⁰, chiede un'arte saldamente ancorata alla natura e alla storia, nel segno di quell'alto e severo ideale di Umanesimo cristiano che, come ha mostrato Paolo Prodi nel suo saggio ormai classico²¹, informa tutta la riflessione estetica del cardinale,

¹⁸ GIOVANNA MARIA DELLA CROCE, *Rivelazioni. Libro secondo e terzo a laude di Dio*, edizione critica, introduzione e commento a cura di A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, (La mistica cristiana tra Oriente e Occidente, 7), Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. LXXXVIII-XC.

¹⁹ Ivi, p. LXXXIX.

²⁰ Cfr. G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in P. BAROCCHI (a c. di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, II, Bari, Laterza, 1961. L'opera del cardinale Gabriele Paleotti, ispirata da forti valori formativi e didattici, vide le stampe a Bologna nel 1582.

²¹ Il saggio di Paolo Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica* uscì nel 1962 come estratto anticipato dell'*Archivio italiano per la storia della pietà* IV (1965), e poi

amico di Bartolomeo Sigonio e Ulisse Aldrovandi. Meno vigoroso nel pensiero, ma più preciso e concreto del Paleotti, attentissimo alla casistica, Jan Vermeulen, il Molanus, nel suo manuale, scritto proprio a ridosso del decreto conciliare, utilizza una griglia a maglie abbastanza strette²². Il suo santorale è rigorosamente tridentino, ma anche la selezione interna è indicativa: pochi i medioevali, quasi del tutto assenti i mistici, anche perché l'invasione mistica tardomedioevale era rimasta praticamente esclusa dai percorsi della santità canonizzata²³. Per le sue indicazioni ai pittori, il professore di Lovanio si affida alla Scrittura Sacra e alla *auctoritas* dei Padri della Chiesa: la norma è data dalla *vetustas*, l'Antichità e la Tradizione²⁴. Confortato e sostenuto dal parere di una piccola "comune di eruditi", archeologi e storici – il Bollandismo viene da qui – Molanus decostruisce la *fabula* degli apocrifi, ridiscute tassello per tassello il Protovangelo di Giacomo, anche se non lo respinge in blocco. Non risparmia le censure a un testo veneratissimo come la *Legenda aurea*, ma che in molti ormai dicono *plumbea*²⁵. Apprezza l'iconografia del Natale come scena di Adorazione, mentre stigmatizza la versione bizantina della Madonna sdraiata, una puerpera affaticata nel travaglio del parto, ma non cita nemmeno la visione dell'adorazione di Brigida, che pure ha fornito uno dei prototipi della innovazione occidentale del tema. A differenza delle altre donne, la Vergine ha infatti partorito senza dolore²⁶, ma anche la scena dello Spasimo, il deliquio sotto la croce, è privo di *dignitas* e non si addice alla

ristampato a Bologna nel 1984 come libro autonomo con una nuova postfazione. Dedicato principalmente all'opera del Paleotti e all'arte bolognese della fine del '500, per il suo impegno metodologico quel saggio doveva aprire una feconda stagione di studi sul problema del rapporto tra la storia e le arti figurative. Esso conserva forti elementi di attualità, come dimostra anche la recente rivisitazione di questi temi da parte dello stesso autore (P. PRODI, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014).

²² Canonico e professore di teologia all'università di Lovanio, il Molanus pubblicò il suo trattato nel 1570, cui seguì, nel 1594, una edizione accresciuta che vide le stampe a Ingolstadt. Si tratta della prima opera sistematica compilata per offrire una norma unitaria alla iconografia cristiana, un vero e proprio manuale destinato alle autorità ecclesiastiche, ormai investite di un potere di controllo sulle immagini, quale non vi era mai stato nel Medioevo. Nel Molanus la rivendicazione di queste prerogative si intreccia a una precisa consapevolezza dell'alto valore pedagogico delle immagini dei santi e della sua importanza nella tradizione cattolica. Per una lettura e commento di quest'opera si rinvia alla edizione e traduzione francese: J. MOLANUS, *Traité des saintes images*, a cura di F. Boespflug, Paris, Les éditions du Cerf, 1996.

²³ Il fenomeno della "invasione mistica" tardomedioevale, se pure alimentò una letteratura agiografica ricca e innovativa, rimase ai margini della santità ufficialmente approvata. L'eccezione rappresentata da Brigida di Svezia e Caterina da Siena è infatti riconducibile a congiunture politiche. Cfr. A. VAUCHEZ, *La santità nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 366-368; 414-417.

²⁴ J. MOLANUS, *De historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum Libri IIII*, Lugduni, Sumptibus Laurentii Durand, 1619, II, 5, pp. 59-61.

²⁵ Ivi, II, 28, p. 135. Cita *auctoritates* assai critiche nei confronti dell'opera di Iacopo da Varagine, come Melchior Cano e Juan Luis de Vives, che la giudicano «incerta, fabulosa, apochrifata».

²⁶ Ivi, II, 27, pp. 124-130.

umanità superiore della Madre²⁷. La censura in questo caso prende di mira lo Pseudo-Bonaventura.

Ispirato da un austero ideale di verità ed esattezza storica, nella sua strenua fedeltà ai documenti, Molanus lascia aperto comunque uno spiraglio alla creatività degli artisti: «Non est reprehendum si quid convenienter pictura exprimat, quod in historica narratione deest»²⁸. Si ammette ciò che corrisponde alla convenienza, al senso comune, e soprattutto è stato approvato con il consenso *totius Ecclesie*. Ma nel ribadire con convinzione l'alto valore formativo e pedagogico delle immagini, la grande utilità di questa "scrittura vivente" - «Quid enim differunt picturae a scripturis? quid est aliud pictura quam picta scriptura? quam picta historia?»²⁹ - l'erudito belga non affronta direttamente il nodo centrale di un'arte che sia capace di dare voce all'invisibile. È essenzialmente al simbolismo della luce e dei ceri accesi, al profumo degli incensi che Molanus affida il compito di rievocare lo splendore e la bellezza del Dio immateriale, di ricreare un'atmosfera dove il tempio si fa spazio anticipatore della gloria paradisiaca³⁰.

