

Quaderni Carmelitani

24

Il Carmelo e l'arte

Aldino Cazzago (ed.)

Edizioni OCD

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-7229-437-6

© Edizioni OCD - Anno 2009

Via Anagnina 662/b - 00118 ROMA MORENA

Tel. 06.79.89.08.1 - Fax 06.79.89.08.40

info@ocd.it - www.edizioniocd.it

Introduzione

Aldino Cazzago ocd

Il Carmelo e l'arte. Ad una prima e istintiva reazione, il tema di questo volume potrebbe risultare strano. La spiritualità carmelitana non è forse conosciuta da molti cristiani e non per la sua forte e originale insistenza sulla contemplazione e sulla preghiera? Le figure più illustri della sua secolare storia – Teresa d'Avila, Giovanni della Croce e Teresa di Gesù Bambino, tre Dottori della Chiesa – non sono forse ammirati maestri della vita mistica, i primi due, e della «scienza dell'amore», la terza?

Se si va oltre questa prima impressione, si scopre senza troppa fatica che tra la storia carmelitana e l'arte, in tutte le sue molteplici manifestazioni musicali, letterarie, architettoniche e pittoriche, esistono smisurati legami e rapporti che sono stati fecondi per entrambe.

L'arte guarda al Carmelo

Il Carmelo e l'arte dunque. La prima riflessione trae origine da una constatazione quasi ovvia: la storia carmelitana, emblematicamente riassunta nei suoi santi più famosi, è all'origine di diverse manifestazioni artistiche in campo pittorico, letterario e cinematografico.

Per la pittura come non ricordare l'affascinante gruppo marmoreo della metà del XVII secolo nella chiesa di S. Maria della Vittoria a Roma, in cui Bernini ritrae santa Teresa d'Avila in occasione della sua trasverberazione, oppure il ritratto della santa ad opera di Rubens per il Carmelo di Bruxelles o il dipinto degli allievi dello stesso Rubens raffigurante la mistica spagnola nell'atto di intercedere per le anime del Purgatorio (oggi al museo delle Belle Arti

di Anversa).¹ Un autentico scrigno di bellezza, che testimonia la sensibilità artistica dei religiosi carmelitani italiani di inizio '400, è la famosa Cappella Brancacci della chiesa del Carmine a Firenze, affrescata appunto su commissione del nobile Felice Brancacci da Masaccio e Masolino da Panicale tra il 1424 e il 1427 e completata qualche decennio dopo da Filippino Lippi.

Cent'anni prima a Siena Pietro Lorenzetti (1280 ca.-1348) nella predella della *Pala della Madonna con Bambino, San Nicola di Bari, Elia e gli angeli* (o *Pala del Carmine*, perché destinata appunto alla chiesa dei Carmelitani) aveva ritratto alcuni episodi della storia carmelitana come la consegna della Regola ai primi eremiti carmelitani, la successiva approvazione della stessa da parte di Papa Onorio III e alcune scene della vita del profeta Elia, considerato dagli stessi eremiti come iniziatore della loro esperienza monastica.

Sempre nel campo della pittura vanno almeno fugacemente ricordate tutte le tele, gli affreschi e le vetrate raffiguranti l'episodio della consegna dello scapolare a san Simone Stock da parte della Vergine Maria.²

Per l'ambito letterario ci limitiamo a pochi autori. Anzitutto due splendidi testi del '900, ritenuti ormai come «capolavori della letteratura europea».³ Ambedue sono una rilettura del martirio di alcune Carmelitane Scalze uccise il 17 luglio 1794 durante i moti sanguinari della rivoluzione francese. Si tratta de *L'ultima al patibolo*, scritto nel 1931 da Gertrud von le Fort e dei *Dialoghi delle Carmelitane*, il capolavoro teatrale di Georges Bernanos del 1949. Quest'ultimo nel 1952, a Parigi, sarà messo in scena per la prima assoluta e solo tre mesi dopo in Italia presso la chiesa di San Francesco a San Miniato. Il testo di Bernanos impressionò a tal punto il compositore francese Francis Poulenc (1899-1963), che decise di farne una versione operistica rappresentata in prima assoluta alla Scala di Milano nel gennaio 1957.

Il francese Gilbert Cesbron e l'ebreo austriaco Joseph Roth sono stati attratti dalla figura di Santa Teresa di Lisieux e ad essa hanno rispettivamente consacrato *La statua in frantumi* nel 1952 e *La leggenda del Santo bevitore* nel 1939.

¹ Cfr. «Arte e il Carmelo, II. Il contributo di artisti nell'omaggio ai santi del Carmelo», in E. BOAGA – L. BORIELLO (ed.), *Dizionario Carmelitano*, Città Nuova, Roma 2008, pp. 62-64.

² Cfr. I. MARTINEZ, «Iconografia Mariana», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 458-459.

³ C. MEZZASALMA – E. M. VANNONI, «Letteratura e Carmelo», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 515-523; qui alla p. 520.

Anche all'arte per eccellenza del ventesimo secolo, il cinema, i santi e la storia carmelitana hanno fornito diversi spunti per interessanti pellicole, purtroppo assai poco diffuse in ambito italiano. A testimonianza di uno dei pilastri della spiritualità carmelitana – l'offerta totalizzante a Dio della vita⁴ anche fino al martirio se richiesto dalle circostanze – ricordiamo la trasposizione cinematografica nel 1959 dei *Dialoghi delle Carmelitane* e la commovente vicenda, in parte anche biografica perché uno dei ragazzi protagonisti è in realtà lo stesso regista, raccontata nel 1986 da Louis Malle, del priore carmelitano del collegio di Fontainebleau che, avendo nascosto nel collegio un ragazzo ebreo, viene arrestato e ucciso dai tedeschi nel 1944.

Tra le migliori pellicole dedicate alla vita e alla spiritualità della giovane carmelitana di Lisieux spicca *Thérèse* del francese Alain Cavalier del 1986. Al Festival di Cannes del 1987 risultò vincitrice di tre César (miglior film, miglior sceneggiatura e miglior montaggio) e del Premio della Giuria. Di questa pellicola è stato scritto che è «il tentativo più serio non solo di avvicinarsi alla vera spiritualità di un'anima profondamente mistica, ma anche uno degli adattamenti più audaci che siano stati fatti su qualsiasi argomento di carattere religioso».⁵ Teresa di Lisieux è costantemente presente nella vita del *clochard* alcolizzato, al centro del film che Ermanno Olmi ha tratto dal citato testo di Joseph Roth.⁶

L'arte nel Carmelo

Se è vero che il Carmelo e la sua storia di santità sono stati il soggetto di opere artistiche di vario genere, è al contempo vero che il Carmelo con i

⁴ Molti sarebbero i testi da riportare per suffragare l'affermazione. Ci accontentiamo di questa strofa della poesia intitolata *Nelle mani di Dio* di Teresa di Gesù. «La mia vita, il mio cuor, il corpo e l'anima,/quanta Signor, io sono,/ tutto ai tuoi piedi, o Sposo mio dolcissimo, tutto depongo e dono,/ e in ostia mi consacro a Te d'amore./ Dimmi che vuoi da me, dimmi, Signore!».

⁵ E. GIL DE MURO, «Cinema e televisione», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 132-140; qui alla p. 138.

⁶ Oltre al contributo presente nel volume, di Maria Vittoria Gatti si legga *L'inquietudine santa di Andreas Karnak. Una lettura de La leggenda del Santo bevitore di Ermanno Olmi*, in «Communio», n. 212 (2007), pp. 83-85.

suoi religiosi ha saputo dar vita a opere artistiche di notevole valore. Qui non possiamo che limitarci a qualche cenno.

Per la letteratura ricordiamo il carmelitano belga Arnolfo Bostio (1475-1522) che fu in corrispondenza con Erasmo da Rotterdam e al quale si deve il *De viris illustribus* e il beato Battista Spagnoli, detto il Mantovano (1447-1516), che fu anche priore generale dell'Ordine. Tra i molti scritti dello Spagnoli (oltre 50.000 versi latini e opere in prosa) ricordiamo la *Bucolica seu adolescentia in decem aeglogas divisa* che «esercitò un influsso sorprendente nella letteratura europea dell'epoca, soprattutto in quella inglese»⁷ stampata in oltre centocinquanta edizioni, cento delle quali nel solo '500. Erasmo da Rotterdam lo additò come un nuovo Virgilio cristiano e Shakespeare lo citò nel suo *Love's Labour's Lost*.

Religiosi carmelitani furono presenti anche in ambito pittorico. Il più conosciuto, anche per la sua burrascosa vita, è forse Filippo Lippi (1406-1469). Formatosi nel convento del Carmine di Firenze – città nella quale i Carmelitani erano presenti fin dal 1260 – ebbe come maestri al tempo in cui lavoravano alla Cappella Brancacci Masaccio e Masolino. Famose sono le sue Madonne ritratte nell'atto dell'Incoronazione, dell'Annunciazione e alcune tele con la scena dell'Adorazione.⁸ Nel 1432, in un famoso affresco per la chiesa del Carmine, egli rappresentò la Conferma della *Regola* carmelitana.

Nel convento, annesso alla stessa chiesa, grazie ad una fiorente scuola, alcuni religiosi carmelitani si distinsero nell'arte della miniatura. Testimonianze di religiosi dediti a quest'arte sono state rintracciate anche in Germania e in Polonia.⁹

Se nell'immaginario collettivo l'architettura dei conventi carmelitani non può certo gareggiare con quella delle grandi abbazie benedettine, certosine e cistercensi, tuttavia anche per la tradizione carmelitana si può parlare di una vera e propria architettura carmelitana. Ha scritto J.M. Muñoz Jiménez: «Nessun ordine religioso moderno ha cercato con maggiore decisione uno

⁷E. COCCIA, «Umanesimo e Carmelitani», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 965-967; «Spagnoli Battista», in *Dizionario Carmelitano*, cit., p. 821.

⁸Cfr. G. GROSSO, «Lippi Filippo», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 524-525; I. MARTINEZ, «Pittura e Carmelo», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 667-669.

⁹Cfr. I. M. CARRETERO, «Miniatura: panorama dei miniaturisti carmelitani», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 578-579.

stile architettonico per i suoi edifici come i carmelitani scalzi della provincia spagnola». ¹⁰ Alcune raccomandazioni di Teresa d'Avila, ¹¹ una pluralità di testi legislativi dell'Ordine, in verità non sempre rispettati, la presenza di veri architetti tra gli stessi religiosi carmelitani, il perenne desiderio di trasferire nella planimetria del convento e dell'annessa chiesa l'immagine dei luoghi più «simbolici» (Il Tempio di Salomone, la cella del *Sancta Sanctorum*, l'immagine della Gerusalemme celeste) della Terra Santa, culla dei primi eremiti carmelitani, sono alcuni dei fattori che contribuirono appunto a dar vita ad una solida tradizione architettonica carmelitana. La nostalgia della primitiva stagione eremitica dell'Ordine sul Monte Carmelo trovò poi risposta nei famosi conventi chiamati «Deserti», presenti in gran parte dell'Europa. ¹²

Una singolare forma di espressione artistico-letteraria sono senza dubbio le famose «leggende carmelitane», nate all'inizio del XIV secolo con l'intento di costruire una coerente «storia sacra» dell'Ordine. Per difendere l'autenticità della sua vita e il conseguente diritto all'esistenza, vari autori non esitarono a rintracciare le radici storiche e spirituali della primitiva storia carmelitana, addirittura nelle gesta dei profeti Elia, Eliseo e nella vita della Madre di Gesù. Se la storia non è uno sterile susseguirsi di fatti apparentemente uguali, ma capacità di legare il passato in un coerente e a volte sofferto disegno unitario, se, in altre parole, la storia è memoria e alimento del presente, allora il valore letterario e storico delle «leggende carmelitane» è molto più grande di quello che potrebbe apparire ad una prima considerazione. La coscienza della propria identità spirituale e carmelitana è inestricabilmente legata alla trasmissione di generazione in generazione di quelle «leggende». ¹³

Un discorso pressoché sconfinato riguarda il posto e il valore della letteratura all'interno del Carmelo. Anche qui solo alcuni nomi: Guido da Pisa

¹⁰ J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, «Arte dei carmelitani», in R. CASSANELLI - E. GUERRIERO (ed.), *Iconografia e arte cristiana*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, p. 322.

¹¹ *Cammino di Perfezione*, 2,9; *Lettera del 2 gennaio 1575* (a don Teutonico di Braganza); *Lettera del 2 novembre 1568* (a donna Luisa de la Cerda); *Lettera del 9 novembre 1580* (a Maria di S. Giuseppe).

¹² Cfr. E. BOAGA - I. MARTÍNEZ - GIOVANNA DELLA CROCE, «Architettura», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 38-45; C. DOBNER, «Deserti carmelitani», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 222-223.

¹³ G. GROSSO - I. MORIONES, «Storiografia carmelitana», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 864-874; E. BOAGA - É. POIROT, «Elia profeta», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 317-330; É. POIROT, «Eliseo profeta», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 326-330.

(XIV sec.), ad esempio, era un buon conoscitore degli autori latini e un ammiratore di Dante, del quale scrisse un intero commento a l'*Inferno*¹⁴ e Giovanni di Hildesheim (†1375) per la sua *Storia dei Magi* fu grandemente ammirato da Goethe. In Italia Teobaldo dell'Annunciazione Ceva (1697-1746) pubblicò due antologie di poesie: la prima intitolata *Scelta di sonetti* (Torino 1735) fu elogiata da Muratori.

Per quanto riguarda Teresa d'Avila e Giovanni della Croce, varrà la pena rammentare che la prima è patrona degli scrittori spagnoli e il secondo dei poeti spagnoli. Anche se non sono nati con uno specifico intento letterario, gli scritti della santa sono ormai un classico della letteratura spagnola e quelli del mistico spagnolo sono tra i testi più alti della poesia spagnola del *Siglo de oro* e della lirica occidentale.

Agli scritti dei due mistici e riformatori carmelitani si possono applicare le pur contraddittorie parole del letterato romeno Emil Cioran (1911-1995) che, nel suo assoluto nichilismo, fu un grande ammiratore di Teresa d'Avila e di Giovanni della Croce. Scrive:

Come mai i santi scrivono così bene? Soltanto perché sono ispirati? Fatto sta che, appena *descrivono* Dio, hanno uno stile. Per loro è facile scrivere, l'orecchio teso ai suoi sussurri. Le loro opere sono di una semplicità sovrumana, ma, poiché non trattano del mondo, non possono avere l'appellativo di scrittori. Non li riconosciamo come tali perché in loro non ci ritroviamo.¹⁵

A sostegno della prima parte dell'affermazione di Cioran sul modo di scrivere dei santi («Fatto sta che, appena *descrivono* Dio, hanno uno stile») possiamo ricordare le parole di Papa Paolo VI, quando affermava il fecondo legame fra mistici e poeti: «In realtà fra i mistici e veri poeti, e in generale fra gli artefici delle arti belle, delle quali la poesia è animatrice e madre, c'è una segreta parentela».¹⁶ In virtù della loro attività letteraria e poetica e in forza

¹⁴ Cfr. E. COCCIA, «Guido da Pisa», in *Dizionario Carmelitano*, cit., p. 454.

¹⁵ E. CIORAN, *Lacrime e santi*, Adelphi, Milano 1990, pp. 28-29. Cfr. A. CAZZAGO, *I santi danno fastidio*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 41-49.

¹⁶ Il testo così proseguiva: «Il dono poetico corrisponde nell'ordine naturale a quello che nell'ordine soprannaturale è il dono profetico e mistico; nella sua esplicazione c'è l'analogo processo psicologico e tutti e due cercano la dimora più nascosta dell'anima, la punta estrema dello spirito, il centro del cuore,

della loro vita mistica, i due santi riformatori carmelitani, questa «parentela» l'hanno sperimentata nelle loro stesse persone.

La parte più spiccatamente letteraria degli scritti di Teresa di Gesù Bambino è rappresentata dalle *Poesie* e dalle *Pie Ricreazioni*, scritte tra il 1893 e il 1897. Dopo un'iniziale sottovalutazione, questi testi sono meglio considerati tanto per la forma che per il contenuto. La figura della giovane santa e dottore della Chiesa è tra quelle della storia carmelitana che ha più attirato l'attenzione del mondo dell'arte.¹⁷

Conclusioni

Inserito nel più ampio contesto ecclesiale, il Carmelo intende partecipare con fantasia e creatività alla grande e unica missione della Chiesa: condurre gli uomini a fare esperienza dell'amore di Dio Trinità, annunciando loro Cristo risorto e infiammandoli del fuoco dello Spirito Santo. «La cultura europea – ricordava però Giovanni Paolo II – dà l'impressione di una “apostasia silenziosa”, da parte dell'uomo sazio che vive come se Dio non esistesse».¹⁸

In tale contesto la Chiesa è chiamata ad una grande e multicentrica opera di «nuova evangelizzazione»¹⁹ dei più svariati ambienti, delle più diverse età della vita e dei più eterogenei contesti socio-culturali. Un potente aiuto al compimento di questa immensa opera la Chiesa lo può trarre senza dubbio dall'arte. Ha scritto Giovanni Paolo II:

Per trasmettere il messaggio affidatole da Cristo, *la Chiesa ha bisogno dell'arte*. Essa deve, infatti rendere percepibile e, anzi, per quanto possibile, affascinante

dove gli uni sentono la presenza di Dio e gli altri, anche se non pienamente compresa, ma sospettata e intuita, la presenza di un dono dell'“autore della bellezza” (*Sap* 13,3)». PAOLO VI, Motu proprio *Altissimi cantus* per il VII centenario della nascita di Dante Alighieri (1265-1321), in PAOLO VI, *Su l'arte e gli artisti. Discorsi, messaggi e scritti* (1963-1978). Prefazione di Gianfranco Ravasi, a cura di Pier Virgilio Begni Redona, Istituto Paolo VI - Edizioni Studium, Brescia-Roma 2000, p. 103. Con questo *motu proprio* del 7 dicembre 1965 Paolo VI istituiva presso l'Università Cattolica di Milano la Cattedra di Studi danteschi.

¹⁷ Cfr. C. MEZZASALMA – E. M. VANNONI, «Letteratura e Carmelo», in *Dizionario Carmelitano*, cit., pp. 515-523.

¹⁸ GIOVANNI PAOLO II, *Ecclesia in Europa*, n. 9, 28 giugno 2003.