In realtà, è proprio dalla questione centrale della possibilità di rappresentazione del *secretum* che avevano preso le mosse, già nel Quattrocento, i primi seri tentativi di riflessione sullo statuto delle immagini e dell'arte sacra. Il movimento, dunque, era stato interno alla Chiesa romana, e precedente alla rottura protestante, a dimostrare che, se essa avrebbe funto da detonatore potente, talune istanze erano già ben vive e presenti nel riformismo osservante. Si trattava ancora, nel XV secolo, di tentativi, sperimentazioni, abbozzi di classificazione, che avrebbero trovato solo molto più tardi un coordinamento unitario nelle risoluzioni del Tridentino e nelle sue successive applicazioni, ma che documentano una precisa consapevolezza, da parte delle correnti riformatrici quattrocentesche, della necessità di operare una ristrutturazione nel campo della santità, dei culti e dell'iconografia: epurazione del santorale, verifica attenta delle reliquie, controllo nell'uso delle immagini.

Sotto questo profilo, due episodi appaiono particolarmente significativi e assumono il valore di sintomi. Vedono come protagonisti i due principali ordini mendicanti, francescani e domenicani, ma in entrambi i casi viene chiamata direttamente in causa la Sede apostolica. Nel 1427 agostiniani e domenicani mandano sotto processo Bernardino da Siena per la predicazione al Nome di Gesù³¹.

²⁷ Ivi, IV, 8, pp. 491-496.

²⁸ Ivi, II, 19, p. 100.

²⁹ Ivi, II, 2, p. 46.

³⁰ Ivi, II, 41, p. 178: «Sensibilia enim lumina symbolum sunt immaterialis illius et a Deo dati luminis: aromatum autem incensio syncerum et totum sancti Spiritus afflatum et repletionem significat».

³¹ Per l'importanza di queste dispute teologiche, che meritano ancora una più attenta riflessione, si rinvia a F. SANTI, *I nemici dell'Osservanza. Il conflitto tra i mistici nella crisi spirituale dei secoli XIV-XV*, in F. SERPICO (a. c. di), *San Giacomo della Marca e l'altra Europa. Crociata, martirio e*

La motivazione è grave: eresia. Accusano il predicatore francescano di giudaizzare, di velare, sotto la lettera, la realtà dell'Incarnazione. Ma in Bernardino e nel suo simbolo solidificato nella tavoletta di legno – il trigramma -, essi combattono anche un riformismo ecclesiale in cui la caccia alle streghe si associa a quella contro le devozioni straordinarie, e quindi contro la mistica. Sembra quasi un paradosso, ma è proprio su Bernardino, in prima linea nella crociata antimagica, che viene rovesciata l'accusa di usare il trigramma come un talismano, veicolando una devozione idolatrica. Difeso da Giovanni da Capestrano, sarà infine prosciolto, ma intanto il suo amico Martino V gli vieta di esporre la tavoletta nel corso delle predicazioni. Nel 1450, in cambio della canonizzazione del Senese, Giovanni da Capestrano si impegna con Niccolò V a bloccare la diffusione del culto della tavoletta e, «quod horrendum est audire» – scriverà Bernardino da Fossa, l'Aquilano -, a S. Pietro non si può dipingere il nuovo santo «cum nomine Iesu in manu»³².

Nel 1472, sarà però la volta dei domenicani. Papa Sisto IV emana una bolla in cui proibisce, sotto pena di scomunica, di dipingere Caterina da Siena con le stimmate e di parlarne nella predicazione³³. È forse il primo provvedimento in cui un pontefice interviene *ex cathedra* per regolamentare la produzione delle immagini. Sisto IV spera in questo modo di chiudere una vertenza che era stata inaugurata dieci anni prima dal predicatore francescano Roberto Caracciolo da Lecce il giorno stesso della canonizzazione della Senese, nel giugno del 1461. Invitato alla Minerva a tessere l'elogio della nuova santa, il Caracciolo, che era l'oratore più famoso del suo tempo, l'erede di Bernardino sulla cattedra della retorica, al termine di un superbo panegirico *in laude sanctae Catharinae* aveva invitato a non scandalizzare il popolo e a non trarlo in errore, permettendo che fosse rappresentata con le stimmate³⁴, come aveva osato fare Lorenzo di Pietro,

predicazione nel Mediterraneo orientale (sec. XIII-XV), (atti del convegno internazionale di studi, Montepandone, 24-25 novembre 2006), Firenze-Montepandone, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 37-45, con la bibliografia di riferimento.

³² BERNARDINUS AQUILANUS, *Chronica fratrum minorum observantiae*. Ex codice autographo primum edidit fr. Leonardus Lemmens, (Fragmenta Franciscana, 2), Romae, Typis Sallustianis, 1902, XVI, p. 218: «in canonizatione sua cum non potuissent illam impedire, hoc tamen obtinuerunt ut imago ipsius quae ponenda erat in columnis ecclesiae sancti Petri Apostoli non pingeretur cum nomine Iesu in manu, secundum quod communiter fieri consueverat, quod est horrendum audire».

³³ Per i vari documenti papali, cfr. A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Un trattatello cinquecentesco in difesa delle stimmate di Caterina da Siena*, in G. KLÁNICZAY (a c. di), *Discorsi sulle stimmate dal Medioevo all'età contemporanea – Discours sur les stigmates du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, in «Archivio italiano di storia della pietà», 26 (2013), pp. pp. 193-194.

³⁴ A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *La disputa*, in BARTOLOMEI ROMAGNOLI, L. CINELLI, P. PIATTI (a c. di), *Virgo digna coelo. Caterina e la sua eredità*, (raccolta di studi in occasione del 550° anniversario della canonizzazione di santa Caterina da Siena, 1461-2011), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013 (Pontificio Comitato di Scienze storiche-Provincia romana 'Santa Cate-

il Vecchietta, nella immagine ufficiale destinata alla Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena (1460-1461). Per i frati minori, infatti, tale privilegio restava prerogativa esclusiva di san Francesco. Anche stando al racconto della *Legenda maior* di Raimondo da Capua, nella chiesa di S. Cristina a Pisa, nel 1375, Caterina aveva infatti chiesto e ottenuto che le stimmate restassero invisibili³⁵. Per il Caracciolo era stato, il suo, un martirio spirituale, e solo una metafora, le stimmate, per designare la partecipazione interiore alle sofferenze del Signore, non dunque piaghe fisiche, reali, materiali, come quelle che il serafino della Verna aveva lasciato impresse sul corpo di Francesco d'Assisi. La loro rappresentazione era perciò, secondo l'oratore francescano, un abuso e un inganno manifesto per la pietà dei fedeli.

I domenicani lessero la predica di Roberto da Lecce come una vendetta, e indubbiamente l'occasione scelta per sferrare il suo attacco non era elegante, né opportuna. Tuttavia bisogna dargli atto che la sua polemica non era gratuita, né circoscritta. Essa toccava un nodo cruciale della modernità, quello dei rapporti tra il fatto e il senso, e poneva il problema se fosse legittimo offrire uno spazio di visibilità alle esperienze nascoste. Ormai da diverso tempo i frati minori conducevano una campagna precorritrice sulle norme dell'arte sacra e invitavano i pittori a produrre immagini corrette e precise, a bandire le rappresentazioni strane, scorrette e inattendibili. Nemmeno le raffigurazioni di Francesco erano passate indenni dalla *ferula* osservante e lo stesso Bernardino aveva biasimato gli artisti che ne falsificavano le immagini, rappresentando le stimmate con ferite senza chiodi: «Sonci de' dipintori, a udire i quali quando depingono santo Francesco, il dipingono co' le piaghe rosse. Veramente elli ebbe pertusate le mani e' piei, come ebbe Cristo Iesù, per li chiovi»³⁶. E Giovanni da Capestrano aveva puntualizzato: «Numquam enim emisit sanguinem per manus et pedes, sed dumta-

rina da Siena' dell'Ordine dei Predicatori – "Memorie Domenicane"/ Atti e Documenti, 35), pp. 428-430, ma si veda anche C. DELCORNO, *Santa Caterina nella predicazione degli Ordini mendicanti*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, L. CINELLI, P. PIATTI (a c. di), *Virgo digna coelo. Caterina e la sua eredità*, (raccolta di studi in occasione del 550° anniversario della canonizzazione di santa Caterina da Siena, 1461-2011), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013 (Pontificio Comitato di Scienze storiche-Provincia romana 'Santa Caterina da Siena' dell'Ordine dei Predicatori – "Memorie Domenicane"/ Atti e Documenti, 35), pp. 352-355.

³⁵ RAIMONDO DA CAPUA, *Legenda maior*, II, 6, 37, p. 259: «Quapropter advertens misterium continuo exclamavi: 'Ha domine Deus meus, non appareant, obsecro, cicatrices in corpore meo exterius!'».

³⁶ BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari*, a cura di C. CANNAROZZI, Pistoia, Pacinotti, 1924, II, *Predica 32*, pp. 920-921. Le prime agiografie di Francesco parlano di nere escrescenze carnose e non di ferite sanguinanti, cui si allude nelle testimonianze più tarde: «L'iconografia registrerà questa evoluzione: nelle prime immagini le stimmate alle mani e ai piedi di Francesco saranno dipinte di nero, poi di rosso, e rossa sarà la piaga del costato resa visibile da uno squarcio sul saio» (C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 2010, p. 173).

«... xat per latus»³⁷. Verità e aderenza alla realtà storica: in anticipo di un secolo sul Paleotti, è quello che Giovanni da Capestrano chiede ai pittori. Per questo vuole che Bernardino venga ritratto con la sua propria effigie e sollecita che da Siena gli venga inviata una immagine che sia la più somigliante possibile alla sua *facies* reale. E non importa che Bernardino fosse secco, brutto e persino sdentato. Si tratta di indicazioni preziose, che del resto troveranno la loro effettiva applicazione nella nuova iconografia bernardiniana, marcata da un singolare verismo³⁸.

La questione delle stimmate cateriniane, che si trascinerà per un secolo e mezzo, non è quindi da leggersi soltanto come l'ennesimo capitolo della rivalità antica tra i due principali ordini mendicanti. Mette a nudo un contrasto serio sotto il profilo dottrinale, che chiama in causa direttamente il problema dell'esperienza di Dio e della divinizzazione dell'uomo e quindi, di nuovo, del rapporto tra il visibile e l'invisibile. Né si tratta soltanto di formule teologiche o di gusti spirituali ed estetici differenti: il diverso linguaggio della stigmatizzazione risponde alla necessità storiche di un corpo sociale, focalizza programmi pastorali, modelli di santità e in fondo anche ipotesi alternative di riforma della Chiesa. A fronteggiarsi, infatti, sono visioni radicalmente differenti della perfezione cristiana, tra la santità sacerdotale, e insieme popolare, incarnata da Bernardino, e quella laicale, mistica e carismatica, di Caterina.

Accostiamo due icone, inscritte entrambe in una culla di raggi d'oro: la tavoletta del trigramma e la miniatura posta come *incipit* del Processo Castellano di Caterina da Siena della seconda decade del '400 (fig. 3-4). Immagini che hanno il valore di un manifesto: localizzano il campo di un confronto attivo tra due



Fig. 2. Trigramma di san Bernardino da Siena.