¹⁹ *Ibid.*, n. 2.

il mondo dello spirito, dell'invisibile, di Dio. Deve dunque trasferire in formule significative ciò che è in se stesso ineffabile. Ora, l'arte ha una capacità tutta sua di cogliere l'uno o l'altro aspetto del messaggio traducendolo in colori, forme, suoni che assecondano l'intuizione di chi guarda o ascolta. E questo senza privare il messaggio stesso del suo valore trascendentale e del suo alone di mistero.²⁰

Alle parole dello scomparso pontefice fanno eco quelle di Benedetto XVI quando incontrando il clero di Bressanone ha ricordato che «l'arte e i Santi sono la più grande apologia della nostra fede».²¹

Chi sospetta che le parole dei pontefici nascano dalla volontà di strumentalizzare l'arte e quasi di legarla al carro della religione non dovrebbe dimenticare le parole di due grandi artisti del '900: il pittore Giorgio De Chirico (1888-1978) e l'autore di testi teatrali Eugène Ionesco (1909-1994).

Riandando con i ricordi ai primi incontri con le Madonne di Raffaello, Correggio e Murillo, De Chirico, così scriveva:

Già allora, mentre ero ancora adolescente, intuì, pel mezzo di tali capolavori, che il mistero divino include nella sua grandiosità anche il mistero dell'arte. Mi fu in tal modo concesso di capire che *l'arte è il fenomeno il quale con la preghiera ci porta più vicino a Dio; mi fu concesso di capire che in essa si rivela la presenza divina e la contemplazione d'un'opera d'arte ci purifica, così come la comunione fatta in uno stato di fede profonda*.²²

Dopo aver detto al giornalista che lo intervistava che i santi erano gli uomini che ammirava di più («I santi. Non ce ne sono altri. San Giovanni della Croce, Teresa d'Avila, San Francesco d'Assisi e molti altri»), Ionesco soggiungeva:

Bisogna staccarsi dai beni della terra, come si è detto, pur amandoli, ma in modo disinteressato. *Amando la bellezza. E io credo che l'arte sia la cosa che ci avvicina di più alla religione.* [...] Quando penso all'età che ho, mi dico che ho

²⁰ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, n. 12 (04.03.1999).

²¹ BENEDETTO XVI, *Incontro con il clero di Bressanone* (06.08.2008).

²² Citato in C. CHENIS, *Il lavoro dell'artista è ricompensato dalla gioia della presenza divina*, in «L'Osservatore Romano», 24. 11. 1999, p. 7. Nostro il corsivo.

perso il mio tempo. Forse non del tutto, *perché l'arte è la sola cosa, dopo la religione, che ci conduca verso l'assoluto*.²³

All'inizio del terzo millennio dell'era cristiana, il Carmelo si accosta all'arte facendo proprie le parole di De Chirico e di Ionesco. In definitiva, se per secoli gli scritti dei suoi dottori sono stati in grado di attirare l'interesse e la meraviglia di tanti lettori e il desiderio di una vita santa di molti fedeli, forse il segreto di questa loro perenne vitalità sta proprio nell'aver saputo fare quello che è proprio di ogni vera arte: portare vicino a Dio e condurre verso l'Assoluto. Varlam Šalamov (1907-1982), scrittore e dissidente dei tempi dell'Unione Sovietica, ha scritto: «E inoltre: sono profondamente convinto che l'arte sia l'immortalità della vita. *Che ciò che l'arte non ha sfiorato – presto o tardi morirà*». ²⁴ Anche a molta parte delle opere nate dalla tradizione carmelitana si addicono le parole di Šalamov: quelle che sono state sfiorate dall'arte sono sopravvissute. Ieri, come oggi, come sempre.

Le brevi considerazioni, fin qui svolte, lasciano intravedere la vastità e la quantità degli ambiti che il rapporto Carmelo e arte richiederebbe di affrontare; la scelta di alcuni fra essi è stata, perciò, una necessità.

Nel suo lungo contributo ANTONIO SICARI invita a riconsiderare il valore delle cosiddette «leggende carmelitane». Attraverso quelle narrazioni apparentemente ingenue, generazioni di religiosi carmelitani hanno cercato di capire le origini e le idealità spirituali della propria storia. Con una abbondante e spesso inedita documentazione, SAVERIO STURM rilegge le tappe più significative e le ragioni più propriamente artistiche di quella che a ragione si può chiamare «storia dell'architettura carmelitana».

Gli scritti di PIERO RIZZA e del compianto JESUS CASTELLANO si soffermano su Teresa d'Avila: il primo per mostrarne, in una veloce panoramica, la sua presenza nella letteratura del '900, il secondo per offrire interessanti riflessioni sul tema della bellezza, indissolubilmente connesso a quello dell'arte, attraverso gli scritti della Santa.

²³ E. IONESCO, *La ricerca di Dio. Intervista di Guido Ferrari*, Jaca Book-Edizioni Casagrande, Milano-Bellinzona 1990, pp. 36-37. Nostra la scelta del corsivo.

²⁴ V. ŠALAMOV-B. PASTERNAK, *Parole salvate dalle fiamme. Lettere 1952-1956 e Ricordi di V. Šalamov*, (a cura di L. Montagnani), Rossella Archinto, Milano 1993, p. 44. Nostro il corsivo.

Parlando dei rapporti tra letteratura e Carmelo, si deve necessariamente fare riferimento ai nomi di Gertrud von le Fort e di Georges Bernanos e ai loro scritti dedicati all'agiografia carmelitana. Attraverso il contributo di MARCO PAOLINELLI, il lettore può accostarsi ad un testo dell'autrice tedesca mai tradotto in italiano. Si tratta de *L'ultimo incontro*, pubblicato nel 1959, a 28 anni di distanza dal più famoso *L'ultima al patibolo* del 1931. Un testo, quello della von le Fort, davvero profondo sia nella sua costruzione narrativa che nel suo messaggio. MARCO BALLARINI si sofferma, invece, su *Dialoghi delle carmelitane*, uno dei testi più conosciuti del grande scrittore cattolico francese, mettendone in risalto una delle tematiche centrali: il «dono» del martirio e della sua fecondità ecclesiale.

Nel primo dei suoi contributi RODOLFO GIRARDELLO si addentra in uno dei testi meno conosciuti di Teresa di Gesù Bambino: *Le Pie Riconoscimenti*. In verità si tratta di una serie di rappresentazioni «teatrali», che hanno come soggetto alcune scene del Vangelo o la figura di alcuni santi e Teresa li scrisse su invito della sorella suor Agnese, che era anche sua priora. Come afferma Girardello, «il valore letterario del lavoro è abbastanza tenue; grande è invece quello spirituale». Nel secondo contributo l'autore offre una interessante panoramica sul posto della musica nella storia carmelitana, soffermandosi anche su nomi di religiosi appartenenti alla Provincia Veneta dei Carmelitani Scalzi, promotrice della collana «Quaderni Carmelitani», della quale fa parte anche il presente volume.

Nel suo personale e originale scritto, il maestro DOMENICO CLAPASSON racconta il suo incontro con uno degli scritti poetici più alti di Giovanni della Croce: il *Cantico spirituale*. A suo giudizio si tratta di un testo che cela «tutto il mistero della musica».

L'ultimo breve contributo, quello di MARIA VITTORIA GATTI, offre interessanti chiavi di lettura di alcuni film, che hanno come soggetto momenti e figure dell'agiografia carmelitana. «Nella relazione tra cinema e l'esperienza carmelitana – scrive l'autrice – è certamente l'aspetto della vita e delle opere a dominare».

I rapporti tra Carmelo e arte non sono rinchiusi in un rigido schema del passato; anche dal presente possono nascere ulteriori sviluppi e arricchimenti.

La «storia poetica e spirituale» dei Carmelitani nei secoli XIII-XV

Antonio Maria Sicari ocd

PARTE PRIMA Una storia poetica

1. La «anomalia» carmelitana

Alle origini dell'Ordine Carmelitano non può essere rintracciato un Fondatore, e nemmeno un «gruppo di fondatori» sufficientemente caratterizzato.

Si possono sì rintracciare degli eremiti latini raggruppati alle pendici del monte Carmelo sul finire del secolo XII, e c'è stato un autorevole Legislatore¹ che li ha organizzati e riconosciuti agli inizi del secolo XIII; ma non si può parlare di un carisma del Fondatore nel senso in cui ne parlano abitualmente i vari istituti religiosi.

Chi ha qualche volta ammirato, nella Basilica Vaticana, le statue dei Fondatori, poste nelle nicchie dei pilastri, ha forse osservato anche quella collocata dall'Ordine Carmelitano nel 1727 con una scritta latina che dice: «L'intero Ordine Carmelitano eresse [questa statua] al suo Fondatore, S. Elia Profeta».

Fu questa, si può dire, l'ultima solenne affermazione ufficiale con cui i Carmelitani pretesero riallacciarsi storicamente alla figura di tale Profeta biblico, considerandolo come loro Fondatore e rivendicando non solo una

¹ Il Patriarca Alberto di Gerusalemme.

sua paternità spirituale, ma anche una ininterrotta e documentabile discendenza dall'antichissima «scuola dei Profeti», stanziata – fin dai tempi di Elia – sulla sacra montagna del Carmelo (2Re 2,5ss)².

Si può dire che, sino alla fine del secolo scorso, molti Carmelitani sono vissuti nel tranquillo possesso di una tale tradizione, ritenuta storica, in base alla quale facevano risalire la loro esistenza al secolo IX avanti Cristo, radicandola molto addentro nell'*Antico Testamento*: una storia che aveva dunque anticipato di molto (e poi accompagnato e assecondato) la nascita stessa del Cristianesimo, per quindi svilupparsi, con caratteristiche proprie, in tutti i diversi secoli della storia ecclesiale.

Ma, tra gli studiosi, tale persuasione aveva già iniziato a vacillare verso la metà del secolo XVII, sotto i colpi della nascente critica storica, ed era allora cominciato un lento processo di erosione: documento dopo documento, episodio dopo episodio, tutta la storia carmelitana precedente al secolo XIII era stata, via via, declassata a rango di leggenda, e leggendari furono dichiarati molti suoi celebrati protagonisti.

Molti elementi di questa strana storia poetica potranno e dovranno essere recuperati – come vedremo – ma anzitutto dobbiamo riflettere attentamente proprio sulle sue origini teologiche.

Diciamo dunque, fin d'ora, la nostra persuasione: il codice genetico carmelitano non è custodito dalla persona di un Fondatore, ma dalla forte carica simbolica e teologica del luogo³ in cui l'Ordine è nato: la Santa Montagna del Carmelo, appunto.

Anche se a ciò bisognerà poi aggiungere la funzione decisiva di due archetipi (quello eliano e quello mariano) e la concretizzazione dell'ideale in una «Norma di vita».

² Il suo successore, Eliseo, che è loro guida, è chiamato in 2Re 4,25: «L'uomo di Dio sul monte Carmelo».

³ Si può osservare, d'altronde, che anche là dove la personalità del Fondatore è chiaramente delineata – come ad esempio nel caso di San Francesco – il luogo dove si svolge la sua vicenda può caricarsi di significati simbolici e teologici che entrano in qualche modo a far parte del *carisma*, almeno per quanto attiene alla sua comprensione e alla sua assimilazione: Assisi non è certo irrilevante per la comprensione e l'assimilazione del carisma francescano (come ha ben compreso Dante nel canto XI del suo *Paradiso*).

2. Il Carmelo, Monte della bellezza

Parlando di «forte carica simbolica e teologica» non intendiamo affatto riesumere qualche vaga immagine poetica, usata dai Padri o dagli scrittori spirituali, ma dedicarci a una breve trattazione di teologia biblica.

L'*Antico Testamento* racconta, come tutti sanno, la storia dell'Alleanza di Dio con l'uomo e con il mondo; e lo fa narrando i mille episodi di tale vicenda e riflettendo su di essi, fino a farli convergere verso l'Evento sommo dell'Incarnazione del Figlio di Dio.

Ma la Scrittura offre anche ripetutamente l'intelaiatura – storica e simbolica – di tutti gli avvenimenti: si tratta di un modulo narrativo semplice che si applica sia alla creazione del mondo, sia alla creazione del popolo eletto.

«In principio» (cfr. Gen 1) c'è dunque Dio con la sua Vita, il suo Spirito, la sua Parola; al di fuori di Lui, c'è soltanto il caos informe: Deserto, Tenebra e Abisso sono le tre immagini con cui l'Autore sacro descrive «il nulla» da cui Dio crea.

Col suo Spirito fecondante e la sua Parola creatrice, Dio fa esistere il cielo e la terra e, infine, crea l'Uomo, vertice e scopo della sua opera.

E tutto è pieno di bontà e di bellezza.

Nel secondo racconto della creazione, il più antico (Gen 2,4b-15), tutto è arido e sterile, finché Dio non pianta un giardino, ricco di acque e di vegetazione.

L'Uomo viene quindi «fatto con la polvere del suolo» e posto nel giardino come coltivatore e custode. I due termini usati (*abad* e *šamar*: servire e custodire) avranno più tardi, nel contesto dell'Alleanza, un significato sacro: servire Dio nel Tempio e custodire la sua Legge.

Compito della creatura è dunque collaborare con Dio, e soprattutto essere custode della Sua parola (un comando, una Legge) da cui dipendono la morte e la vita: nel giardino crescono, infatti, sia «l'albero della vita» (mangiando del quale si vive in eterno), sia l'albero «della conoscenza del bene e del male» (mangiando del quale si muore perché ci si arroga il diritto stesso di Dio). E Dio diffida l'uomo dal toccare l'albero proibito.

L'uomo purtroppo disobbedisce alla parola del suo Dio, perde di conseguenza l'amicizia con Lui, viene escluso dal giardino, e diventa schiavo e straniero sulla terra-deserto.

Tutta la vicenda delle origini, come si vede, può essere racchiusa tra questi due versetti biblici:

– «Il Signore Dio piantò un giardino in Eden e vi collocò l'uomo perché lo coltivasse e lo custodisse» (Gen 2,15);

– «Il Signore Dio mandò via (l'uomo) dal giardino di Eden» (Gen 2,23).

Il modulo viene poi interamente ripreso⁴, quando si tratta di raccontare la creazione del popolo dell'Alleanza: esso vive schiavo in terra straniera, Dio misericordioso lo chiama però a tornare nel deserto, per ascoltarvi nuovamente la Parola creatrice e a ricevere la Legge: essa dà vita e conduce verso la Terra Promessa, dove l'uomo dell'Alleanza tornerà ad essere collaboratore e custode, per poter gustare i beni offerti da Dio.

A tale modulo interpretativo fondamentale si ricorrerà in seguito ogni volta che bisognerà narrare "teologicamente" le vicende del popolo eletto, sempre chiamato a scegliere tra la schiavitù (l'*esilio*, la *sterilità*, la *distruzione*) e la terra promessa (il *giardino fecondo* o la *vigna amata*), ricca di frutti e di vita santa, in base all'ascolto, o meno, della Parola di Dio.

In mezzo c'è sempre il tempo del Deserto che può essere o il luogo della tentazione dove ci si perde e si vaga senza meta, o il luogo dove ci si converte e si inizia a celebrare l'Alleanza.

Deserto, Parola, Giardino (Terra Promessa): sono i tre termini-chiave per interpretare la vicenda dell'uomo in genere, e dell'uomo biblico in specie.

Ciò che abbiamo fin qui ricordato sembra di poca incidenza, ai fini della nostra trattazione, fin quando non si riflette su questo particolare: nella lingua ebraica, la parola *Karmel* è contemporaneamente sia un «nome comune» che significa *giardino*, (o anche: *vigna, boscaglia, frutteto*), sia un «nome proprio» che indica il bel promontorio, ricco di vegetazione, della catena montuosa nel Nord della Palestina, che si affaccia sul mare: il Carmelo, appunto, considerato fin da tempi antichissimi come una montagna sacra.

⁴ «*Ripreso*», se si scorre semplicemente la successione dei libri della Scrittura; ma probabilmente il modulo originale è proprio questo sotteso al racconto dell'Esodo, su cui in seguito viene sapienzialmente costruito anche quello sotteso al racconto della Creazione.

Occorre qui riflettere su un fatto decisivo: per secoli la Scrittura è stata letta nella versione latina che non distingue quasi mai tra nome comune e nome proprio, di modo che tutte le affermazioni, anche le più teologiche e spirituali, sembravano direttamente attribuite alla Sacra Montagna del Carmelo.

Tanto più che proprio essa era stata, come vedremo, teatro di particolari e decisive celebrazioni dell'Alleanza, ristabilita dopo penosi tradimenti.

Ripetiamo: chi oggi legge semplicemente le versioni della Scrittura nelle lingue moderne – che distinguono accuratamente tra nome proprio e nome comune (quindi tra il Monte Carmelo e l'evocazione realistica-poetica-simbolica di un qualunque giardino) – non si rende più conto della mentalità e della sensibilità assorbite, in tanti secoli di meditazione e di studio, dagli scrittori sacri in genere e dai carmelitani in specie (si ricordi che stiamo parlando appunto della formazione del loro carisma originario).

Proviamo dunque anche noi a rileggere il testo biblico come è stato letto, secondo il latino, fin quasi ai nostri giorni, e lo facciamo distinguendo due serie di testi.

1) Abbiamo anzitutto i testi che parlano di un Carmelo devastato, reso deserto a causa dell'infedeltà del popolo. A volte questa rovina è considerata come effetto contaminante del peccato del popolo; a volte è descritta come esito dell'inimicizia di nazioni avverse; a volte è giudicata come una bruciante punizione del Dio geloso. È comunque la perdita del «paradiso», della «terra promessa»: perdita che si rinnova nella storia, e su cui i profeti elevano la loro lamentazione. Lo scopo è quello di provocare la nostalgia del bene perduto, il desiderio di conversione e la speranza del ritorno:

– *Amos* 1,2: «Sono desolate le steppe dei pastori / è inaridita la cima del Carmelo».

– *Nahum* 1,1.4: «Un Dio geloso e vendicatore è il Signore, [...] / Basan e il Carmelo inaridiscono, / anche il fiore del Libano languisce».

– *Isaia* 33,9-10: «Il paese è in lutto e languisce, / il Libano si confonde e intristisce, / il Saron è simile a una steppa / Basan e il Carmelo sono brulli... / «Ora mi alzerò – dice il Signore –, / ora m'innalzerò, ora mi glorificherò...».