³⁷ Cit. da S. GIEBEN, *Il mondo di Giovanni da Capestrano: i temi iconografici*, in E. e L. PÁSZTOR (a c. di), *S. Giovanni da Capestrano nella Chiesa e nella società del suo tempo*, L'Aquila, 1989, p. 292.

³⁸ C. FRUGONI, *L'iconografia e la vita religiosa nei secoli XIII-XV*, in G. DE ROSA, T. GREGORY, A. VAUCHEZ (a c. di), *Storia dell'Italia religiosa. 1. L'Italia e il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 485-504: 490-491; D. ARASSE, *Saint Bernardin ressemblant: la figure sous le portrait*, in D. MAFFEI, P. NARDI (a c. di), *Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano* (Siena, 17-20 aprile 1980), Siena, 1982, pp. 311-332.

spiriti e due riforme. Il problema dell'Osservanza è quello della costruzione del corpo mistico della santa Chiesa. Questo compito deve essere riformulato sulla base di due autorità positive: una leggibile, l'altra visibile. È l'impresa dei riformatori, ma essa si divide in due tendenze: quella francescana privilegia il *corpus* scritturale, quella domenicana il sacramento. Per Bernardino, come per Giovanni da Capestrano, un Logos c'è. L'opera di conversione delle coscienze si accompagna al lavoro di riorganizzazione di quel complesso di norme e statuti necessari a ristrutturare e disciplinare la società, opera di rifondazione legislativa che si sviluppa a partire da un singolare rapporto con la Rivelazione biblica. Così il Libro diventa tensione attualizzante di una esperienza che si fa Legge, fondamento di una identità che deve essere custodita e concretamente incarnata nella società. La Rivelazione scritta e orale sono ordito e trama di un medesimo tessuto: la predicazione è necessaria in quanto esposizione e divulgazione delle verità contenute nel testo sacro, e il predicatore è anche il tramite del loro valore normativo ai fini di un riassetto complessivo della *societas* cristiana. «Avete la Legge e i profeti: ascoltateli»: è il monito di Giovanni da Capestrano e Giacomo della Marca, che presentano Bernardino secondo le sembianze di un antico profeta biblico, che reca nelle mani la verga e le tavole dell'Alleanza³⁹. Ma, privilegiando una spiritualità della legge, la scuola francescana interpone fra la trascendenza di Dio e la fedeltà del suo servo la barriera di una lettera da osservare: è il trigramma. Mistica del Libro, che in qualche modo rifiuta all'uomo la possibilità (vista anzi come pretesa) di diventare Dio e stabilisce dei figli uniti dall'amore reverenziale del Padre, dinanzi a lui inginocchiati, come vuole la celebre tavola di Sano di Pietro (fig. 5), dove il predicatore è l'unico mediatore autorizzato tra il popolo e una divinità invisibile, solo linguistica⁴⁰. Diversa è la proposta domenicana, che identifica il Libro con il corpo stesso di Cristo, come Caterina aveva insegnato. Ed è questo Logos incarnato, questa realtà della persona umana e della possibilità che essa ha di divinizzarsi che viene posto al centro del linguaggio della riforma domenicana, proprio come la *mulier amicta sole* raffigurata nell'*incipit* del Processo Castellano (fig. 4).

I provvedimenti papali rimarranno inoperanti, anzi, come spesso accade, produrranno un effetto contrario. Così mentre proliferano le immagini di Bernar-

³⁹ In un sermone Giacomo rappresenta Bernardino come la nuova Arca dell'Alleanza, che custodisce la dolcezza della manna, il rigore della verga e le tavole della Legge, cfr. IACOBUS DE MARCHIA, *De sancto Bernardino*, ed. D. Pacetti, *Le prediche autografe di S. Giacomo della Marca (1393-1476) con un saggio delle medesime*, in «Archivum Franciscanum Historicum», 36 (1943), p. 79.

⁴⁰ Si tratta del pannello conservato nella Biblioteca Capitolare del Duomo di Siena, dove nel 1450 Sano di Pietro raffigura la predicazione di Bernardino nella Piazza del Campo. Il popolo dei fedeli, che sono ripresi di spalle, ascolta in ginocchio la parola del santo. Una barriera divide gli uomini dalle donne, ma gli sguardi di tutti convergono sul predicatore, in alto sul pulpito, che sorregge in mano la tavoletta del monogramma. Cfr. anche G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, Sansoni, 1952, fig. 210, col. 198.

dino che brandisce la sua tavoletta come un vessillo (o un'arma), nel corso del Cinquecento si moltiplicano, anche se su un registro più alto, le raffigurazioni di Caterina stigmatizzata, ancora piuttosto rare prima della canonizzazione⁴¹. Contestuali alla produzione di queste immagini sono gli episodi di iconoclastia che si registrano in Europa, in Francia in Spagna in Italia meridionale, dove più forte è la presenza dell'osservanza francescana. Molanus deplora questa iconomachia intra-cattolica, condannando "l'invidia dei santi"⁴², ma mentre dà una approvazione incondizionata alla devozione al Nome di Gesù, che apre il suo catalogo⁴³, mantiene un atteggiamento riservato sulle stimmate cateriniane, e anzi rinvia alle bolle sistine in materia⁴⁴. Ma i domenicani non rimangono inattivi: da un lato mettono in campo la pattuglia delle loro *stigmiferae*, le sante vive esemplarmente studiate da Gabriella Zarrì⁴⁵, dall'altro affilano le armi della trattatistica, dove l'apologia di Caterina si intreccia al tentativo di preservare i valori simbolici e narrativi dell'arte sacra, da Vicente Justiniano a Serafino Razzi, a Gregorio Lombardelli⁴⁶. Alla fine del '500 l'inquisitore senese prepara un voluminoso *defensorium* delle stimmate, commissionatogli da Clemente VIII, un papa vicino ai domenicani, di madre piagnona e orientamenti antimedicci, che pare intenzionato a canonizzare Savonarola e a chiudere l'inveterata lite delle stimmate⁴⁷. Mancherà