– *Isaia* 37,24: «Questa è la parola che il Signore ha pronunciato contro [il re di Assiria]: [...] “Hai insultato il Signore e hai detto: / Con i miei carri numerosi ho scalato la cima dei monti, / le estreme giogaie del Libano [...] / ho raggiunto le alture più remote e le selve del suo Carmelo”». ⁵

– *Geremia* 2,7: «Io vi ho condotti sul Carmelo⁶, / perché ne mangiaste i frutti e i prodotti. / Ma quando vi siete entrati / voi avete profanato la mia terra, e avete reso abominevole la mia eredità».

– *Geremia* 4,23.26: «Guardai il paese ed eccolo informe e vuoto / e il cielo non aveva la sua luce.⁷ / [...] Guardai, ed ecco il Carmelo⁸ era un deserto: / tutte le sue città erano state diroccate dal Signore, / per l’incendio della sua ira».

A volte la stessa descrizione viene applicata anche ad altri paesi che vengono anch’essi bruciati, essiccati dall’ira di Dio:

– *Isaia* 10,18 (contro l’Assiria): «Perciò il Signore [...] nella sua gloria / produrrà un incendio, un incendio di fuoco. / La luce di Israele diverrà un fuoco / e il suo Santo una fiamma [...] / La gloria della sua foresta e del suo Carmelo⁹ / Egli la consumerà dall’anima fino al corpo / e sarà come un ammalato che sta spegnendosi».

– *Isaia* 16,10 (contro Moab): «La gioia e l’allegria sono scomparse dal Carmelo¹⁰ / e non si canta più allegri nelle vigne; / nessuno pigia più il vino nei tini / e i canti sono cessati».

2) Molto più importanti sono per noi i testi positivi, quelli che parlano di un Carmelo-deserto che riprende a vivere come per rinnovata creazione; un Carmelo offerto come nuovo paradiso, nuova terra promessa:

⁵ Traduzione moderna, secondo la «nuovissima versione della Bibbia» delle Edizioni San Paolo: «...Ho raggiunto le alture più remote e la sua lussureggiante foresta».

⁶ Traduzione moderna: «Io vi ho condotti in una terra da giardino...».

⁷ Il riferimento al deserto (nulla) che precede la Creazione è evidente.

⁸ Traduzione moderna: «Guardai, ed ecco la terra fertile era un deserto...».

⁹ Traduzione moderna: «La gloria della sua foresta e della sua vigna...».

¹⁰ Traduzione moderna: «La gioia e l’allegria sono scomparse dai frutteti...». Cfr. anche Ger 48,33: «Sono scomparse gioia e allegria dal Carmelo e dal paese di Moab e il canto non è più canto».

– *Isaia* 32, 15-20: «Ma alla fine sarà effuso su di noi lo spirito dall'alto; / allora il deserto diventerà un Carmelo¹¹, e il Carmelo si cambierà in foresta. Nel deserto dimorerà il diritto / e la giustizia abiterà nel Carmelo.¹² Effetto della giustizia sarà la pace, / frutto del diritto saranno sicurezza¹³ / e tranquillità perpetue».

– *Isaia* 35, 1-10: «Esultino il deserto e la steppa, / gioisca e fiorisca l'arida terra. / Come il narciso fiorisca abbondantemente / trabocchi di letizia e di gioia. / Le è data la gloria del Libano / lo splendore del Carmelo e del Saron. / Essi vedranno la gloria del Signore, / lo splendore del nostro Dio. / Irrobustite le mani fiacche / rendete salde le ginocchia vacillanti. / Dite agli sconvolti: "Coraggio! Non temete! / Ecco il vostro Dio viene con la vendetta! / è la ricompensa divina: egli viene e vi salverà". / Allora si schiuderanno gli occhi dei ciechi / e gli orecchi dei sordi si apriranno. / Allora lo zoppo salterà come un cervo / e la lingua del muto griderà di gioia, / perché scaturiranno acque nel deserto, / scorreranno torrenti nella steppa... / Vi sarà una strada pura / che chiameranno Via sacra; / nessun impuro vi passerà / e gli insensati non vi si aggireranno. / Non vi sarà più il leone, / nessuna bestia feroce la percorrerà, / ma vi cammineranno i redenti. / Vi ritorneranno i riscattati dal Signore / ed entreranno in Sion con grida di gioia; / eterna allegrezza sarà sul loro capo, / letizia e allegrezza li raggiungeranno, / mentre fuggiranno tristezza e pianto».

Questo capitolo 35 di *Isaia* è il testo biblico più decisivo, perché il Carmelo – in questo caso: proprio la santa montagna – viene esplicitamente e direttamente evocato come luogo della bellezza e della fecondità, ma anche come simbolo della nuova Gerusalemme allietata dall'avvento dei tempi messianici. Ed è un brano ricco di risonanze neo-testamentarie¹⁴.

Possiamo ancora aggiungere il testo di *Michea* 7,14 che parla del Carmelo nel contesto simbolico di Dio buon pastore: «Pasci il tuo popolo con

¹¹ Traduzione moderna: «Allora il deserto si cambierà in giardino».

¹² Traduzione moderna: «E la giustizia abiterà nel giardino».

¹³ Da notare che questo versetto, nella versione latina che dice: «*cultus iustitiae silentium est*», viene citato esplicitamente nella *Regola* carmelitana, nel capitolo che tratta del silenzio.

¹⁴ Cfr. le sottolineature fatte mediante il carattere corsivo.

la tua verga, / il gregge della tua eredità, / che sta solitario nella foresta / in mezzo al Carmelo¹⁵...».

Un ultimo testo, infine, ebbe grande importanza nella riflessione dei Padri della Chiesa: quello del *Cantico dei Cantici* in cui la fiorente e bella chioma della Sposa è paragonata al Carmelo (cfr. Ct 7,5).

Quest'ultimo testo permetterà tutte le successive personalizzazioni: quando la bellezza della Santa Montagna verrà attribuita non soltanto al luogo in cui l'Alleanza è celebrata e custodita, o rinnovata, ma alla Figlia di Sion, o alla Chiesa-Sposa, o alla Vergine Santa, o alla «*Virgo anima*» che incarna ed esprimeranno il «sì nuziale».

Concludendo questo primo aspetto, un'insistenza ci sembra proprio necessaria.

Il Monte Carmelo – evocato come nome proprio o come nome comune – in molti testi profetici diventa simbolo di tutta la vicenda umana, di tutta la storia sacra collocata tra il caos e il cosmo, tra la schiavitù e la terra promessa, tra l'esilio e la santa Gerusalemme, tra l'epoca dell'arida attesa e i tempi della fecondità messianica.

Questo simbolo era ugualmente percepito, riconosciuto e vissuto da tutti coloro che avevano familiarità con la Scrittura.

Che gli eremiti carmelitani del secolo XIII se ne appropriassero particolarmente – e trasmettessero ai loro eredi la stessa sensibilità – era non solo ovvio, ma necessario e giusto, in base alle leggi stesse dell'attualizzazione biblica.

Possiamo fare il paragone con una situazione dei nostri giorni: un cristiano libanese che, in questi ultimi anni ha visto la sua terra devastata, è o no giustificato, a provare commozione e speranza leggendo nella liturgia i testi profetici che dicono: «Il fiore del Libano languisce...», e poi: «Le è data la gloria del Libano...»?

C'è certamente una lettura comune a tutti i cristiani che colgono spiritualmente il simbolo offerto dal testo sacro, e c'è la lettura privilegiata di chi è in condizione di cogliere anche realisticamente l'annuncio che il simbolo contiene.

¹⁵ Traduzione moderna: «...in mezzo ai giardini».

Qualcosa di simile accadde alle prime generazioni di Carmelitani: nella Scrittura c'era un simbolo fondamentale che parlava al cuore di tutti, ma che si caricava per loro di tutto il realismo dettato dal possesso in atto di quel «paradiso carmelitano» a cui la Parola di Dio si riferiva.

3. Il Carmelo, Monte della gelosia e della decisione

Il Carmelo evocava dunque – ad ogni lettore della Sacra Scrittura – bellezza, alleanza, sponsalità, fecondità.

Ma evocava anche la bruciante drammaticità del Patto stabilito tra Dio e il suo popolo, secondo il racconto del *Primo Libro dei Re*, nel cosiddetto «ciclo di Elia» (1Re 17-21).

All'epoca del re Acab, il culto di Baal – importato da Gezabele, principessa fenicia – aveva quasi fatto dimenticare il culto di Jahve.

Il nome *Baal* significa Signore, Padrone, e anche Marito, ed era così chiamato il Dio della tempesta, della pioggia, e dunque anche della fecondità. Ed esistevano diversi *Baal*, secondo i diversi luoghi.

Si pensava che, attraverso la pioggia, fosse questo Dio a fecondare la terra e a permetterle di generare; come, attraverso il seme maschile, concedeva la sua fecondità al bestiame e alla razza umana.

In tal modo egli era il Dio della vita, e il culto a lui dovuto si intrecciava con riti orgiastici, in cui aveva grande parte l'esaltazione carnale.

Come si vede, era ancora questione di quel modulo originario di cui abbiamo già parlato: era Baal o Jahve a donare la terra promessa e la sua fecondità, a realizzare per il suo popolo la terra-paradiso, «la terra-Carmelo»?

È in questo ambiente, e per queste necessità, che Dio fece sorgere come suo profeta Elia, il cui nome significa appunto: «Dio (*El*) è Jahve (*Jah*)».

Poiché dunque il popolo ormai si rivolgeva a Baal per impetrare il dono della pioggia e della fecondità, Elia apparve impetuosamente sulla scena come colui che poteva chiudere i cieli con la sua sola parola.

E venne la siccità, e la terribile carestia che durò tre anni e ridusse la terra a deserto (1Re 18,25-29).

Logicamente, è sul Monte Carmelo che la lotta deve avere la sua battaglia decisiva: Elia sfida i 450 profeti di Baal e, solo lui, ottiene il fuoco dal

cielo che brucia l'offerta sacrificale e l'altare stesso: segno della gelosia di Dio che sta consumando l'intero paese.

Poi, pregando dove il promontorio del Carmelo si inoltra sul mare, il profeta attende che sorga la piccola nuvola apportatrice di pioggia, di nuova fecondità paradisiaca:

Elia si recò sulla cima del Carmelo; e gettatosi a terra pose la faccia tra le proprie ginocchia. Quindi disse al ragazzo che lo accompagnava: «Guarda verso il mare!». Quegli andò, guardò e disse: «Non c'è nulla!». Elia gli disse: «tornaci ancora!». E fu così per sette volte. La settima volta il ragazzo riferì: «Ecco, c'è una nuvoletta, piccola come una palma di mano d'uomo, che sale dal mare». Elia gli disse: «Va' a dire ad Acab: attacca i cavalli e scendi in fretta, affinché non ti sorprenda la pioggia!». Subito il cielo si oscurò per le nubi e per il vento, e la pioggia cadde a dritto (1Re 18,42-46).

Riprendiamo un nostro commento:

È una descrizione assieme realistica e poetica; e la poesia permette a ciascuno di evocare a suo modo l'avvenimento di grazia: è la terra che attende il dono della pioggia; sono gli uomini assetati e affamati che attendono dal cielo la vita; sono gli israeliti, divenuti idolatri cultori di Baal, che attendono il perdono di Jahve; è il profeta che ha chiuso i cieli con la sua parola e che ora diventa per tutti intercessore di misericordia. E tutta questa tensione, al perdono e alla grazia, è descritta con l'immagine del ragazzo che corre a scrutare il mare, fin quando non sorge la piccola nuvola, già piena di pioggia e di vita. In seguito i profeti useranno spesso questa immagine per chiedere l'intervento di Dio, e pregheranno perché Egli si degni di aprire i cieli e discendere sulla terra assetata, come rugiada, come acqua apportatrice di refrigerio e di fecondità. Niente di strano, dunque, se i cristiani vedranno nell'episodio della nube che sorge dal mare (mentre il Profeta Elia intensamente prega) l'annuncio lontano, ma vero, del Figlio di Dio che verrà a donarci se stesso, come acqua viva (come potevano non pensare al Battesimo che avrebbe lavato e rigenerato il mondo?). San Cesario di Arles spiegherà ai suoi fedeli: «[...] La piccola nube che saliva dal mare era una figura della carne di Cristo che doveva nascere sul mare di questo mondo [...] per questo è detto che assomigliava all'impronta di un piede umano».¹⁶

¹⁶ Per tutta la vicenda di Elia, cfr. A.M. SICARI, *Abramo, Mosè, Elia. Ritratti biblici*, Jaca Book, Milano 1995, pp. 80-81.

In un momento decisivo della storia, il Patto del Sinai venne, dunque, nuovamente stabilito sul Carmelo, e fu così che la terra tornò ad essere un giardino, un paradiso.

L'episodio di questa nuova bruciante celebrazione dell'Alleanza, al tempo di Elia, rese la santa e bella montagna del Carmelo non solo simbolo di «paradiso» e di «terra promessa» (perduti e/o ritrovati), ma anche luogo drammatico dove si fronteggiano Dio e Baal, profezia e menzogna, vero e falso Israele, sterilità e fecondità.

Elia restò perciò nella storia sacra come «il Profeta del Carmelo» e le sue vicende di uomo d'azione e di contemplazione restarono legate al sacro Monte.

Per di più la Scrittura parlava anche di una serie di discepoli (Eliseo e l'intera «scuola dei profeti») che sul Carmelo continuarono la tradizione iniziata dal loro maestro e padre.

Questo fatto sarà considerato dagli eremiti carmelitani l'inizio – storico, come è storica la Scrittura – della loro esperienza monastica.

Già nei primi secoli del cristianesimo, del resto, si era affermata la persuasione che Elia fosse «l'iniziatore» di tutto il genere di vita monastico, e il Carmelo divenne, abbastanza presto, uno dei luoghi preferiti da monaci ed eremiti (la presenza di monaci bizantini è testimoniata fin dal secolo IV) che si ritiravano dal mondo per «incontrare Dio» attraverso una ininterrotta preghiera ed una ascesi severa.

Ci fu dunque una certa costante tradizione che considerò quella Santa Montagna come luogo dell'incontro misterioso tra Dio e la sua creatura: «luogo della Bellezza e luogo della Decisione».

Durante le crociate si rinnovò nella Chiesa l'interesse per la Terra Santa che ridivenne meta di pellegrini e di eremiti, e il Carmelo fu nuovamente uno dei luoghi preferiti da chi voleva ritirarsi in solitudine.

La storia dell'Ordine Carmelitano, però, cominciò, come abbiamo già accennato, verso il 1192, all'epoca della terza crociata, quando un gruppo di eremiti latini si insediò sulla Santa Montagna, presso la cosiddetta fonte di Elia, e qui ricevette una norma di vita da sant'Alberto, Patriarca di Gerusalemme, tra il 1206 e il 1214.

L'esperienza di quegli eremiti, in quel sacro luogo, sarebbe durata soltanto un secolo, ma i carmelitani – anche dopo il trasferimento in Occi-

dente – si sarebbero poi sempre considerati come naturali e storici eredi di tutto il patrimonio biblico-patristico che riguardava il Monte di Elia.

Il «carisma delle origini»¹⁷ dei religiosi Carmelitani – come si vede da ciò che stiamo narrando – non può essere rintracciato nella figura di un Fondatore (a meno di non considerare come tale Elia – come a molti piacque, non senza motivo), ma piuttosto in un luogo carico di memoria e di simboli, già ricco di un suo patrimonio spirituale e ideale.

Allo scopo di trasmettere tale patrimonio, si svilupparono e si tramandarono in seno all'Ordine auree leggende, atte a legare la sua storia alle vicende del Profeta, ma anche alle vicende di Cristo e degli Apostoli, e quindi anche alle esperienze dei primi monaci cristiani.

4. Valore delle «leggende» medievali

Nel nostro lavoro di riflessione sul carisma carmelitano ci troviamo, così, a dover valutare e assimilare le antiche leggende che hanno nutrito il carisma stesso per parecchi secoli: nel Carmelo, esse hanno supplito, per così dire, a quella fioritura di racconti che negli altri Istituti accompagna spesso, significativamente, la vicenda del Fondatore e le vicissitudini degli inizi.

Non c'è Istituto, anche recente, che non si tramandi – assieme alle *Regole* e agli eventuali scritti del Fondatore – un patrimonio orale e scritto di aneddoti, ricordi, detti, tra i quali il meraviglioso spesso si insinua e traspare.

Chi volesse trascurare, per principio, tale patrimonio, a causa della difficile o impossibile documentazione critica, rischierebbe di perdere aspetti interessanti della fisionomia umana e spirituale del Fondatore e di non cogliere appieno quel clima carismatico in cui la sua opera è maturata.

I *Fioretti* di San Francesco, la *Leggenda* di San Domenico, certe *Vitae fratrum medievali*, e in genere le leggende liturgiche – dette così perché «si doveva leggerle» nel corso delle celebrazioni corali in onore dei vari Santi¹⁸ – ne sono celebri esempi, fino a quella *Leggenda aurea* in cui Jacopo da Varazze

¹⁷Non si dimentichi che l'espressione è nuova, ma la realtà indicata è sempre esistita al principio della storia degli istituti monastici e religiosi.

¹⁸*Legendarius* è il libro dove le vite dei santi erano raccolte.

raccolse quei molteplici racconti che dovevano parlare profondamente al cuore e alla mente di Ignazio di Loyola¹⁹.

Ciò potrebbe sembrare oggi, ad alcuni, non abbastanza interessante, perché si tratterebbe appunto solo di leggende, in cui la storia è infarcita da elementi fantastici e devozionali, a volte ai limiti del cattivo gusto.

Ma le cose vanno valutate più attentamente.