⁴¹ D. GIUNTA, *La questione delle stimmate alle origini della iconografia cateriniana e la fortuna del tema nel corso dei secoli*, in L. TRENTI – B. KLANGE ADDABBO (a c. di), *Con l'occhio e con lume*, (atti del corso seminariale di studi su S. Caterina da Siena, Siena 25 settembre- 7 ottobre 1995), Siena, Cantagalli, 1999, pp. 319-334; ID., *The iconography of Catherine of Siena's stigmata*, in C. MUESSING, G. FERZOLO, B. MAYNE KIENZLE (a c. di), *A Companion to Catherine of Siena*, Leiden, Brill, 2012, pp. 259-294.

⁴² MOLANUS, *De historia*, II, 46, pp. 204-204: «Talia generant lites et contentiones inutiles, nutriunt quoque superbiam et vanam gloriam; unde oriuntur invidiam et dissensiones, dum iste illum sanctum, et alius alium conatur superbe praeferre».

⁴³ Ivi, III, 1, pp. 299-304.

⁴⁴ Ivi, II, 43, pp. 441-443.

⁴⁵ Il testo di riferimento resta sempre G. ZARRI, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1990, ma si veda ora anche T. HERZIG, *Savonarola's women. Visions and Reform in Renaissance Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2008 e ID., *Le mistiche domenicane nella lotta antiereticale a cavallo del Quattro e Cinquecento*, in G. ZARRI-G. FESTA (a c. di), *Il velo, la penna e la parola. Le domenicane: storia, istituzioni e scrittura*, (Biblioteca di Memorie Domenicane, 1), Firenze, Nerbini, 2009, pp. 133-149, dove si mette in luce come gli inquisitori e i predicatori domenicani utilizzassero le esperienze eucaristiche di queste donne anche ai fini della propaganda antiereticale.

⁴⁶ Sulla ricca fioritura di questa trattatistica, che per quanto riferita a Caterina, affronta problemi di interesse generale, cfr. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Un trattatello*, passim.

⁴⁷ G. LOMBARDELLI, *Sommario della disputa. A difesa delle Sacre Stimate di Santa Caterina da Siena*. Del M.R.P. Fra Gregorio Lombardelli, Dottor Teologo dell'Ordine de' Frati Predicatori, e un de' Consultor del Santo Offizio dell'Inquisizione in tutto lo Stato di Siena. Al Serenissimo don Ferdinando de' Medici, Granduca di Toscana. In Siena, nella Stamperia di Luca Bonetti, MDCI, pp. 31-32, difende i domenicani osservando che essi «non hanno hauto mai altra inten-

entrambi gli obiettivi ma, almeno per Caterina, l'Aldobrandini pone le basi per una soluzione della controversia che sarà chiusa ufficialmente solo nel 1630 con Urbano VIII Barberini⁴⁸. Non è solo una vittoria per i domenicani e i senesi, ma anche il segno di un clima spirituale ormai profondamente mutato rispetto al momento tridentino dove, rispetto ai più rigorosi sviluppi naturalistici e veristici, è riconosciuta la pertinenza di un linguaggio figurativo in grado di dare corpo ed espressione al mistero, di aprire un orizzonte al sublime, o all'*excessus*, che trasgredisce la lettera e le regole comuni della veridicità. Per evitare interpretazioni ambigue sarà dunque sufficiente che gli artisti, nel raffigurare Caterina in estasi, dipingano i raggi stigmatizzanti con il colore della luce, invece che sanguigni come quelli di san Francesco⁴⁹.

FIGURE DELL'ESTASI

Ma più di un secolo di dispute non è passato invano: esiste in effetti un "prima" e un "dopo" nella rappresentazione della mistica. In una produzione pressoché sconfinata posso ritagliare solo qualche figura, assumendo come traccia ideale del percorso la grande trilogia estatica berniniana.

Cominciamo allora da Francesca Bussa dei Ponziani, che diventa "Romana" nel 1608, quando papa Paolo V Borghese, con una sfarzosa cerimonia di canonizzazione, che di recente è stata attentamente ricostruita da Martine Boiteux⁵⁰,

zione, se non che per le visibili s'intendino l'invisibili, ch'Ella sensibilmente portò in vita, più anni, e furono fatte visibili in morte, e si vedono ancora, come ho provato nel 36. Voglion che [Caterina] si dipinga con esse [le stimate], ad esprimere il dolor, ch'Ella sentiva, & a manifestar, che, se bene non eran da tutti vedute le Piaghe, non per questo vale la conseguenza, adunque non aveva le Piaghe; perché Balaam non vedeva l'Angelo, e pur v'era l'Angelo, e lo vedeva il Somaro. San Galgano non vedeva l'Angelo, & il Cavallo lo vedeva. Giezi non vedeva le legioni de gli Angeli, & Eliseo le vedeva; & il Santissimo Corpo di Cristo è nell'Ostia consecrata, nè per questo si vede. Se alcuno ti favella nelle oscure tenebre, e dense caligini della notte, non lo vedi, e pure è quivi presente; come nell'antico Testamento, quando Iddio indusse le tenebre palpabili, non si vedevano gli Egizii, benche fosser vicini l'uno all'altro. Onde non errano i Frati Predicatori, mentre che per le cose visibili, insegnano a conoscer le invisibili, come mostra San Pavolo nel primo cap. a' Romani [...] così le visibil Piaghe di S. Caterina, nelle pitture, insegnano l'invisibili, che portò vivendo: e però, non è error nessuno a dipingerla con le Stimate, come ora proveremo. [...] Nessuno, che sia di giudizio, e di mente sana, piglierà mai errore; come tacitamente inferisce Roberto, mentre vede l'Immagine di S. Caterina con le Stimate visibili, si che s'affermi, che visibilmente le ricevesse, come non lo prende chi vede dipinte le Persone divine, il Padre in forma di Vecchio; il Figlio in Croce confitto, ò alla Colonna flagellato, ò Incoronato di Spine; ò lo Spirito Santo in forma di Colomba, di Nube, di Fuoco, ò di Lingue; poiche nessuno ardisce dir, che così in Gloria sia la Trinità Santissima. Nè chi vede la Regina de' Cieli dipinta, ch'una spada la passi da banda e banda, ò più spade la ferischino, giudica, che fusse così trattata nel Mondo».