Ha scritto G. Bedouelle, introducendo una sua biografia su S. Domenico:

Legenda, Exempla e Fioretti trasmettono una verità agiografica di tipo non scientifico, non storico [...] Ma questi racconti dicono molto dell'ideale cristiano, dei desideri profondi proiettati dall'immaginazione dei credenti, e sono, a questo titolo, infinitamente preziosi: la ricerca recente li riabilita in nome di uno studio della mentalità popolare [...] Come aveva assai bene intuito Bernanos,²⁰ a proposito di San Domenico: «Le vecchie leggende la dicono molto più lunga perché trascrivono, in simboli, realtà profonde. Esse hanno quel carattere di ingenuità che sembra sviare se riferito alla nostra logica e alla nostra esperienza. Ma come potrebbero non avere simile timbro? Ciascuna vita di santo è come una nuova fioritura, una nuova effusione – in un mondo reso schiavo dei suoi morti, dall'eredità del peccato originale – di un miracoloso edenico candore». Non esiteremo dunque a riconoscere la profondità teologica di simile percezione popolare, o a identificare la traccia spirituale di tale o tal altro tratto leggendario.²¹

Gli studiosi sono d'accordo ormai nel ritenere che la leggenda «contiene in qualche modo la verità non meno che la storia stessa, in quanto simboleggia ciò che vi è di essenziale nel pensiero e nelle aspirazioni dell'anima popolare».²²

Ma la citazione di Bernanos, che abbiamo sopra riportato, aggiunge qualcosa di ancor più decisivo: quando si tratta di santi e della loro opera, le leggende popolari fioriscono nel tentativo, mai esaurito, di esprimere l'inesprimibile: esse vogliono far capire che, almeno per un po', almeno in qualcosa, la terra si è fatta nuovamente paradiso.

¹⁹ A torto, perciò, L.A. Muratori pretese giudicare tale *Legenda aurea* «una stupida ciarla».

²⁰ G. BERNANOS, *Saint Dominique*, Paris 1939, p. 12.

²¹ G. BEDOUELLE, *Domenico. La grazia della parola*, Edizioni Borla, Roma 1984, p. 60.

²² Dalla *Enciclopedia Italiana Treccani*.

È importante dunque capire che non si possono trascurare le leggende soltanto perché i singoli particolari o episodi non sono «storici», nel senso scientifico del termine.

C'è una storia più profonda di quella che può essere raccontata con documenti o cronache.

E ciò è ancor più vero quando l'elemento fantasioso non è generato solo dalla effervescente immaginazione popolare, ma dal fatto che, già nella storia propriamente detta, sono presenti accadimenti soprannaturali, mirabili: spesso ancor più meravigliosi di quelli che la fantasia popolare, in seguito, creerà o amplierà.

Tanto che spesso gli episodi immaginati o amplificati altro non sono che pallide e ingenui «imitazioni» di quelli realmente accaduti.

5. Funzione teologica del *Leggendario carmelitano*

Le leggende carmelitane riguardano la persona di Elia e quella di Maria, considerati e fatti vivere come veri e propri Fondatori dell'Ordine.

Ciò non contraddice quanto abbiamo finora spiegato circa la «anomalia» del carisma carmelitano (le cui origini sarebbero affidate più a un «luogo sacro» che a dei «fondatori»), ma porta la stessa bella anomalia fino alle estreme conseguenze: quel luogo sacro dovrà comunque essere «abitato» – in maniera anche tipica – da persone «innamorate di Cristo».

Ecco dunque le caratteristiche proprie con cui l'Ordine Carmelitano si presenterà nella Chiesa:

- da un lato, a nessuno dei suoi membri – nemmeno al gruppo dei primi «fratelli» – sarà riconosciuto il titolo di Fondatore;

- dall'altro, però, questo titolo venne facilmente riconosciuto al «profeta del luogo» (Elia);

- e dall'altro ancora, si sentì la necessità di rintracciare una esperienza originale che descrivesse quel rapporto sponsale tra l'anima e Cristo, da cui ogni carisma di fondazione nasce.

Se ci si pensa bene, un gruppo di eremiti contemplativi che sceglievano il Carmelo come luogo delle loro origini, e che contemplavano tali origini inoltrandosi per secoli nell'epoca vetero-testamentaria, non potevano poi

far altro che osservare con particolare interesse quel primo istante in cui la loro antichissima storia si era saldata con l'avvenimento cristiano.

Che meraviglia dunque se essi intravidero subito il loro carisma delle origini invero e rappresentato «nel primo essere umano che arse d'amore per Cristo»? In Maria dunque: la prima donna della nuova alleanza, la prima sposa divenuta Madre del Messia, il primo «riservato e fecondo giardino» di Dio.

Nacquero così le leggende che permettevano perfino (come vedremo) di considerare la Vergine Immacolata come sposa ideale – profeticamente contemplata – del vergine profeta Elia; e di considerarla poi anche come madre-sorella dei monaci carmelitani, già loro familiare dai tempi di Nazareth (si noti che il villaggio può essere contemplato dall'alto del Carmelo!).

Era noto che i primi eremiti latini carmelitani aveva scelto Maria come «Signora del luogo» e le avevano offerto il Patronato dell'Ordine, titolandole la loro prima chiesa.

In seguito essi si sentiranno davvero, in qualche modo, da lei generati in continuità – anche temporale – col mistero che l'aveva resa Genitrice di Dio.

Ecco dunque dove furono custodite, fin dagli inizi, le origini carmelitane: nella «santa Montagna biblica», che era assieme:

- luogo della bellezza paradisiaca e della decisione;
- ma anche: luogo del profeta Elia e della Vergine Madre di Gesù;
- e infine ancora (come raccontarono gli autori spirituali del medioevo): luogo dei «fratelli carmelitani», figli di Elia e di Maria.

6. Funzione storica del *Leggendario carmelitano*

Abbiamo fin qui considerato la funzione teologica che i carmelitani assegnarono alle loro *Leggende*, ma esse ebbero anche un'importante funzione storica, il che contribuì a far considerare i racconti stessi più storici ancora di quanto sarebbe stato necessario.

All'inizio, infatti, le *Leggende carmelitane* nacquero – e ciò può sembrare paradossale – da un'esigenza storica, e i racconti fiorirono in un particolare ambiente di difesa giuridica.

I Carmelitani giunsero per la prima volta in Europa nel 1238 e si diffusero rapidamente, dedicando quasi tutte le loro chiese alla Vergine Santa.

Ma, a causa delle decisioni prese dal Concilio Lateranense IV (1215) che aveva proibito la fondazione di nuovi Ordini religiosi, il loro diritto all'esistenza veniva spesso contestato.

La proibizione venne ribadita nel 1274 dal Concilio di Lione che ordinò la soppressione di tutti gli Ordini fondati dopo il 1215. Furono esclusi, da tale soppressione, soltanto i francescani e i domenicani, mentre i carmelitani (assieme agli agostiniani) dovettero accontentarsi di una «sospensione» del giudizio, che pesava come una minaccia.

Anche il loro titolo «mariano» veniva aspramente contestato, perché i Carmelitani sembravano volersi richiamare alla Vergine con titoli speciali, rivendicando un Patronato di natura particolare che sapeva di una certa appropriazione.

L'Ordine si trovò perciò nella necessità di narrare all'occidente una storia antichissima (di cui erano teologicamente persuasi) che si inoltrava per dieci secoli nell'*Antico Testamento* (fino ad Elia profeta) e che si intrecciava con le origini stesse dell'avvenimento cristiano, accompagnandone poi lo sviluppo ecclesiale, per tutti i secoli successivi.

Storicamente non c'era altro metodo possibile che rintracciare tutti i protagonisti storici che in qualche modo avevano avuto contatti con la Santa Montagna del Carmelo, e con il suo simbolismo, e scoprire in essi dei fratelli, secondo un'interminabile e preziosa catena di discendenze e di tradizioni.

L'albero genealogico che ne risultava aveva necessariamente incredibili ramificazioni, ma ciò non toglieva nulla alla santa esemplarità di ogni nome e non sottraeva i carmelitani all'obbligo severo derivante da tanta nobiltà genealogica.

I Carmelitani si affidavano strenuamente a un principio giuridico allora comunemente accettato: «Le antiche fondazioni religiose non possono provare la loro origine se non attraverso le tradizioni dei loro anziani»,²³ e fu così che per molti decenni vennero raccolte le memorie, i miracoli e gli exempla: tutto ciò che – in una terminologia a noi più conosciuta – si può chiamare genericamente «fioretti».

²³ «Nulla religio de veteribus potest aliter ostendere suum principium quam per traditionem seniorum» (cfr. DANIEL A VIRGINE MARIA, *Speculum Carmelitanum*, t. I, p. 364).

Si giunse tuttavia a compilare una «nota storica», saggiamente equilibrata, che esplicitamente collegava la fondazione dell'Ordine agli antichi padri sia dell'*Antico* che del *Nuovo Testamento* che erano vissuti sul Carmelo «*in sancta poenitentia*», e la si pubblicò sistematicamente all'inizio delle *Costituzioni* emanate dai vari Capitoli Generali: una Rubrica prima sempre ripetuta, a partire dal 1281, e integrata poi con gli opportuni riferimenti mariani nel 1294.

Vedremo tra breve come si svilupperà l'antica spiritualità dell'Ordine e cercheremo di elaborare in maniera compiuta la «funzione esemplare e ispiratrice» delle due figure bibliche (Elia e Maria).

Prima però ci soffermeremo sulle *Leggende* principali, nelle quali si è via via sedimentata e nutrita la coscienza carismatica dell'Ordine alla ricerca delle proprie origini.

7. La «leggenda della primogenitura eliana»

Il titolo si riferisce a tutte quelle «ricostruzioni storiche» – a volte simpatiche, a volte ingenue e fantasiose, a volte plausibili, a volte stridenti, ma sempre significative – con cui i Carmelitani si dedicarono a riallacciare la loro storia, cominciata alla fine secolo XII, con la vicenda profetica di Elia, iniziata dieci secoli prima della nascita di Cristo.

Già i Padri della Chiesa avevano idealmente collegata la nascita dell'esperienza eremitico-monastica, nei primi secoli del cristianesimo, con la figura dell'antico Profeta solitario che «abitando sul Monte Carmelo, piacque a Dio». ²⁴

Ed era opinione comune che Elia fosse precursore e guida di tutti i monaci cristiani, di tutti coloro che volevano essere, come lui, «santi e immacolati alla presenza di Dio», ²⁵ rifugiandosi nel deserto.

²⁴ Così SAN BASILIO IL GRANDE: *PG* 32, 358. La stessa persuasione si ritrova in SANT'ATANASIO (*PG*, 26, 854); SAN GIROLAMO (*PL* 22, 583 e 1076); lo PSEUDO MACARIO (*PG* 34); CASSIODORO (*PL* 69,897); ISIDORO DI SIVIGLIA (*PL* 83,194).

²⁵ SANT'AGOSTINO: *PL* 40, 1306.

«È bella la solitudine e la quiete! Me lo insegna il Carmelo di Elia», diceva San Gregorio Nazianzeno.²⁶

I Carmelitani non ebbero dunque difficoltà alcuna a inserirsi in questa corrente e a farla propria, dato che, tra tutti i monaci, essi abitavano i luoghi stessi santificati dal Profeta.

La necessità delle leggende nacque quando si volle risalire i secoli, per riallacciare gli eremiti del secolo XIII al Profeta, per mezzo di una «successione ininterrotta».

Si ipotizzarono dunque, nella sistemazione della storia carmelitana, tre periodi: l'«epoca profetica» (da Elia a Giovanni il Battista); l'«epoca greca» (dalla nascita di Gesù al 1099), e l'«epoca latina» (dal 1099 in poi).

Per le ultime due epoche, si cercò di rintracciare coloro che avevano avuto a che fare col Carmelo – o in genere col monachesimo – e li si considerò tutti, in qualche modo, come «monaci e santi carmelitani», collegandoli tra loro con vicende più o meno credibili.

Poi si trattò di immaginare la comunità monastica eliana vivente sul Carmelo ai tempi dell'Incarnazione.

Il primo grande anello della catena fu ravvisato in Giovanni il Battista (che lo stesso *Nuovo Testamento* considera quasi un Elia redivivo) che venne perciò presentato come successore dell'antico Profeta e superiore della comunità eliana allora esistente.²⁷

Si trattò quindi di narrare una serie di fortunati e beatificanti incontri: le visite che la famiglia di Nazareth faceva ai solitari del Carmelo, al tempo in cui Gesù e Giovanni erano ancora fanciulli; l'incontro tra i monaci e il collegio apostolico (che Cristo avrebbe radunato per la prima volta durante un ritiro spirituale sul Carmelo!); l'abbraccio tra i monaci e i primi evangelizzatori nel giorno di Pentecoste...

Ma questi «incontri» avrebbero poi illuminato e fatto comprendere ai «figli dei profeti» anche certe antiche profezie e visioni concesse ad Elia e da lui trasmesse: profezie riguardanti soprattutto la Vergine Immacolata e i misteri della nascita di Gesù.

²⁶ PG 35, 861.

²⁷ La notizia evangelica che parla di un lungo ritiro di Giovanni nel deserto, giungeva molto opportuna.

L'esperienza monastica cristiana poteva dunque, a buon diritto, essere retrodatata fino ai tempi elianici.

Per l'«epoca profetica» (nove secoli prima di Cristo), la «successione ininterrotta» veniva garantita innestando nella linea elianica personaggi vetero-testamentari legati al grande Profeta: Giona suo servitore (che sarebbe stato il figlio della vedova di Sarepta resuscitato da Elia!), poi Eliseo che ricevette l'«eredità spirituale», poi i profeti Michea e Abdia; ma anche comunità legate al deserto, come i Recabiti, gli Esseni, ecc.

Molti anelli di questa «catena ricostruita» erano non solo fragili, ma puramente immaginari,²⁸ e alcuni diventeranno perfino fastidiosi quando si pretenderà difenderli in sede critica.

Ma non mancheranno saggi superiori e scrittori dell'Ordine – come il beato Jean Soreth nel secolo XIV – che avvertiranno i loro frati:

Noi siamo i figli dei profeti non secondo la carne, ma per l'imitazione delle loro opere. Il nostro Redentore lo diceva già ai giudei: «Se siete figli di Abramo, fate le opere di Abramo!». La stessa cosa bisogna dire oggi ai Carmelitani: «Fate le opere di Elia!».

Vedremo in seguito che, nonostante tutto, la «catena spirituale e ideale» – anche se poeticamente narrata con «leggende» – reggerà e permetterà ai carmelitani di risalire comunque alle loro vere «origini spirituali»

8. Raccordo tra le leggende eliane e mariane

Le leggende eliane e quelle mariane, per quanto attiene all'identità dell'Ordine, vennero amalgamate assieme fin dalle prime composizioni degli scrittori carmelitani.

Il legame tra Maria e il Carmelo era già presupposto per il fatto che i testi profetici sulla bellezza della Figlia di Sion o della Sposa dei Cantici («Le è data la Gloria del Libano e lo splendore del Carmelo!»; «Quanto sei bella o

²⁸ Cfr. LOUIS DE SAINTE THÉRÈSE, *La succession elianique*, Paris 1662.

mia diletta! Il tuo capo è come il Carmelo!») dai commentatori medievali venivano spesso riferiti a Maria.

Il primo autore mariano dell'Ordine, G. Baconthorpe, non esita a scrivere:

Maria viene assimilata al Monte Carmelo, rallegrato da fiori e frutta di diverso genere, quasi fosse un cantuccio di Paradiso: un monte che favorisce a meraviglia la tensione contemplativa, offrendo un gran numero di cellette, e sul quale il profeta Elia si applicava assiduamente alla contemplazione delle realtà celesti.²⁹

Ed Elia vi contemplava appunto il Mistero della Santa Vergine Immacolata che un giorno gli era stato rivelato...

a) *La «piccola nube»*

Si legge nel primo libro dei Re che, dopo tre anni di siccità e di carestia, Elia aveva finalmente visto sorgere dal mare una nuvoletta a forma di «piede umano»,³⁰ che gli annunciava la pioggia ristoratrice. Così si esprimevano le antiche versioni bibliche.

La leggenda aggiungeva dunque che, in questa nube feconda, il profeta avrebbe intravisto, per grazia, il mistero dell'Immacolata Concezione di Maria e dell'Incarnazione di Cristo nel suo grembo verginale.

Per comprendere una tale applicazione,³¹ dobbiamo anzitutto ambientare l'episodio della pioggia che viene a dissetare la terra – in seguito alla preghiera del Profeta – nell'insieme di quel simbolismo biblico più generale dell'orante che invoca il cielo affinché si apra e ristori la terra deserta e assetata (cfr. Is 45,8).

²⁹ *Laus Carmelitarum*, in A. STARING, *Medieval Carmelite Heritage*, Roma 1989, pp. 220-221.

³⁰ Oggi il testo viene tradotto con «a forma di mano d'uomo» (1Re 18,42-46), ma allora il tema del piede facilitava il simbolismo del «Dio che viene» dai cieli a dissetare la terra.

³¹ Essa ci sorprende meno se riflettiamo a quanto sia frequente la presenza di Elia nel Nuovo Testamento che già gli attribuisce il ruolo di Precursore di Cristo, di Testimone della sua Trasfigurazione, e di Precursore anche dell'ultimo Avvento.

Torniamo così a quel modulo “arido deserto - giardino irrigato” di cui già abbiamo parlato nel contesto della Creazione e dell’Alleanza, modulo che (come abbiamo visto) è anche tipicamente “carmelitano”.

Ci basta ricordare, come ulteriore testimonianza, la bellissima profezia di Ezechiele:

Quando vi avrò purificati, [...] quella terra desolata che, agli occhi di ogni viandante appariva un deserto, sarà nuovamente coltivata e si dirà: La terra, che era desolata, è ora diventata come il giardino dell’Eden... (Ez 36,35).

Ma viene ancor più evocato anche il simbolismo della «umanità che attende la venuta del Messia come la terra arida attende la pioggia dal cielo», tema noto ai profeti, e ripreso volentieri, anche ai nostri tempi, dalla liturgia dell’Avvento, quando canta «*Rorate coeli desuper et nubes pluant Justum / Aperiatur terra et germinet Salvatorem*». Un certo Crisippo di Gerusalemme, già nel V secolo, si rivolgeva alla Vergine Maria con questo saluto: «Rallegrati, o nube piena di pioggia, che disseti i santi!».

Alcuni Padri della Chiesa – nutriti di Scrittura e di sensibilità cristologica – non avevano perciò tardato a cogliere il simbolismo della «piccola nube di Elia». Sant’Efrem Siro diceva che quella nube era stata l’immagine della Buona Novella che si sarebbe estesa e dilatata su tutti i popoli. San Cesario di Arles – l’abbiamo già detto – vi aveva visto prefigurata l’incarnazione:

La piccola nube che saliva dal mare era una figura della carne di Cristo che doveva nascere sul mare di questo mondo... per questo è detto che assomigliava all’impronta di un piede umano.

Così pure Isidoro di Siviglia:

Quella nube che apparve ad Elia al tempo della siccità, e si manifestò poi, a forma di piede umano, come annuncio di imminente pioggia [...] significava che per mezzo della nascita di Cristo sulle strade dell’uomo stava per discendere sulla terra una pioggia che ci avrebbe lavati dal peccato.³²

³² PL 83, 418.

I Carmelitani non fecero che ampliare e contemplare amorosamente lo stesso simbolismo, applicandolo soprattutto all'Immacolata Concezione di Maria.

Già Baconthorpe aveva scritto: «Per mezzo di Maria è discesa dal cielo una pioggia di misericordia e di grazia, e così tutto è stato rinnovato». ³³

F. Ribot, nell'*Institutio primorum monachorum*, ³⁴ arricchì così i contenuti dell'episodio biblico:

A prescindere dall'evento storico, quella visione della nube conteneva in sé il sacramento di cose future e grandi misteri che Dio rivelava al profeta prono in preghiera. Elia poi li manifestò non a tutti, ma segretamente ai soli suoi discepoli. Da costoro, poi, per tradizione, sappiamo che, attraverso quella visione, il Signore fece conoscere a Elia questi quattro grandi misteri: primo, sarebbe nata a suo tempo una certa bambina che sarebbe uscita dal grembo materno monda da ogni peccato; secondo, il tempo in cui ciò si sarebbe adempiuto; terzo, che tale bambina avrebbe professato perpetua verginità, come aveva fatto Elia; quarto, che da quella Vergine – prendendone la natura umana – Dio sarebbe nato, fatto uomo.

Il commento spirituale che seguiva è pieno di tenerezza:

Nella piccola nube che il servo di Elia vide salire dal mare, rivelò il Signore al Profeta, anzitutto, che una bimba – ossia la B. Maria, adombrata in quella nuvoletta e, come essa, di piccola dimensione per la sua umiltà – sarebbe nata dall'umana natura peccatrice, raffigurata nel mare. Ma sarebbe nata esente da ogni macchia di peccato, proprio come la nuvoletta, sorta da un mare amaro, ma senza averne riportato alcuna amarezza: pur essendo, per la sua origine, della stessa natura del mare, tuttavia ebbe un'altra qualità, una diversa proprietà. Il mare, infatti, è pesante, è amaro; la nuvoletta invece è leggera e dolce. Come il mare, l'umana natura in ogni altro individuo è, nella sua origine, talmente aggravata dall'amarezza del peccato e dalla pesantezza del vizio, da costringere a ripetere col Salmista: «Le mie iniquità superano il mio capo e mi

³³ *Laus Carmelitarum*, cit., f. 25v.

³⁴ Quest'opera, composta nel secolo XIV, fu presentata e a lungo ritenuta come il più antico testo spirituale dell'Ordine: lo si faceva risalire addirittura al secolo V. Fino al secolo XVII fu circondato da generale venerazione e la sua parte ascetica (i primi nove capitoli) era considerata da tutti i carmelitani come la «regola antica».

opprimono con il loro peso» (Sal 37,5). La Beata Vergine, al contrario, spuntò da questo mare – ossia dall'umana natura – in maniera affatto diversa, poiché al suo nascere non fu oppressa dall'amarezza di alcun delitto; ma, come la piccola nube, fu leggera per la sua immunità dal peccato, dolce per la pienezza dei divini carismi...³⁵

b) *Il Carmelo: luogo della scelta verginale*

Era stato già Giovanni di Cheminot nel 1337 a sottolineare che il legame tra Elia e Maria si annodava nella loro comune professione di verginità.

Con tale parola si intendeva principalmente non l'integrità del corpo (anche se essa non era certo esclusa), ma l'integrità del cuore e della mente, l'«assoluta purità»: assenza, cioè, di tutto ciò che può limitare la trasparenza della creatura al suo Dio, e pienezza di dedizione a Lui.

Il profeta e i suoi discepoli avevano atteso la Vergine Maria per secoli e fu, venerandola, che essi anticipatamente intuirono e scelsero la bellezza dello stato di vita verginale.

L'attesa ardente di Elia e dei suoi discendenti si sarebbe poi compiuta nella pienezza dei tempi, quando Maria poté giungere di persona sulla Sacra Montagna.

Al tempo di Giovanni Baconthorpe (1290-1348) – il più illustre teologo che l'Ordine ebbe nel medioevo, maestro all'Università di Parigi e di Oxford – si narrava che l'evangelista Matteo, oltre al Vangelo dell'Infanzia di Gesù, avesse composto anche un opuscolo intitolato *Lode e infanzia della Vergine* nel quale si leggeva il seguente racconto:

Una volta l'angelo del Signore, dal Tempio di Gerusalemme trasportò Maria [bambina] sul Monte Carmelo. Presa d'ammirazione per la bellezza del luogo, ella chiese se fosse quello il Paradiso. L'angelo rispose di no, ma soggiunse che la beltà di quel luogo sarebbe stata accordata a Lei, qualora si fosse consacrata con voto di verginità quale Sposa di Dio: in tal modo ella avrebbe recato pace agli uomini e li avrebbe ricondotti in Paradiso. Ciò detto disparve. Rimasta sola,

³⁵ *Institutio primorum monachorum* VI, 2. Cfr. DANIEL A VIRGINE MARIA, *Speculum Carmelitanum*, Antuerpiae, 1680, n. 215.

Maria si immerse profondamente in un'arcanica contemplazione che durò dal tramonto del sole fino all'ora prima del giorno seguente. E promise con voto di mantenersi sempre Vergine quale sposa del Signore. Il giorno dopo l'angelo le disse: «Hai fatto bene, o mia Signora; sarai chiamata regina di tutti gli angeli!». E la riportò nel Tempio.

Questo ingenuo e poetico racconto è di particolare valore perché riassume in una sola immagine tutti i temi teologici di cui abbiamo già parlato.

Elia e Maria sono dunque abitatori del Carmelo soprattutto per la scelta verginale che li rese «paradisiaci», sia pure in maniera diversa: l'uno è «cultore del paradiso terrestre del Carmelo», l'altra è «bellezza del paradiso celeste del Carmelo».³⁶

Di conseguenza la tradizione carmelitana considererà Elia come un Padre che conduce i suoi figli alla Madre, e c'è tra loro una «casta nuzialità»: è assieme che essi formano e generano «l'anima carmelitana».

Nel secolo XV, il carmelitano belga Arnoldo Bostio (m. 1499), celebre umanista e poeta, canterà con delicatezza questo spirituale coniugio tra Elia e Maria (iniziato da quella prima misteriosa contemplazione della piccola nube):

Elia, avendo contemplato nel suo spirito profetico la nascita del Redentore nel seno di una Vergine purissima, piena di tutte le grazie, di tutte le virtù e doni e beatitudini, ornata di molteplici meriti, si innamorò ardentemente di quella Vergine esaltata sopra ogni creatura. Alla maniera di un innamorato, come a una sposa, Egli le offrì l'anello d'oro della sua fedeltà... Fu così che, con il suo fecondo esempio, egli insegnò ai suoi discepoli presenti e futuri a rifugiarsi nel seno di quella Santissima Madre.

Ecco dunque il suggerimento conclusivo del poeta, utile a tutti i carmelitani: «Guardate Elia e vedrete Maria, poiché ambedue ebbero lo stesso spirito, la stessa formazione, lo stesso maestro: lo Spirito Santo».³⁷

³⁶ «*Inclite, salve, Pater Carmeli, rector Heliae, / Hunc iam nunc Mater sibi vindicat, ecce Maria. / Carmeli cultor hic terrestres paradisi, / carmelique decor haec coelestis paradisi. / Conformes titulo merito sunt ambo venusto / Sunt paradisi colae...*» (Versi del carmelitano Giovanni de Hildesheim, morto nel 1375. Cfr. *Speculum Carmelitanum*, Antuerpiae, 1680, I, p. 154).

³⁷ *De patronatu Beatissimae Virginis Mariae*, in *Speculum Carmelitarum*, cit., t. I, pars III, lib. 2, p. 383, n. 1547-1548.

c) *Il Carmelo: luogo della familiarità con Maria*

Con tali premesse, una familiarità tra la Vergine e i discendenti di Elia (Baconthorpe definiva già Elia ed Eliseo: «Carmelitani di S. Maria») era inevitabile.

Le leggende più belle parlano delle visite della Sacra Famiglia agli abitanti del Carmelo, i quali avevano edificato un tempio a Maria ancora vivente.

Anzi si diceva che l'avesse costruito un suo antico pretendente che si era fatto eremita, dopo che gli era stato preferito il casto Giuseppe.

Gli autori di certi racconti pensavano che la distanza tra Nazareth e la Santa Montagna non fosse superiore a «tre miglia», e la narrazione di frequenti visite era perciò plausibile.

Quando i sacri ospiti giungevano, gli eremiti – chiamati a raccolta da un suono di campana – accorrevano ad accoglierli festosamente; poi Maria e il Bambino, con Sant'Anna, prendevano posto nel coro, veniva acceso un candelabro d'oro a sette braccia, e i monaci cantavano l'Ufficio Divino in loro onore.

La scena è raffigurata in un bel retablo del 1500, conservato oggi all'*Historisches Museum* di Francoforte sul Meno.

Ecco quale doveva essere il «saluto» degli eremiti, a forma di preghiera, così come lo esprime poeticamente il Bostio:

O Madre Beata! / Abbiamo tanto atteso Te che hai istituito il nostro Ordine, / e l'hai organizzato e retto con tanta perfezione. / Prostrati davanti a Te, / o unica Madre tutta santa della famiglia carmelitana, / noi tutti, che abitiamo questa santa montagna, / dissetiamo i nostri cuori alle tue sorgenti / Noi con lealtà ci consideriamo / diretti dalla tua mano, / aiutati dal tuo soccorso, / illuminati dalla tua luce. / Trasforma noi in te e la nostra vita nella tua. / Resta dunque tra noi, Signora Nostra. / O Maria! Noi cerchiamo un rifugio nel tuo seno; / bisogna che la Madre dimori con i figli, / la Maestra con i suoi discepoli, / l'Abadessa con i suoi monaci.³⁸

Tanta esclusiva e verginale familiarità avrebbe dunque fondato il diritto dei Carmelitani di chiamare Maria non solo «Madre», ma anche «sorella».

³⁸ *Speculum Historiale*, pubblicato in estratti da DANIEL A VIRGINE MARIA nel suo *Speculum Carmelitanum* del 1680.

E su questo titolo si accesero nelle scuole medioevali aspre contestazioni. I Papi però ne riconobbero la legittimità.

Altre leggende racconteranno, inoltre, la presenza degli eremiti carmelitani a Gerusalemme nel giorno di Pentecoste; il loro battesimo alla presenza di Maria; la loro impetuosa partecipazione alla prima predica-zione apostolica; la fondazione di un convento (il primo al di fuori del Carmelo!) alla Porta Aurea di Gerusalemme dove – secondo il Proto-evangelo apocrifo di Giacomo – Maria sarebbe stata concepita. E altri eremitaggi sarebbero stati successivamente fondati in tutti i luoghi dove la Santa Vergine era vissuta.

Altre leggende ancora narreranno di un monastero che sarebbe stato fondato, dopo l'Ascensione, dalla stessa Santa Vergine la quale vi avrebbe vissuto assieme a centocinquanta religiose – tra cui le Pie Donne – nell'osservanza della stessa *Regola* carmelitana.

Possiamo interrompere qui il racconto dei fioretti carmelitani che sono stati più volte narrati e illustrati, soprattutto pittoricamente.

Analizzando *L'arte religiosa del '600 in Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Emile Mâle ha dedicato alcune pagine all'arte carmelitana, introducendosi con questo giudizio: «È difficile immaginare una storia più poetica di quella che i carmelitani narrano nei primi anni del XVII secolo».³⁹

In realtà è quello il periodo in cui le narrazioni si sono sedimentate e amalgamate, e hanno raggiunto una bella forma espressiva sia dal punto di vista letterario che da quello figurativo.

Ma il lavoro è durato secoli: un lento lavoro di invenzione – nel senso antico di reperire gli elementi, ma un po' anche in quello moderno di creazione – per far sì che la storia vicina e documentabile (quella che può soddisfare anche le nostre moderne esigenze) potesse riallacciarsi alla paternità di Elia e alla maternità di Maria.

Un'ultima osservazione merita di essere fatta, a riguardo della coloritura paradisiaca di alcune leggende carmelitane di cui abbiamo parlato.

Essa dipende dal fatto che molte di esse si riallacciano a quel momento privilegiato in cui il cielo è davvero disceso sulla terra.

³⁹ E. MÂLE, *L'arte religiosa ne '600 in Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Jaca Book, Milano 1984, pp. 375ss.

Riguardano cioè quell'epoca d'oro in cui la Vergine di Nazareth ha ospitato il Figlio incarnato di Dio: si tratta di avvenimenti radicali, per così dire, destinati comunque a riaccadere davvero, spiritualmente, per ogni cristiano che apre la sua anima all'accoglienza, alla nascita del Verbo, alla quotidiana familiarità con Gesù e con la sua Vergine Madre.

Solo che, agli antichi eremiti del Carmelo, quella familiarità con i protagonisti dell'Incarnazione era accaduta davvero anche storicamente parlando. Gli eredi dovevano imparare a riviverla nell'anima, facendola diventare, anch'essa, «cielo dove Dio abita».

Di questo i religiosi carmelitani furono convinti per molti secoli.

Qualsiasi cosa si voglia dire oggi di tali "tradizioni popolari", almeno "una verità" dovrebbe risultare evidente per tutti: quando determinate leggende sono state ritenute storiche, in senso proprio, per lunghi secoli (e si sono addirittura fondate sulle ricostruzioni storiche allora possibili), esse hanno dato origine successivamente a veri fatti storici.

Per restare al caso carmelitano: la «discendenza elianica ininterrotta» e la «particolare appartenenza mariana fin dalle origini del cristianesimo» sono state ritenute storicamente fondate per parecchi secoli. Ciò può essere ritenuto oggi «non storico» in senso scientifico, ma «storico, anche in senso scientifico» è il fatto che l'identità carmelitana si sia costruita così per parecchi secoli.

Ed è con questa identità che oggi noi dobbiamo fare i conti.

9. Le origini del Carisma carmelitano: tra «luogo» e «leggende»

I carmelitani sono nati indubitabilmente sul Monte Carmelo, «presso la fonte di Elia». Nessuno di essi avrebbe potuto adempiere la funzione di Fondatore in un luogo così carico di simbolismo e di presenze.

Il simbolismo riacciava il Carmelo addirittura al Paradiso e, quaggiù, alla Terra promessa, alla fedele figlia di Sion, alla Sposa Bella dell'Alleanza.

Le presenze erano quelle di Elia e di Maria: il profeta di fuoco che non ha mai conosciuto la morte e la Vergine Santa divenuta «Signora del luogo», ma con la familiarità di una sorella.

Forse – secondo una suggestione di C.G. Jung, fondatore della psicologia analitica – bisognerebbe aggiungere anche un'altra considerazione sul

tempo in cui i carmelitani iniziarono la loro avventura: «Il secolo XII e l'inizio del secolo XIII erano esattamente l'epoca in cui si realizzavano i movimenti spirituali generati dalla nuova era iniziata col secondo millennio».⁴⁰

Era dunque un tempo che spingeva potentemente gli spirituali di vario genere a rintracciare le proprie origini nell'Origine (come sempre bisognerebbe saper fare!).

I primi eremiti carmelitani di fine secolo XII volevano dedicarsi esclusivamente alla contemplazione di Dio: il luogo e il tempo assegnavano loro un'identità che da sé risaliva alle più pure sorgenti.

I loro discendenti, nei secoli successivi – più immersi nelle fatiche delle trasmissioni e negli adattamenti imposti al carisma originario – difenderanno in ogni modo (storicamente, poeticamente, teologicamente, spiritualmente, giuridicamente) questo diritto di risalire alle sorgenti, consapevoli di difendere in tal modo, per sé e per gli altri, la loro più vera identità.

10. Conclusione

A conclusione di questa prima parte del nostro studio vorremmo riportare un'ultima antica *Leggenda* che sembra riassumere tutti i temi che abbiamo toccato, descrivendo il Carmelo come paradigma del dramma dell'alleanza: luogo paradisiaco da cui può sgorgare l'acqua che tramuta il deserto in giardino. Ma ciò accade solo se il carmelitano orante si avvicina alla fonte di Elia e ristabilisce il luogo della preghiera e della venerazione mariana.

Un opuscolo di Guglielmo di Coventry,⁴¹ scritto nella prima metà del secolo XIV, racconta un episodio che sarebbe avvenuto verso il 1240, quando ormai i monaci carmelitani erano stati costretti ad abbandonare il loro eremo. In Palestina, ormai quasi totalmente in mano agli infedeli, i saraceni hanno avvelenato tutte le sorgenti d'acqua dolce e i cristiani si mettono disperatamente in cerca di qualche sorgente ancora sana.

⁴⁰ C.G. JUNG, *Puissance de l'Archétype*, in *Elie, le prophète, Etudes Carmelitaines*, vol. II, 1956, pp. 11-33. Quale suggestione per dei Carmelitani che sono giunti oggi alle soglie del Terzo Millennio!

⁴¹ GUGLIELMO DI COVENTRY, *De Adventu Carmelitarum in Anglia*, in A. STARING, *Medieval Carmelite Heritage*, Roma 1889, pp. 282-285.