⁴⁸ BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Un trattatello*, p. 202.

⁴⁹ Questo è il consiglio del teologo domenicano spagnolo Vicente Justiniano: ivi, pp. 221-222.

⁵⁰ M. BOITEUX, *La cerimonia di canonizzazione di santa Francesca Romana. Teatro, riti, stendardi*

la propone come nuova grande eroina della Controriforma⁵¹. L'agionimo che a partire da questo periodo l'accompagnerà stabilmente sottolinea il significato che si annette al recupero di questa santa medioevale dopo le crisi del Cinquecento, quasi un rilancio voluto dal papato e dalle magistrature cittadine dell'immagine di Roma quale capitale dell'*orbis catholicus*⁵². L'elevazione di Francesca all'onore degli altari prefigura anche una nuova politica della santità. Paradossalmente, infatti, proprio la città del papa era rimasta sino ad allora esclusa dalla santità canonizzata. Forte del prestigio della grande tradizione apostolica e martiriale, anche nel Medioevo avanzato Roma era rimasta fedele ai suoi intercessori antichi e non aveva avuto bisogno di seguire i percorsi di auto-rappresentazione e legittimazione identitaria avviati dal mondo comunale italiano tramite la elaborazione di un composito pantheon patronale. Francesca Ponziani era l'unico esempio di santità che la comunità urbana locale avesse saputo esprimere nel Basso Medioevo, anche se poi il suo processo quattrocentesco era rimasto insabbiato⁵³. Nella prima età moderna questa linea di tendenza si inverte e la nuova ondata di canonizzazioni privilegia ormai i santi romani, se non di nascita, almeno di adozione: Ignazio di Loyola, Filippo Neri, Camillo de Lellis, Benedetto Labre. Roma è la città dei martiri, la necropoli sacra per eccellenza, come dimostrano peraltro la sistematica campagna di *inventio* delle reliquie e le scoperte archeologiche, ma questa santità non è un fatto esclusivamente legato al passato: è il destino stesso del cattolicesimo romano nella sua storia, segnata da una fecondità carismatica che non si è mai interrotta.

Nel cosiddetto "stendardo della canonizzazione" di Annibale Corradini – forse non è proprio così, secondo Vittorio Casale⁵⁴, ma è sicuramente l'imma-

e immagini, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, G. PICASSO (a c. di), *La canonizzazione di santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed Età moderna*, (atti del convegno internazionale, Roma, 19-21 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013 (Francesca Romana Advocata Urbis, 2 – Studia olivetana, 10), pp. 99-121.

⁵¹ G. BARONE, *Francesca Romana santa della Riforma cattolica*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, G. PICASSO (a c. di), *La canonizzazione di santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed Età moderna*, (atti del convegno internazionale, Roma, 19-21 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013 (Francesca Romana Advocata Urbis, 2 – Studia olivetana, 10), pp. 125-137.

⁵² A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Il culto di santa Francesca Romana nella Roma del Seicento*, in F. LOVISON, L. NUOVO (a c. di) *Missione e carità*. Scritti in onore di P. Luigi Mezzadri C.M., Roma, Edizioni CLV, 2008, pp. 284-285.

⁵³ G. BARONE, *La canonizzazione di Francesca Romana (1608). La riproposizione di un modello agiografico medievale*, in G. ZARRI (a c. di), *Finzione e santità tra medioevo ed età moderna*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1991, passim.

⁵⁴ V. CASALE, *Annibale Corradini (?) e Pier Leone Ghezzi nel monastero delle oblate di Tor de' Specchi*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, G. PICASSO (a c. di), *La canonizzazione di santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed Età moderna*, (atti del convegno



Fig. 3. Carlo Dolci, *Estasi di santa Caterina*, 1665-1670. Londra, Dulwich Gallery.

gine-archetipo – la figura di Francesca si impone con la forza di una precisa ideologia (fig. 6). È l'icona matronale di Roma, monumentale anche nelle dimensioni, con una dignità composta, quasi rigida, che rinvia al campo delle verità eterne. Ha in mano un libro, simbolo dell'ispirazione divina come guida sicura della vera sapienza, al suo fianco l'angelo custode, presenza inseparabile dalla sua persona iconografica. Una immagine, questa, che segna peraltro una forte discontinuità con la tradizione medioevale. Oltre che mistica, Francesca era stata una donna impegnata nel mondo e gli affreschi quattrocenteschi di Tor de Specchi, che pure avevano rappresentato le estasi e le visioni, avevano valorizzato anche la incisiva presenza sociale di una donna giovane, energica

e forte, una santità vissuta nel contesto degli spazi aperti e riconoscibili di una città reale⁵⁵ (fig. 7). Nella straordinaria biografia figurata della casa delle oblate, Roma, con le sue strade, le piazze, i ponti sul Tevere era la scena leggibile di un percorso umano profondamente radicato nel suo ambiente di appartenenza. Francesca inoltre vi era sempre raffigurata in compagnia di altre donne, testimoni e insieme partecipi di uno stesso carisma terziario, in un comune coinvolgimento nella vita apostolica. Mentre il monastero aperto di Tor de' Specchi, da lei fondato, subisce una ristrutturazione in armonia con i decreti

internazionale, Roma, 19-21 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013, pp. 551-553.