Vennero allora a sapere da alcuni frati carmelitani che la sorgente di Elia non era stata avvelenata dai turchi, convinti com'erano che essa non avrebbe dato acqua finché ne rimanevano lontani i frati. Decisero perciò di assicurarsene con l'inviare sul posto un manipolo armato di soldati. Fatta la dovuta ispezione, al loro ritorno confermarono la verità del racconto dei frati. Realmente sull'amena montagna si trovarono disabitate le celle scavate nella roccia, e del tutto essiccata la Fonte. In circostanze del genere si poteva ripetere il lamento di Geremia sui luoghi santi: «È piombato il devastatore: dal Carmelo sono scomparse la gioia e la letizia». Quanto poi alla Fonte, si poteva dire con Amos: «Sono desolate le steppe dei pastori, ed è inaridita la cima del Carmelo». Chiamarono dunque con urgenza i frati, e dai più anziani furono assicurati che la sorgente avrebbe ripreso a scaturire in loro presenza. Sotto una buona scorta di soldati, li ricondussero sul Monte Carmelo. Giunti sul posto, vedendo la desolazione in cui era stato ridotto quel luogo sacro alla Madre di Dio, e un tempo dimora dei santi profeti, proruppero in tale pianto da commuovere gli astanti. A dare loro un tantino di sollievo, uno di loro si ricordò che quella desolazione era stata prevista e vaticinata dal profeta Geremia, allorché scrisse: «Guardai e vidi il Carmelo deserto e tutte le città distrutte dal Signore e dalla violenza della sua ira. Così, infatti, dice il Signore: Il paese sarà desolato, ma non vi compirò un totale sterminio». E altrove: «Ricondurrò Israele ai suoi pascoli, e di nuovo pascolerà sul Carmelo». Con l'assicurazione che non si arriverà a totale sterminio, il Signore promise misericordia; e dicendo: «Ricondurrò Israele [...]» fece capire non lontana la restaurazione dei luoghi santi dopo l'invasione dei saraceni. Ripresero animo i nostri, sul vertice di quel sacro monte – là dove il profeta Elia, pregando, aveva impetrato il beneficio della pioggia, dopo tre anni e sei mesi di siccità – s'inginocchiarono in atteggiamento di adorazione. Pregarono la Signora del luogo, la Madre di Gesù Cristo, con i santi loro predecessori. Fatto strepitoso! Prima di terminare la supplica, dalla Fonte l'acqua riprese a defluire in abbondanza.

Basta questo racconto per avere una sintesi simbolica e teologica delle «origini carmelitane» e del significato della vocazione carmelitana nella Chiesa e nel mondo.

Significativamente l'antico autore faceva dipendere da questo miracolo la diffusione dell'Ordine in Europa: «Di fronte a un tale prodigio [...] molti cristiani (crociati) di diverse nazioni si proposero di condurre con sé, nei rispettivi paesi, quei religiosi... a onore della gloriosa Vergine Maria loro avvocata».

PARTE SECONDA
Una storia spirituale
Elia e Maria alle origini del Carisma Carmelitano

Abbiamo così riflettuto sulle *Leggende* con le quali si cercò di legare gli eremiti carmelitani del secolo XIII a Elia profeta e anche alla Vergine Santa, profeticamente annunciata e, per secoli, amata e onorata. Dobbiamo ora approfondire il valore spirituale e ideale di una simile persuasione.

Parleremo anzitutto della «paternità spirituale» di Elia, per poi ricostruire i tratti più commoventi della «speciale maternità» che l'Ordine attribuì alla Vergine Santa.

1. «Elia nostro padre»

Per capire la funzione che il profeta Elia ha svolto (e svolge ancora) nell'Ordine Carmelitano, dobbiamo tornare alla Scrittura e ritrovare una sensibilità che si è purtroppo affievolita tra i cristiani.

Elia non è solo un grande Profeta del IX secolo a.C., ma ricopre un ruolo decisivo anche nel *Nuovo Testamento*.

Sullo sfondo sta la maniera misteriosa con cui si conclude, nella Scrittura, il racconto della sua vicenda: Elia non muore, viene assunto in cielo, in una travolgente coreografia, mentre Eliseo, il discepolo, lo invoca – a nome di tutto il popolo – con un grido struggente:

Mentre camminavano e parlavano, un carro di fuoco con cavalli di fuoco passò in mezzo a loro. Elia fu rapito in cielo in un turbine di vento. Eliseo guardava e gridava: «Padre mio, Padre mio! Difesa e guida di Israele!» (2Re 2,11-13).

Al di là della glorificazione poetica e popolare, il fatto che Elia non muoia, significa che Egli mantiene nella storia del popolo eletto una funzione permanente: egli deve continuamente tornare – come spiegherà il Siracide – perché è «designato a rimproverare i tempi futuri / per placare l'ira prima che divampi / per ricondurre il cuore dei padri verso i figli...» (Sir 48,10).

Determinante è il fatto che le ultime righe dell'ultima pagina dell'*Antico Testamento*, contengano proprio questa divina promessa:

Ecco io invierò il profeta Elia, prima che giunga il giorno grande e terribile del Signore, perché converta il cuore dei padri verso i figli e il cuore dei figli verso i padri... (Mal 3,24-25).

Egli era dunque atteso come precursore del Messia e, come tale, viene annunciato dall'angelo (cfr. Lc 1,15-17), e sappiamo che Gesù stesso scorgerà i suoi tratti spirituali nel volto di Giovanni Battista (Mt 11,13-15).

Nel *Nuovo Testamento*, Elia è il personaggio dell'antica Alleanza più ricordato e più presente: perfino più di Abramo, perfino più di Mosè.⁴²

Sul monte della Trasfigurazione, accanto a Cristo, i discepoli vedono appunto Mosè ed Elia, che «*discutono con Lui, della sua morte a Gerusalemme*» (Lc 9,30). Quando Gesù sulla croce grida verso Dio il suo «Eli, Eli, lemà sabactàni» (Mc 14, 34-36), i presenti pensano che egli invochi Elia perché costui era allora considerato come «protettore degli infelici».

E al ritorno di Elia allude ripetutamente l'*Apocalisse*, per la fine dei tempi, quando si tratterà di lottare con l'Anticristo (Ap 11).

Nel giudaismo è sempre rimasta viva la tradizione secondo cui Elia – il profeta sempre vivente – guida il popolo ebraico nelle strade tormentate della storia e lo sorregge e lo conforta: ogni volta che scende la sera del sabato, si attende il suo ritorno; un seggio vuoto è a lui destinato durante il rito della circoncisione e, durante la cena pasquale, c'è sempre una coppa di vino in più, pronta per il Profeta, se dovesse tornare.

Da M. Buber sappiamo che

nella tradizione chassidica si pensa addirittura che Elia sia stato dotato dell'anima collettiva di Israele e, ogni figlio, quando viene offerto all'alleanza con Dio, riceve una parte dell'anima di Elia. Quando poi egli sarà diventato adulto e avrà fatto sviluppare quell'anima che ha ricevuto, allora Elia gli apparirà.⁴³

⁴² Cfr. M.-E. BOISMARD, *Elie dans le Nouveau Testament*, in *Elie le prophète, Etudes Carmelitaines*, vol. I, cit., pp. 116-128.

⁴³ M. BUBER, *Erzählungen der Chassidim*, 1949, p. 402.

Nel cristianesimo, l'«attesa di Elia» si è affievolita progressivamente, anche se è stata coltivata in certi circoli esoterici e massonici (tra i Rosacroce, ad esempio) e, in certi romanzi di alcuni decenni fa, si parlava volentieri della reincarnazione di Elia.⁴⁴

Il ruolo spirituale del Profeta era però rimasto vivo nel monachesimo: fin dalle esperienze eremitiche dei primi secoli, i monaci lo hanno considerato come «iniziatore» del loro genere di vita, e certi episodi della sua vicenda sono sempre stati considerati tappe emblematiche del cammino spirituale.⁴⁵ Ma anche questo ricordo e questa spiritualità si sono via via attenuati.

Solo negli ultimi tempi si nota, nei circoli spirituali e monastici, una ripresa di interesse.

Significativamente, i musulmani hanno sempre onorato Elia definendolo: *Al-Khadir*, «il Profeta che sempre rinverdisce».

Il ricordo del Profeta, invece, è sempre rimasto indissociabile da quello della sacra montagna del Carmelo, chiamata anche «monte di Elia»,⁴⁶ e altrettanto indissociabile è rimasto dalla storia e dalla spiritualità dei Carmelitani che costruirono lassù il loro primo eremo, nei pressi di una Fonte che, secondo la tradizione, era sgorgata sotto il gesto miracoloso del profeta.

Ne parla già Giacomo da Vitry, che fu vescovo di Tolemaide, il quale nel 1216, nella sua *Historia Hierosolymitana*, scrive:

Sul finire del sec. XII la Chiesa d'Oriente cominciò a rinverdire e rifiorire [...] Da tutte le nazioni che sono sotto il cielo, pellegrini votati a Dio, uomini religiosi attirati dal profumo dei luoghi santi e venerabili, giungevano in folla nella Terra Santa [...] Alcuni, ad esempio e imitazione di quell'uomo santo e solitario che fu il Profeta Elia, vivevano in solitudine sul Monte Carmelo [...] vicino alla fontana di Elia, abitando delle piccole celle scavate nella roccia, e producendo nei loro alveari, come api del Signore, un miele di spirituale dolcezza... (c. LII).

⁴⁴ Cfr. M. BARRÉS, *La colline inspirée*, Paris 1913; J.-K. HUYSMANS, *Là-bas*, 1891.

⁴⁵ Nei conventi del Monte Athos, i refettori dei monaci sono abitualmente adornati da raffigurazioni di Elia nutrito dai corvi, per ordine di Dio.

⁴⁶ Le prove di un culto cristiano reso a Elia sul Carmelo risalgono fino al secolo III d.C.

Come abbiamo già ricordato, fu nel 1281 che l'Ordine sentì la necessità di stilare ufficialmente la sua carta di identità, e lo fece proprio per i «giovani religiosi» («*fratres in Ordine juniores*») che trovavano difficoltà a rispondere bene e con esattezza a chi domandava notizie sulle loro origini.

Nella *Rubrica prima*, premessa alle *Costituzioni* emanate a Londra in quell'anno, venne perciò formulata questa “risposta ufficiale”:

Dando testimonianza alla verità diciamo che, fin dal tempo dei profeti Elia ed Eliseo, che furono pii abitatori del Monte Carmelo, i nostri santi progenitori, tanto del Vecchio quanto del Nuovo Testamento, appassionati amatori della solitudine di quel Santo Monte, per coltivarvi la contemplazione delle verità celesti, vissero lì, in maniera indubbiamente lodevole, presso la Fonte di Elia, in santa penitenza, facendovi continui e santi progressi.

Da allora in poi si svilupparono, come abbiamo visto, due filoni di ricerca, spesso mescolati tra loro:

– da un lato quello storico, preoccupato di rintracciare tutti gli anelli della catena che dovevano legare assieme venti secoli di storia: dagli antichi Profeti (attraverso la loro scuola), fino all'evento dell'Incarnazione, e poi dall'Incarnazione fino al tempo del Patriarca Alberto di Gerusalemme (secolo XIII);

– dall'altro lato, quello più spirituale, impegnato a dimostrare che i Carmelitani erano «i veri figli di Elia», tenuti perciò ad essere degni di tanta «primogenitura».

Quella della «primogenitura» è la prima leggenda che abbiamo già raccontato e che dobbiamo ora analizzare da un punto di vista più teologico.

a) *Elia e il monachesimo*

Si sa che tutto il movimento monastico del IV secolo ha mostrato un notevole interesse per l'esperienza solitaria e verginale del profeta Elia, tutto immerso in un fuoco di santità.

Nei Padri si trovano affermazioni che lo considerano o come fondatore della vita monastica, o almeno come illustre precursore, e altre che lo considerano soltanto come modello eccellente.

«Il nostro capo (princeps) è Elia», diceva Cassiano⁴⁷ che attribuiva tranquillamente a Elia ed Eliseo la fondazione delle «prime basi» (primordia) dell'istituzione monastica.⁴⁸

Lo stesso affermava l'antica *Vita di S. Pacomio*.⁴⁹ E San Nilo definiva Elia: «Primo Condottiero di tutta la vita ascetica».⁵⁰ Anche gli autori siriaci si rifacevano abitualmente a Elia come a una «perfetta realizzazione dell'ideale monastico».

In Occidente, Sant'Ambrogio lo definiva «Maestro» e considerava i monaci «discepoli del grande Profeta».⁵¹

San Girolamo acconsentiva: «Il nostro capo è Elia, i nostri condottieri sono i figli dei profeti»⁵², anche se, nel prologo della sua *Vita di S. Paolo* (monaco), spiegava:

Molti sono in dubbio su chi sia stato davvero l'iniziatore della vita monastica eremitica. Alcuni risalendo molto addietro sono convinti che abbia preso inizio con Elia profeta e con S. Giovanni Battista...⁵³

Le citazioni potrebbero essere moltiplicate;⁵⁴ basterà comunque ricordare che, fino a qualche decennio fa, la liturgia della festa del profeta Elia cantava: «*Surrexit (Elias) quasi ignis... vitaeque monasticae fundamenta constituit*».

Ma vogliamo soprattutto, per illuminare l'aspetto che qui ci interessa, soffermarci sul testo più celebre e significativo: quella *Vita di S. Antonio Abate* scritta da Sant'Atanasio, verso il 356 (e subito tradotta in latino) che doveva influenzare profondamente l'Occidente (per mezzo di Ambrogio e di Agostino).

In essa dunque leggiamo:

⁴⁷ CASSIANO, *Conlatio* XIV, 4.

⁴⁸ ID., *De institutis coenobiorum*, I,2: PL 49,61a.

⁴⁹ PL 73, 231a.

⁵⁰ SAN NILO, *Ep.* 181: PG 79,152c.

⁵¹ SANT'AMBROGIO, *Ep.* 63,82: PL 16,1211b.

⁵² SAN GIROLAMO, *Ep.* 58 ad Paulinum: PL 22,583.

⁵³ PL 23, 17a.

⁵⁴ Cfr. soprattutto *Elie, le prophète, Etudes Carmelitaines*, vol. I, cit., pp. 131-218.

Egli [Antonio] ricordava spesso il motto del Profeta Elia: «Vive il Signore e bisogna che io stia oggi alla sua presenza», e sottolineava l'uso della parola «oggi», perché considerava come nullo il tempo passato, ritenendo di avere appena cominciato a servire Dio, e si sforzava ogni giorno di diventare quale doveva essere per presentarsi davanti a Lui con una coscienza pura e una grande preparazione di cuore, per obbedire ad ogni Suo volere e non servire che a Lui. Si diceva anzi: «L'asceta deve ogni giorno modellare la propria vita, quasi confrontandola, come in uno specchio, con quella del grande Elia».⁵⁵

È interessante osservare che, in questo antichissimo e fondamentale testo, troviamo un linguaggio e delle espressioni che, col tempo, diverranno tipicamente carmelitani.

Il motto eliano, infatti («Vive Dio alla cui presenza io sempre sto») diverrà l'espressione sintetica dell'ideale contemplativo dell'Ordine.

Così pure il proposito di servire Dio «con cuore puro e buona coscienza», imparando una totale «obbedienza» (*obsequium*), costituirà la struttura-base della futura *Regola Carmelitana* che sarà composta da Alberto Patriarca di Gerusalemme.

Il quale, del resto, la introdurrà dicendo esplicitamente di volersi rifare ai «*Sancti Patres*» che hanno fatto un uso «molteplice e multiforme» di quelle espressioni nei loro insegnamenti.

Qui ci basta rilevare che i primi eremiti carmelitani di fine secolo XII non potevano certo ignorare d'essersi stabiliti esattamente là dove – secondo la tradizione comune, pacificamente condivisa – la vita eremitica e monastica aveva avuto inizio. E ciò significava riallacciarsi idealmente alle origini stesse del monachesimo.

Ogni carisma originario è così chiamato non solo perché è alle origini di un certo istituto, ma soprattutto perché nasce e vive con l'impeto di tornare alle origini dell'avvenimento cristiano ed ecclesiale: ciò fa parte del suo dinamismo interiore che fluisce, in forme sempre nuove, dallo Spirito Santo.

Ed è assolutamente logico che in questa «risalita spirituale alle origini» l'istituto si impregni e si appropri di tutti gli elementi geografici, storici, culturali utili ad esprimere tale impeto.

⁵⁵ PG 26, 854 b.

I Carmelitani iniziarono insediandosi, per così dire, in un luogo e in una storia che risaliva tradizionalmente non solo fino alle origini cristiane, ma anche fino al grande Profeta, venerato da tutti i monaci.

Si sentirono dunque particolarmente eredi e primogeniti; e da questa persuasione trassero, con sempre maggiore determinazione, quella coscienza, dignità, bellezza e responsabilità che permettono a un carisma di affermarsi e fiorire.

L'*Ordo Elianus* doveva perciò imparare a trarre il suo patrimonio dottrinale attraverso la meditazione delle vicende bibliche di Elia, che ben presto verrà esplicitamente detto «Fondatore» e «Padre».

b) *De institutione primorum monachorum*

A tale scopo, il documento più importante, tra tutti quelli che si potrebbero citare, è senza dubbio il *De institutione primorum monachorum*,⁵⁶ pubblicato da F. Ribot (provinciale di Catalogna) verso il 1385 e presentato come un antichissimo documento dell'Ordine, ma composto probabilmente dallo stesso Ribot.⁵⁷

Nel *Prologo* si dice esplicitamente che Dio ha istruito i religiosi carmelitani, a riguardo delle monastiche istituzioni, in maniera così privilegiata che essi devono non tanto gloriarsi di avere come Padre e Fondatore del loro Ordine un profeta così grande come Elia, ma imitarne piuttosto la vita, e comprenderne gli insegnamenti e le regole, e metterle perfettamente in pratica, se non vogliono incorrere nella collera dell'Onnipotente.

⁵⁶ Fino agli inizi del secolo XX, questo scritto fu comunemente ritenuto opera di un certo Giovanni XLIV, Patriarca di Gerusalemme (che sarebbe vissuto nel V secolo) e considerato come antica Regola dell'Ordine. Lo stesso documento, concludendo la sua parte dottrinale, spiega così il titolo: «Termina qui l'*Institutio*, cioè l'insegnamento su come pervenire alla perfezione profetica e raggiungere il fine della vita monastica eremitica».

⁵⁷ La questione della datazione dell'*Institutio* è ancora aperta. Personalmente sono inclinato a condividere l'opinione di chi attribuisce al Ribot la seconda parte dell'opera (Libri II-X) e considera invece più antica – e di ben altro stile e valore – la prima parte (Libro I, che comprende i primi otto capitoli) che tratta del fine dell'Ordine.

Il documento è interessante perché, per la prima volta, non ci si limita ad affermare la paternità di Elia, o la sua funzione di fondatore, ma si descrive concretamente la sua esperienza interiore, e si sintetizza la dottrina che se ne può trarre.

Bisogna anzitutto osservare che l'impianto teologico, benché si rifaccia all'*Antico Testamento*, è fortemente cristologico.

Si sente che l'autore conosce il pericolo nascosto in tanti racconti e tradizioni e leggende (che egli per altro condivide): il pericolo di perdere di vista l'unico cammino che conti: quello che conduce a Cristo. Più ancora (ed in ciò l'autore è di una sorprendente modernità): il cammino che conduce Cristo a noi.

Per la prima volta, dunque, il riferimento agli antichi profeti è inquadrato in una sicura teologia cristiana.

L'autore lo rivendica esplicitamente, avvertendone il lettore:

Tu apprenderai così su quale autorità – e di numerosi santi! – sia fondata la nostra vita religiosa, e (apprenderai) con quanta sicurezza di spirito noi – seguendo questo genere di vita, non per mezzo di novità presuntuose, né basandoci su favole prive di fondamento, ma secondo i grandi e approvati modelli di tutta la vita monastica – indirizziamo al Signore le strade che conducono ai nostri cuori, e cerchiamo di rendere dritte le strade per le quali il Signore nostro viene verso di noi, in maniera che, quando giungerà e busserà possiamo aprire subito a Lui che dice: «Io sto alla porta e busso: se qualcuno ascolta la mia voce e apre la porta, io entrerò da lui e cenerò con lui, e lui con me» (cap. 1).

Già questa introduzione mostra uno sforzo impressionante perfino dal punto di vista linguistico: le frasi ascetiche (quelle che parlano del nostro «cammino verso Dio») sono tutte piegate – non senza una grande fatica di linguaggio⁵⁸ – a esprimere piuttosto il «cammino di Dio verso di noi».

⁵⁸ Le traduzioni che abbiamo consultato sono quasi tutte semplificate, proprio per la complessità delle espressioni latine alle quali l'autore impone un movimento contrario a quello che le frasi avrebbero naturalmente. Si noti con attenzione: «*Vias ad corda nostra Domino dirigimus*: Indirizziamo al Signore le vie (per venire) verso i nostri cuori»; «*Semitas veniendi ad nos Deo nostro rectas facimus*: rendiamo dritte per il nostro Dio, le strade per venire a noi».

La novità del cristianesimo rispetto ad ogni umana religione – novità di un Dio che cerca la sua creatura e scende verso di lei ed entra nella sua casa – è messa a fondamento di una vita quasi interamente dedicata allo spogliamento ascetico della creatura che vuole prepararsi all'incontro.

L'ascesi non è andare verso Dio (né tanto meno innalzarsi verso di Lui), ma è permettere a Cristo di venire, di entrare nel cuore dell'uomo.

Allo stesso modo, l'autore chiarirà e distinguerà, con un taglio nettissimo, eppur senza separarli, i «due fini» della vita eremitica: uno dispositivo, affidato alla collaborazione tra l'uomo e Dio, e uno totalmente ricevuto in dono dall'alto.

L'episodio biblico sul quale la dottrina viene costruita è quello di Elia che riceve da Dio il comando: «Allontanati da qui, va' contro Oriente e nasconditi nel torrente Carit, di contro al Giordano, là tu berrai al torrente e io comanderò ai corvi di portarti il cibo» (1Re 17,2-4).

I particolari erano già per loro natura carichi di simbolismo, e l'autore non smette di scandagliare la profondità di questa immagine del profeta che si allontana nel deserto, cammina contro oriente: (contro la sua «colpa d'origine»!), si nasconde presso un fresco torrente chiamato *Carit* (Carità!), vi si abbevera (ma poi resta sommerso dalle acque dell'amore!) e riceve, infine, un miracoloso nutrimento portato dal cielo (come non pensare all'antica manna, e poi all'Eucaristia!).

Il *De institutione*, commentando questo episodio, ha dunque costruito la più bella definizione che il Medioevo abbia dato di tutta l'esperienza spirituale e contemplativa, nel suo duplice movimento di ascesi umana e di regalo divino.

Il fine della vita contemplativa ed eremitica è duplice. Il primo fine lo raggiungiamo con le nostre forze e l'esercizio delle virtù, con l'aiuto della grazia di Dio, e consiste nell'offrire a Dio un cuore santo e purificato da ogni macchia attuale di peccato. Ciò accade quando siamo perfettamente "nascosti in Carit", cioè immersi in quella carità che, come dice il Saggio, "copre ogni colpa". Fu per condurre Elia a questa meta che il Signore gli disse: "Nasconditi presso il torrente Carit!". Il secondo fine invece viene conseguito per puro dono di Dio, e consiste nel gustare in cuore e sperimentare nell'anima la potenza della Presenza divina e la dolcezza della gloria celeste, non soltanto dopo la morte, ma anche in questa vita. Questo significa propriamente bere

al torrente del piacere divino, come Dio promise a Elia quando gli disse: “E lì berrai al torrente!” (cap. 2).

Il beato Tito Brandsma,⁵⁹ scrivendo la voce «*Carmes*» per il *Dictionnaire de Spiritualité*,⁶⁰ annotava:

Mai, in nessun altro Ordine, un libro che fornisce una norma di vita e dichiara il fine a cui i suoi membri devono tendere, ha enunciato in maniera così esatta la vocazione alla vita mistica.

Con un equilibrio veramente cattolico, la vita eremitico-contemplativa è fatta consistere in due movimenti:

– uno che parte dall’uomo e dalle sue opere e che, con l’aiuto della grazia di Dio, sembra poter tutto conquistare (addirittura la totale purificazione del cuore e la perfezione della carità!);

– l’altro che viene dall’alto e impregna tutto di «piacere divino», ed è soltanto dono, ineffabilmente dono, che fa discendere in terra e in questa vita il cielo stesso e le sue dolci e gloriose Presenze.⁶¹

L’autore del *De Institutione* prosegue riprendendo ripetutamente la sua spiegazione.

Dapprima lo fa ritrovando nei Salmi quel modulo del «deserto-giardino» di cui abbiamo già parlato descrivendo il Carmelo:

È per raggiungere questo duplice fine che il monaco si impegna nella vita eremitica, secondo la testimonianza del Profeta: «In una terra deserta, impraticabile, senz’acqua, io mi sono presentato a te, come nel tuo santuario, o Dio, per contemplare la tua potenza e la tua gloria». Infatti, poiché il monaco sceglie di restare «in una terra deserta, impraticabile e senz’acqua» per potersi presentare a Dio «come in un santuario», cioè «con un cuore puro da ogni peccato»,

⁵⁹ Carmelitano olandese, ex rettore dell’Università Cattolica di Nimega, deportato a Dachau dai nazisti, e qui ucciso in odio alla sua fede nel 1942.

⁶⁰ BEATO TITO BRANDSMA, «Carmes», in *Dictionnaire de spiritualité*, VII, col. 156.

⁶¹ È interessante osservare una certa inversione operata dall’antico autore: la Presenza di Dio (che dovrebbe essere tradizionalmente «dolce») viene definita «forte», mentre la Gloria celeste (a cui tradizionalmente si lega il concetto di «forza») è definita «dolce».

indica il primo fine della vita solitaria che ha scelto: offrire a Dio un cuore santo, cioè puro di ogni peccato attuale. Quando poi aggiunge: «per poter contemplare la tua potenza e la tua gloria», indica chiaramente il secondo fine della vita eremitica: sperimentare in qualche modo durante la vita terrena o vedere misticamente nel proprio cuore la forza della divina Presenza e gustare la dolcezza della Gloria celeste.

Infine l'autore torna ancora, una terza volta, sull'argomento in maniera più definitivamente cristologica, e spiega che, alla prima fase dell'uomo che si purifica con l'aiuto della grazia di Dio, deve poi succedere quella della conoscenza sperimentale di Dio, secondo la promessa di Gesù: «Colui che mi ama sarà amato da mio Padre, e io l'amerò e mi manifesterò a lui».

Così egli può concludere, con un salto vertiginoso, che – con quelle parole («Allontanati da qui e fuggi verso oriente...») – Dio aveva già voluto insegnare al santo Profeta e ai suoi monaci il comandamento «d'essere perfetti come è perfetto il Padre celeste».

I temi preannunciati verranno poi ripresi singolarmente, con tante citazioni bibliche accostate tra loro, ma con un'intelaiatura molto classica: descrivere il grande bene della solitudine, nella quale l'uomo si separa da tutto ciò che non è Dio, per aderire a Cristo Crocifisso con il vincolo dei tre voti (povertà, obbedienza e castità).

Così Gesù stesso entra in scena, per chiedere al suo discepolo un'adesione totale, con un linguaggio autobiografico di rara efficacia:

Se vuoi venire dietro a me, camminando contro oriente – cioè: contro i desideri originali della tua carne – devi disporti a portare la tua croce come si conviene. Infatti, come un crocifisso non può più muovere le sue membra secondo il proprio capriccio, né può rigirarsi, ma deve aderire immobile là dove il carnefice l'ha inchiodato: così bisogna che tu aderisca alla tua croce e rinunci a te stesso, senza poter più girare la tua volontà verso la fantasia o il piacere di un istante, ma applicandola interamente là dove la mia volontà ti ha confitto... (cap. 4).

Questa «teologia dei tre voti» – considerati come i «chiodi» della passione che devono configgere l'eremita carmelitano alla Croce di Gesù – risente probabilmente anch'essa di uno sfondo leggendario, ma molto significativo. Infatti, in uno dei più antichi *Itinerari*, composti da (e per) i pellegrini

che si recavano in Terra Santa, noto col nome *Citez de Jerusalem* (scritto verso il 1230) – nel quale si dà la prima notizia storicamente accertata sulla «piccola chiesa della Madonna» costruita dai Carmelitani sulla Santa Montagna – si legge anche:

Tra (il monastero di) Santa Margherita e i Frati Carmelitani vi è un luogo sul mare (dove) furono fatti i chiodi con i quali fu crocifisso Nostro Signore, e ancora si vede il posto dove furono forgiati (cap. 2).⁶²

Lo scopo della rinnovata «crocifissione» proposta ai monaci, tuttavia, non è quello di uno sforzo ascetico teso orgogliosamente a imitare l'Inimitabile, ma quello di accedere all'amore di Colui che così parla:

Quando avrai preferito ciò che accresce l'amore per me, così da volermene uno totale e ardente che ti consenta di aderire a me con tranquillo e forte affetto, e di non avvertire più alcun desiderio contrario o che sia di ostacolo ad esso, allora comincerai ad amarmi perfettamente con tutto il cuore e ti sarai davvero immerso nella carità (in *Carit*), raggiungendo lo scopo che ti eri prefisso [...] Allora sì che ti delizierai nell'Onnipotente e alzerai a Lui il tuo volto!.

Questo bel testo medievale divenne perciò «il trattato dell'imitazione elianica» – anche se ricco di allegorie non sempre facili – e ciò mostra con quanta serietà teologica l'Ordine Carmelitano abbia tentato di costruire la sua identità spirituale meditando sul modello biblico offerto dal profeta Elia.

In seguito i carmelitani contemplativi si considerarono, senza alcuna remora, «imitatori del Profeta», e i religiosi furono costantemente invitati a prenderlo seriamente per modello.

Tutto ciò che, nella moltitudine dei religiosi carmelitani, c'è di grazia e di virtù è sgorgato da Elia, come da una pura sorgente [...] Egli è lo specchio delle virtù, la via dritta, la regola di condotta della bianca falange del Carmelo.⁶³

⁶² Non sappiamo l'origine di questa tradizione, ma sappiamo la passione con cui i pellegrini medievali cercavano di ricostruire e localizzare tutti i dettagli del racconto evangelico, anche al fine di trarne le reliquie da riportare in patria.

⁶³ A. BOSTIO, *De patronatu B. V. Mariae*, in *Speculum Carmelitanum*, Antuerpiae, t. III, p. 418.

Il messaggio dottrinale del Profeta fu poi sintetizzato in un motto programmatico tratto dalla versione *Volgata* della Scrittura, secondo cui Elia si presentava con queste parole: «Vive il Signore alla cui Presenza io sempre sto».

E fu su questo parametro che si misurarono tutti i riformatori che l'Ordine ebbe nel corso dei secoli.

Il primo e principale dovere del nostro Istituto è di stare con Dio in solitudine, in silenzio e in continua preghiera, seguendo la volontà del nostro primo Padre e Fondatore Elia

questo imparavano nel secolo XVII i novizi della riforma di Touraine.

Per vivere la vita carmelitana riformata – insegnava uno storico dell'Ordine dello stesso secolo – occorre ritornare allo scopo principale del nostro Istituto. Che cosa troviamo nel nostro condottiero e Fondatore Elia? Solitudine, preghiera e conversazione con Dio alla cui presenza egli stava sempre.

c) *«Un mormorio di vento leggero»*

Ma c'è anche un altro testo biblico, riguardante il santo Profeta, che avrà poi un forte influsso pedagogico sull'Ordine.

Si tratta del viaggio di Elia all'Horeb (1Re 19,1-17).

Minacciato dalla regina Gezabele, Elia fugge per salvarsi la vita. Per la prima volta egli non è più il Profeta potente in parole ed opere, ma l'uomo stanco e sfiduciato.

Dio lo lascia cadere nella debolezza per rivelargli un altro e più profondo aspetto del suo Mistero:

Arrivò a Bersabea, lasciò il suo servitore, e proseguì nel deserto per un'altra giornata di cammino. Alla fine si sedette sotto un ginepro, e si augurò di morire: «Signore, disse, non ne posso più! Toglimi la vita, perché non valgo più dei miei padri!». Si coricò e si addormentò sotto quel ginepro.

Ci basta qui riprendere il commento dell'episodio che abbiamo già fatto altrove.

Bersabea era un'oasi posta ai confini meridionali del Regno, dove cominciava il deserto, un pozzo scavato da Abramo, e poi difeso dal figlio Isacco. Anzi proprio lì Jahve aveva rinnovato a costui la promessa già fatta al padre: «Io sono il Dio d'Abramo tuo padre; non temere perché io sono con te...» (Gen 26,15ss). Ma Elia vi giunge stanco e sfiduciato. Senza saperlo, però, egli sta ripercorrendo le tappe di un ideale pellegrinaggio, e Dio sta tramutando la sua fuga in un ritorno alle sorgenti pure della fede ebraica: «All'improvviso un angelo lo svegliò e gli disse: Alzati e mangia! Subito notò accanto a sé una focaccia, di quelle cotte su pietre arroventate, e una brocca d'acqua. Dopo aver mangiato e bevuto, si mise di nuovo a dormire. Ma l'angelo del Signore lo svegliò una seconda volta e gli disse: Mangia ancora, perché il tuo cammino sarà molto lungo! Elia allora si alzò, mangiò e bevve. Poi, rafforzato da quel cibo, camminò quaranta giorni e quaranta notti, fino all'Horeb, il monte di Dio». Non è difficile intravedere nel racconto la ripresa simbolica dei quarant'anni durante i quali il popolo eletto vagò nel deserto, il ricordo della manna donatagli da Dio, e infine l'approdo al monte santo della Rivelazione: l'Horeb (o Sinai). I commentatori cristiani, dal canto loro, vi vedranno un'anticipazione del mistero eucaristico: nelle prove della vita – soprattutto quando essa sembra tramutarsi in un deserto, e ci opprime un senso di fallimento o di paura – e nelle prove della fede, quando essa si fa vacillante, l'Eucarestia è il pane degli angeli che Dio ci ha dato, per rafforzarci e per sostenerci nel cammino, fino all'incontro con Lui. Anche per questo l'immagine del profeta svegliato dall'angelo dal suo accasciamento e invitato insistentemente a prendere cibo veniva a volte raffigurata sulle porticine d'argento dei tabernacoli. Quando finalmente il profeta giunge al Sinai, accade una delle teofanie (manifestazioni di Dio) più sconvolgenti dell'Antico Testamento. Sconvolgente, perché inattesa nelle modalità, e in grado di modificare la stessa maniera di immaginare e di attendere Dio: «Giunto sull'Horeb Elia entrò nella caverna per passarvi la notte. Gli fu detto: Esci e fermati sul monte alla presenza del Signore! [...]. Ed ecco che il Signore passò. Ci fu prima un vento impetuoso e violento, tanto da spaccare le montagne e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo ci fu un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. Dopo il terremoto, ci fu il fuoco. Ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco, ci fu come un mormorio di vento leggero. Appena l'udì Elia si coprì il volto col mantello, uscì e si fermò all'ingresso della caverna. E sentì una voce che gli diceva: che fai qui Elia? Egli rispose: sono pieno di gelosia, per il Signore Dio degli eserciti, perché gli israeliti hanno abbandonato la tua alleanza, hanno demolito i tuoi altari e hanno ucciso di spada i tuoi profeti. Sono rimasto solo, e tentano di togliermi la vita» (1Re 19,9-14). Ciò che meraviglia, in questi antichi racconti, è la capacità che l'autore sacro ha di mescolare il realismo degli avvenimenti, e delle concezioni in uso al suo tempo, e perfino certi approfondimenti sulla psicologia dei suoi personaggi, con simboli densi di poesia, e dando prova di

una teologia raffinata. Era ed è normale che l'uomo tenti sempre di contornare la divinità con immagini e segni gloriosi e travolgenti: la luce e il fuoco del sole, la tempesta e il fulmine, il tremito della terra e le fiamme dei vulcani, e altro ancora. Ricordiamo il racconto della prima grande Alleanza sul Sinai: «Al terzo giorno, sul far del mattino, vi furono tuoni, lampi e una nube densa sul monte e un suono fortissimo di tromba: tutto il popolo che era nell'accampamento fu scosso da tremore... Il monte Sinai era tutto fumante, perché su di esso era sceso il Signore nel fuoco, e il fumo saliva come il fumo della fornace: tutto il monte tremava molto...» (Es 19,16ss). Questo era il linguaggio e l'immaginario di allora per evidenziare, pur nell'incontro, la distanza tra il Dio, Sommo e Trascendente, e la misera creatura. Solo Mosè, unico e grande, poteva accostarsi, e resistere a tanta gloria. Ma Elia, nonostante abbia conosciuto la lotta e il fuoco, è l'uomo tornato al Sinai carico di tutta la sua solitudine e di tutta la sua stanchezza. Egli «arde ancora di gelosia», per il suo Signore, ma è la gelosia sofferta di un uno che si sente ultimo e solo. Ed ecco l'immagine inusitata del «mormorio di vento leggero», che fa percepire l'Intimità consolante, la Parola sussurrata, il Respiro affettuoso, il Solievo dolcissimo. Sono tutti termini e simboli che poi i cristiani applicheranno allo Spirito Santo, allo Spirito che è Amore; una volta che avranno compreso che la Divina Trinità è davvero un Altissimo silenzio pieno di comunicazione amorosa. Nella mistica carmelitana sarà celebrata, per secoli, fino ai nostri giorni, soprattutto questa «passione gelosa per la gloria di Dio» (la frase «ardo di gelosia per il Signore Dio degli eserciti» è scritta sul cartiglio che avvolge lo stemma carmelitano), passione che finalmente raggiunge il cuore della creatura (e assieme il cuore stesso di Dio) nell'atto supremo della pura e amorosa contemplazione.⁶⁴

Ritroveremo vivo il ricordo di Elia anche nei tre Dottori del Carmelo.