⁵⁵ Nella seconda metà del Quattrocento, le Oblate commissionarono due serie di affreschi. Il ciclo del 1468, nella cappella antica del monastero, ripropone, in 26 scene, il racconto dei miracoli e delle visioni. Ne sono state avanzate varie attribuzioni. Prevale attualmente l'ipotesi che esso non sia opera di un solo maestro, ma di più autori della bottega di Antoniazio Romano che, ancora legata a moduli medievali, appare tuttavia aperta alle nuove esperienze della pittura fiorentina, con una attenzione particolare a Benozzo Gozzoli. Il secondo ciclo di monocromi in terretta verdognola, che decora l'antico refettorio, risale al 1485, ed è composto da 10 scene direttamente ispirate al trattato dei conflitti demoniaci. Sono opera di un artista anonimo – qualcuno ha avanzato anche il nome di Benozzo Gozzoli – e si è sottolineata la singolarità della tecnica monocroma nell'ambito romano. Cfr. G. BRIZZI, *Repertorio iconografico dei santi Bernardo Tolomei e Francesca Romana (secoli XV-XX)*, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2009, sch. 1-37, pp. 149-162.

tridentini sulla clausura delle religiose, il dossier delle fonti medioevali della santa viene riscritto dagli agiografi della Compagnia di Gesù nella nuova forma letteraria del “romanzo spirituale” e anche la sua immagine iconografica viene ricodificata. L’arte del Seicento predilige ormai l’attitudine di una monaca colta e contemplativa, una religiosa matura e solitaria interamente concentrata nella lettura del testo sacro⁵⁶. Un aspetto importante del suo profilo biografico, come il suo potere di esorcismo, che aveva trovato uno spazio importante nella iconografia del Quattrocento (fig. 8), viene marginalizzato, mentre i carismi taumaturgici si condensano nel ruolo dalle valenze fortemente attualizzanti della santa antipestifera celebrata dal Poussin in un dipinto notevole recentemente ritrovato⁵⁷. Il processo di stilizzazione e sublimazione dell’immagine di Francesca, se la spoglia degli attributi della santità civica, ne garantisce però la leggibilità e la esportabilità in un ambito largamente europeo.

Espressione di una santità “romana” e “papale” al suo meglio, con Francesca Ponziani la mistica fa anche il suo ingresso trionfale nella statuaria⁵⁸, con la confessione del Bernini in S. Maria Nova, la chiesa sul Palatino restaurata dagli Olivetani e a lei reintitolata⁵⁹ (fig. 9). Purtroppo visibile in una tarda copia otto-



Fig. 4. Annibale Carracci, *Caterina trasportata in cielo dagli angeli*, sec. XVI-XVII. Roma, Galleria Borghese.

⁵⁶ Particolarmente toccante è il ritratto crepuscolare della santa di Giovanni Antonio Galli, detto lo Spadarino, che risale al 1620 circa ed è registrato per la prima volta nel catalogo di Carlo Barberini stilato negli anni 1692-1704. Esso è attualmente conservato presso la Banca Nazionale del Lavoro. Cfr. *Id.*, sch. 79, p. 170.

⁵⁷ Nel dipinto del 1657, conservato al Louvre, Nicolas Poussin raffigura Francesca, *advocata Urbis*, con le frecce spezzate in mano, a significare la fine della peste. Cfr. *Id.*, sch. 405, pp. 257-258.

⁵⁸ Sulla importanza della statuaria nella politica degli ordini religiosi a Roma nella prima metà del Seicento, cfr. R. MICHETTI, *Santi di facciata, sculture e agiografia sulle chiese della Roma di età moderna*, in M. TOSTI (a c. di), *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna*, Roma, École française de Rome, 2003, pp. 171-192.

⁵⁹ C. GONZÁLEZ-LONGO, *Da Santa Maria Nova a Santa Francesca Romana: architettura e committenza olivetana nella trasformazione della Chiesa dal Trecento al Seicento*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, G. PICASSO (a c. di), *La canonizzazione di santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed Età moderna*, (atti del convegno internazionale, Roma, 19-21 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013, pp. 418-437.

centesca⁶⁰, l'ispirazione complessiva della scena, modellata su un'antica annunciazione, rinvia a una immagine di estasi composta e risolta, che, nell'attitudine dei gesti, nel morbido nitore del drappeggio, suggerisce la profonda quiete e l'equilibrio di una esperienza spirituale intimamente pacificata. Rispetto ad altre mistiche celebrate dall'arte barocca, la figura di Francesca Romana, inscritta in un circuito di committenza decisamente "alto", si distingue per una tonalità contemplativa equilibrata e serena, dove l'*imprinting* materno resta immune sia dal sublime erotismo della Maddalena caravaggesca (fig. 10) che dagli estremismi ascetici che connotano, ad esempio, le rappresentazioni di santa Maria Maddalena de' Pazzi⁶¹. Il corredo iconografico della Ponziani esclude il repertorio di crocefissi sanguinanti, teschi, cilici e fruste penitenziali, che sovente accompagnano le estasi delle sante della Riforma cattolica.

In realtà la figura esemplare, il macro-modello, rimane santa Caterina da Siena⁶². La mantellata domenicana non è soltanto, la santa in assoluto più rappresentata, ma è sul suo volto che si modellano le donne allevate alla sua divina scuola, tanto che, nella proliferazione di ritratti "allo specchio" della Madre, diventa difficile persino distinguere le singole individualità, se non fosse per la veste o gli attributi iconografici (fig. 11). E se gli scritti della Senese costituiscono un modello insuperabile di lingua, la *legenda* di Raimondo da Capua, ormai tradotta in italiano da Ambrogio Catarino⁶³ offre un repertorio

⁶⁰ Ivi, pp. 451-459. Il gruppo berniniano fu asportato durante la Repubblica napoleonica, e l'oblata di Tor de' Specchi Maria Getrude Pallavicini dispose che ne fosse realizzata una copia, ultimata nel 1869 da Giosuè Meli. Cfr. anche BRIZZI, *Repertorio*, sch. 121, p. 181.

⁶¹ S.F. MATTHEWS GRIECO, *Modelli di santità femminile nell'Italia del Rinascimento e della Controriforma*, in L. SCARAFFIA-G. ZARRI (a c. di), *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. 320-322; K. BARZMAN, *Immagini sacre e vita religiosa delle donne (1650-1850)*, in L. SCARAFFIA-G. ZARRI (a c. di), *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Bari, Laterza, 1994, pp. 419-421.

⁶² MATTHEWS GRIECO, *Modelli*, pp. 317-320, sottolinea il fatto che santa Caterina fu una delle sante più rappresentate in tutte le arti plastiche, tanto da poter «facilmente competere con la Maddalena in termini di quantità di immagini prodotte nell'Italia centrale e settentrionale tra il 1450 e il 1650»; BARZMAN, *Immagini*, pp. 423-426, evidenzia invece, a partire dal Settecento, la capillare diffusione dell'immagine di Caterina in un circuito di committenza popolare anche tramite i cosiddetti "santini". Essa fu incentivata anche dalla autorizzazione concessa da papa Benedetto XIII alla celebrazione liturgica delle stimmate. Ma, per una messa a punto dell'iconografia cateriniana in età moderna, si veda ora M. BOITEUX, *L'immagine di Caterina da Siena nell'iconografia moderna*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, L. CINELLI, P. PIATTI (a c. di), *Virgo digna coelo. Caterina e la sua eredità*, (raccolta di studi in occasione del 550° anniversario della canonizzazione di santa Caterina da Siena, 1461-2011), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 639-667.

⁶³ Cfr. F. ARICI, *Una Vita fortunata. Lancellotto Politi, detto Ambrosio Catarino, traduttore della Legenda maior cateriniana*, in A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, L. CINELLI, P. PIATTI (a c. di), *Virgo digna coelo. Caterina e la sua eredità*, (raccolta di studi in occasione del 550° anniversario della canonizzazione di santa Caterina da Siena, 1461-2011), Città del Vaticano, Libreria Editrice



Fig. 5. Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, 1599-1600. Roma, S. Cecilia in Trastevere.

inesauribile di simboli e di metafore: lo sposalizio mistico, l'incoronazione di spine, lo scambio dei cuori .

Ma queste immagini ci consentono anche di cogliere l'impatto dei decreti tridentini sulla rappresentazione della santità e di misurare la distanza dalla iconografia medioevale. Nella teologia di Raimondo da Capua le stimate erano il segno della perfetta assimilazione della santa a Cristo, il vertice del percorso di trasformazione, la *mirabilis mutatio*, del corpo di Caterina da naturale a cristico. Ma per il maestro domenicano esse valevano anche come *signa confirmationis*, erano il suggello soprannaturale, vera e propria *unctio* di una missione apostolica e missionaria, che andava «ultra ceterarum consuetudinem mulierum»⁶⁴. Caterina era stata investita direttamente da Dio del ruolo carismatico di madre, maestra, fondatrice. Ed era in questa autorevole veste profetica e magisteriale che era stata ritratta nell'arte del Quattrocento (fig. 12).

Paradossalmente, proprio l'affermarsi e lo stabilizzarsi dell'iconografia di Caterina stigmatizzata coincide con il declino della dimensione politica della sua santità. Per certi aspetti, la rappresentazione "autorizzata" ne stempera le caratteristiche peculiari di eroina domenicana: Caterina, perfettamente speculare a Francesco, non è più la santa di un partito politico (fig. 13-14). Nell'arte della Riforma cattolica è la sposa di Cristo, ma anche la donna "crocefissa", insignita della corona di spine, lo sguardo perduto nell'estasi, senza più voce che possa manifestarsi per la salvezza degli uomini (fig. 15-16). È una estatica dormiente quella che viene trasportata in cielo dagli angeli nel dipinto di Annibale Carracci (fig. 17). Si registra qui anche il profondo mutamento del modello mistico: l'esperienza di Dio si realizza nell'assolutezza della passività, il *pati divina*: amare

Vaticana, 2013), pp. 489-508, che sottolinea la libertà del lavoro di traduzione del Catarino, impegnato in una serrata revisione della eredità cateriniana.

⁶⁴ BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Santità*, I, 12, 8, p. 200.

significa patire. È questo il prezzo che la mistica femminile paga per la sua stessa sopravvivenza: l'esilio dalla storia. Ciò che resta, è solo quel dardo d'oro dell'angelo che colpisce Teresa, un attimo, come il lampo improvviso della comunicazione e dell'incontro, che strappa l'uno al cielo e l'altro alla terra, il momento divino (fig. 18). È questo il punto di arrivo di una storia che era cominciata alla Verna, anche se qui è un cherubino, mentre lì era stato un serafino a lasciare sul corpo-scrittoio di Francesco le orme visibili della sua presenza. Qui potremmo anche chiudere: oltre non resta che la morte, un corpo perduto, un volto cancellato come quello della Cecilia di Maderno (fig. 19). Se ne fa interprete eccelso Gian Lorenzo Bernini, nella Ludovica Albertoni abbandonata sul cuscino della chiesa trasteverina di S. Francesco a Ripa (fig. 20): l'anno è il 1674. Con Ludovica il maestro compie la sua parabola, ma sigla anche la fine di un'epoca.