Spiegando alle sue monache le esigenze ascetiche della sua Riforma, Teresa esorterà: «Ricordiamoci dei nostri Padri, di quei santi eremiti d'altri tempi di cui pretendiamo imitare la vita» (*Cammino di perfezione* 11,4).

Descrivendo loro la preziosità dell'orazione di unione, le invoglierà così:

Noi che portiamo questo Santo abito del Carmelo siamo chiamate all'orazione e alla contemplazione, perché in ciò è la nostra origine e siamo progenie di quei Santi Padri del Monte Carmelo che, in grande solitudine e nel totale disprezzo del mondo, cercavano questa felicità, questa perla preziosa di cui parliamo...» (*Castello Interiore*, V,1,2).

⁶⁴ A.M. SICARI, *Abramo, Mosè, Elia. Ritratti biblici*, cit., pp. 83-86.

E quando la Santa vorrà parlare del fuoco e della forza che contagiano l'anima giunta nel più profondo centro del Castello, esemplificherà: «È da qui che veniva lo zelo per la gloria di Dio che ebbe il nostro Padre Sant'Elia» (*Castello interiore*, VII, 4,11).

San Giovanni della Croce invece richiamerà volentieri il ricordo di Elia che «si copre il volto al dolce soffio di Dio» (cfr. 2S 24); e, nel suo *Cantico espiritual*, la Sposa paragona l'Amato al «*silbo de los aires amorosos: un delicato soffio di aure impregnate d'amore*» (str. XIV).

Nella *Fiamma d'amor viva*, poi, l'episodio di Elia gli servirà per spiegare l'infinita delicatezza del «tocco di Dio» sull'anima:

O tocco delicato, Verbo Figlio di Dio, che per la delicatezza del tuo essere divino penetri sottilmente nella sostanza dell'anima mia e, toccandola delicatamente, l'assorbi tutta con delizie e soavità...! O tocco profondamente delicato del Verbo, per me tanto più delicato in quanto hai «scosso i monti e spezzato le pietre» sul monte Horeb, con l'ombra della tua potenza e della tua forza che ti precedeva, e ti facesti sentire soave e forte al Profeta «nel sibilo dell'aura leggera»! O aura lieve, poiché sei aura leggera e soave, dimmi come mai tocchi così delicatamente e leggermente, Verbo, Figlio di Dio, mentre sei tanto terribile e potente? Fortunata l'anima che tu toccherai in maniera delicata e soave, mentre sei terribile e potente! Dillo al mondo, no, non glielo dire, poiché esso non sa nulla di aura delicata, e quindi non ti accoglierà, poiché non ti può ricevere, né vedere. Dio mio e vita mia, sentiranno e vedranno il tuo tocco delicato soltanto coloro che, allontanatisi dal mondo, saranno diventati finemente sensibili... O tocco mille e mille volte soave, tanto più forte e potente quanto più sei delicato, poiché con la forza della tua soavità annienti l'anima, l'allontani da tutte le altre cose e la conservi e la unisci solo a Te... (Str. 2, 17).

Anche Santa Teresa di Lisieux si ricorderà del Santo Profeta, fondatore del suo Ordine, tutte le volte che farà esperienza di questa delicata forza di Dio.

Durante la cresima anzitutto:

Finalmente il momento felice arrivò: al momento della discesa dello Spirito Santo non sentii un vento impetuoso, ma piuttosto quella brezza leggera della quale il profeta udì il mormorio sul monte Horeb (Manoscritto A, 36v).

Poi anche durante la Professione religiosa:

La mia unione con Gesù si compì non tra folgori e lampi, cioè tra grazie straordinarie, ma in seno a uno zefiro lieve simile a quello che udì sulla montagna il nostro Padre Sant'Elia (Manoscritto A, 76v).

«I seguaci di Elia – diceva lo *Speculum Carmelitanum* del 1507 – sono conosciuti come coloro che amano la contemplazione nascosta della Divinità». ⁶⁵

Questo è stato, fin quasi ai nostri giorni l'insegnamento costante e l'alto ideale proposto nel Carmelo che ha sempre sentito come propria la «vocazione mistica».

Parlandone, il beato Tito Brandsma ha lasciato scritto:

Il Carmelo, a differenza degli uomini del nostro tempo, non ha paura della vita mistica. Lo spirito dell'Ordine non la considera una violenza fatta alla natura, perché sa che la natura, in ultima analisi, è destinata proprio a quella perfezione. La vita mistica non è neppure l'unica strada. Si può raggiungere una grande santità anche senza le grazie e i favori mistici, come appare dalla vita di tanti santi. Per chi è al Carmelo, basta vivere alla presenza di Dio in amorosa umiltà, lieto di quanto il buon Dio dispensa. ⁶⁶

d) *La missione di Elia*

Un ultimo aspetto, tuttavia, merita di essere ancora ricordato.

Si sa che, nei primissimi documenti dell'Ordine, il nome di Elia non compare (manca sia nella *Regola*, che nelle *Bolle pontificie* di approvazione, che nel polemico *Ignea sagitta*).

Il motivo sta probabilmente nell'ambivalenza della figura di Elia che, dal punto di vista della teologia spirituale e biblica in uso nel Medioevo, presentava due volti diversi, quello di «Elia il solitario» e quello di «Elia il profeta»:

⁶⁵ *Speculum Carmelitarum*, Libro III, cap. 8, 14v-15-r.

⁶⁶ BEATO TITO BRANDSMA, *Bellezza del Carmelo*, Edizioni Carmelitane, Roma 1994, p. 28. L'autore si riferisce qui a quella «vita mistica» adornata di grazie e fenomeni straordinari che Dio dispensa a chi vuole e se vuole, ma che non sono essenziali alla «vita mistica» ampiamente intesa.

il primo si prestava a essere modello di vita contemplativa, il secondo parlava più di vita attiva e apostolica.

Ci fu dunque, probabilmente, un'iniziale perplessità che indusse i primi carmelitani, eremiti, a un certo silenzio, nei riguardi di Elia.

Ma poi, quando essi furono costretti a esplicitare il proprio filiale riferimento a Elia, dichiarandolo loro Fondatore e Padre, dovettero di necessità valorizzare, quasi esclusivamente quegli episodi biblici che narravano le esperienze mistiche e solitarie del Profeta, quelle che lo avevano tenuto, per così dire, nel deserto: «al cospetto del Dio vivente».

Fu messo così volutamente in ombra l'altro aspetto del profetismo di Elia (quello attivo-apostolico, missionariamente bruciante) e, nella riflessione spirituale, si sorvolò sugli episodi più celebri della sua attività: la lotta contro gli idolatri sulla montagna del Carmelo (1Re 18), la predicazione ardente come una fiamma (Sir 48,1), i grandi prodigi (la resurrezione di un fanciullo - 1 Re 17,7-24), la collera violenta contro i malvagi e le loro ingiustizie (1Re 21), la missione di precursore (Mal 3,14).

Alcuni aspetti però si rivelarono utili quando l'Ordine, pur avendo un'identità eremitica, si trovò a dover giustificare le scelte mendicanti-apostoliche divenute necessarie in Occidente.

Elia poté allora essere invocato anche per giustificare l'ardore evangelico dell'Ordine.⁶⁷

Già il *De Institutione* è testimone di questo progresso, quando nel capitolo VII del Libro III scrive:

Benché Elia ed Eliseo vivessero soprattutto nel deserto, tuttavia, in base al comandamento di Dio, per l'utilità del popolo, a volte frequentavano le città e i villaggi, per operarvi miracoli, per profetizzare l'avvenire, per punire i vizi, per convertire a Dio i peccatori, e per attirare nuovi seguaci al loro istituto profetico.

Né si dimenticava il fatto che «i figli dei profeti» avessero a suo tempo coadiuvato gli apostoli nella prima evangelizzazione (cfr. Libro V, cap. VIII).

⁶⁷ Si pensi d'altronde a ciò che san Bonaventura scriveva in quegli anni: che san Francesco era sorto nella Chiesa «*in spiritu Eliae*».

Interessante era però la conclusione che, già allora, se ne traeva: un'esortazione a vedere in quelle antiche «effusioni apostoliche» degli eremiti «una dimostrazione della meravigliosa bellezza della Chiesa di Dio».

Quando le necessità della Chiesa cresceranno (ad esempio, al tempo della lotta contro le eresie dei secoli XIV e XV) non mancheranno nell'Ordine richiami coraggiosi allo zelo profetico di Elia che invita i carmelitani alla lotta.

La dottrina adatta a salvare tale identità duplice (contemplativa e attiva) fu tradizionalmente, quella tomistica della «vita mista» nella quale ci si impegna «a donare al prossimo i frutti della propria contemplazione», pur affermando sempre, come determinante, il primato dovuto alla contemplazione stessa.

Non mancheranno tuttavia gli squilibri e i disagi.

Come vedremo, toccherà in particolare al Carmelo riformato di Teresa d'Avila intraprendere lo sforzo, geniale per dottrina ed esperienza, di unire in una sintesi nuova e di particolare vigore, l'antico eremitismo e la missionarietà più generosa.

Ai nostri giorni, la descrizione di Elia «uomo di Dio in mezzo al popolo» è particolarmente insistita e amata da chi vuole accreditare, per i carmelitani, nuovi compiti ecclesiali di lotta e di sfida, sottolineando la necessità di apprendere dall'antico profeta

il cammino di solidarietà con gli oppressi e il cammino di lotta aperta contro ogni strumentalizzazione della religione, cammini che culminano e trovano la propria forza segreta nella vita contemplativa o mistica...

Senza attardarci per ora in nuove analisi, possiamo concludere, dicendo semplicemente che Elia resta nella storia di tutti – dei carmelitani soprattutto – come il Profeta della intimità bruciante con Dio, ma anche come profeta della decisione tagliente come una spada: un profeta desiderabile in ogni tempo.

Nel 1846, un anno prima di morire, F. Mendelssohn, lasciava come suo testamento musicale un Oratorio intitolato *Elias* che ripercorreva tutta la vicenda del Profeta, come è raccontata dalla Scrittura.

Diceva il grande compositore: «Io mi raffiguro Elia come un vero Profeta, quale un giorno potremmo augurarci d'avere tra noi».

2. «Maria nostra sorella e madre»

La *Regola* che Sant'Alberto di Gerusalemme diede agli eremiti del Carmelo (in un anno imprecisato tra il 1206 e il 1214) prescriveva di «costruire un oratorio in mezzo alle celle».

Incamminandosi ogni mattina verso questo centro sacro per la solenne celebrazione eucaristica, gli eremiti avrebbero manifestato, perfino fisicamente, il mistero della loro comunione in Cristo, e il dono della fraternità da cui era nutrita la solitudine di ciascuno.

Ed ecco che, da un Itinerario per i pellegrini, composto proprio in quegli anni, veniamo a conoscere subito a chi andò la scelta di quei primi monaci. *La citez de Jerusalem* (scritto tra il 1220 e il 1230) annota:

Sulla costiera di questa medesima montagna (del Carmelo) c'è un luogo molto bello e delizioso, dove abitano gli eremiti latini chiamati Frati Carmelitani; là vi sta una piccola Chiesa della Madonna.⁶⁸

È la prima testimonianza “storica” che abbiamo sul culto che i carmelitani tributarono a Maria, fin dai primi anni della loro esistenza, scegliendola come loro Patrona e titolare della propria «chiesa-madre».⁶⁹

Da allora la notizia viene riportata anche in altri itinerari con qualche aggiunta, e anche la chiesa della Madonna viene definita: «una chiesetta molto bella», come il luogo in cui è incastonata.

Dopo circa vent'anni, nei documenti ufficiali della curia romana, gli eremiti carmelitani saranno conosciuti come «Fratì Eremiti dell'Ordine di Santa Maria del Monte Carmelo» (1252),⁷⁰ e il titolo mariano resterà poi sempre.

⁶⁸ La *citez de Jerusalem* (citazione a p. 31) è il più antico degli *Itinéraires* gerosolimitani, composti dai pellegrini medievali. Vennero pubblicati nel 1882 da H. Michelant e G. Raynaud.

⁶⁹ «La scelta del titolo di una Chiesa comportava un orientamento spirituale, perché, nella concezione feudale allora regnante, chi era a servizio di una chiesa era al servizio del santo cui la chiesa era dedicata. E si intenda bene, in tutto il suo valore la parola servizio: significava la traditio personae, cioè il porsi completamente a disposizione, consacrazione personale ratificata con giuramento: tanto più quando ciò era sanzionato con la professione religiosa» (Cfr. L. SAGGI, *Santi del Carmelo*, Roma 1972, p. 111).

⁷⁰ È l'anno della Bolla *Ex parte dilectorum* emanata da Innocenzo IV.

Nello stesso periodo abbiamo la composizione del primo libro liturgico dell'Ordine (detto Ordinale) dove le feste mariane prescritte sono numerose e tutte solennemente celebrate, tanto che il culto a Maria sembra essere la preoccupazione essenziale.

Basterà dire che tutta l'ufficiatura corale era raddoppiata: ogni ora canonica veniva preceduta dalla corrispettiva ora dell'«Ufficio della Madonna», eccetto alla sera, quando la «compieta mariana» seguiva quella del giorno, in modo che si potesse chiudere la giornata con la preghiera a Maria.

Il tutto si concludeva, ogni sera, con il canto della *Salve Regina*.

Erano anni, quelli, in cui l'Ordine, trasmigrato in Occidente, andava accettando, non senza fatica, la «svolta mendicante»: già cominciava a perdere la sua fisionomia eremitica e ad assumere sempre più quella apostolica; gli eremi quasi scomparivano e crescevano i conventi insediati nei centri abitati.

Un documento polemico del 1270 – *La Freccia di Fuoco*, composto da un ex Priore Generale (Nicolò il Gallico) – diceva amaramente che la «cella carmelitana» aveva ormai perduto la sua evidenza di luogo deputato alla «intimità sponsale» dell'anima con Dio e all'ininterrotta preghiera ed era diventata un luogo «in cui nessuno entra se non per dormirci al sicuro».

Ma dà tenerezza pensare che il vecchio e deluso Generale si esprimeva così: «E pensare che, proprio nella solitudine di una cella, si è veramente incarnato il Verbo del Padre Altissimo, in seguito al colloquio dell'Angelo Gabriele con Maria».⁷¹

Il cambiamento in verità si imponeva, anche perché l'Ordine temeva ancora per la sua esistenza, che dipendeva dall'«utilità ecclesiale»⁷² che esso avrebbe saputo dimostrare.

⁷¹ *Ignea Sagitta*, in «Carmelus» 9, (1962), pp. 237-308. Citazione a p. 286.

⁷² La preoccupante *nota vacillationis* – che lasciava in sospeso il diritto all'esistenza dei Carmelitani – era per l'Ordine una costante minaccia. Il canone XXIII del Concilio di Lione (1274) si era, infatti, espresso così: «Concediamo all'Ordine del Carmelo e degli eremiti di S. Agostino, la cui fondazione è precedente al suddetto concilio generale (cioè: al Lateranense IV) di restare nella situazione attuale, finché non verrà presa nei loro riguardi una diversa decisione. Perché noi intendiamo provvedere al loro avvenire... secondo che ci sembrerà utile per la salvezza delle anime, e in base alla loro stessa situazione». Chiedendo l'aiuto del Re d'Inghilterra, contro questa nota il Generale Pietro de Millaud gli prometteva le preghiere che frati avrebbero rivolte per lui «...alla gloriosa Vergine, per la cui lode e gloria l'Ordine fu specialmente fondato nelle regioni al di là del mare». La *nota vacillationis* verrà abolita soltanto verso la fine del secolo XIII.

L'Ordine percepiva perciò il suo riferimento a Maria come uno scudo dietro cui rifugiarsi e con il quale difendersi: il frequente richiamo alla Vergine era assieme una preghiera e una difesa, ma anche una costante ripresa ideale della propria identità.

E, infatti, l'ideale restava immutato, e a volte perfino il linguaggio!

Nella formula di professione prevista dalle *Costituzioni* di Londra, nel 1281, i religiosi promettevano ancora obbedienza «a Dio, alla Beata Maria, e al priore generale dei frati eremiti dell'Ordine della Beata Maria del Monte Carmelo», anche se l'eremitismo era rimasto quasi solo nel cuore.

«Noi – dissero i membri del Capitolo Generale di Montpellier del 1287 – abbiamo lasciato il mondo per poter meglio servire il Creatore nel Castello della Contemplazione».

E il prologo delle *Costituzioni* in esso approvate diceva: «Imploriamo l'intercessione della beata Vergine Maria, Madre di Gesù, per il cui ossequio e onore è stato fondato l'Ordine nostro del Monte Carmelo, (pregando che sia) un monte stabile e fecondo, in cui Dio si compiaccia di abitare».

Nelle *Costituzioni* del 1294 si insegnò perciò che «a chiunque fa domande sull'Ordine o sul suo "titolo"» bisognava rispondere sempre e subito «dando il nome della Beata Vergine Maria».

Col passare degli anni la devozione dei carmelitani a Maria crebbe con ritmo costante. Lo testimonia la loro preghiera: le *Costituzioni* di Barcellona del 1324 prevedono addirittura che ogni mattina sia cantata la Messa della beata Vergine, e che la *Salve Regina* sia recitata non solo al termine della giornata, ma al termine di ogni ora canonica.

Gli studiosi dicono che i Legislatori dell'Ordine di quegli anni sembrano interessati

a che il carmelitano viva di continuo con Maria, per Maria: trascorra, cioè, la sua giornata, i suoi mesi, i suoi anni, in compagnia abituale, senza soluzione di continuità, con la beata Vergine, come il bimbo che mai dimentica la propria mamma, mai se ne distacca con l'affetto.⁷³

⁷³ N. GEAGEA, *Maria Madre e Decoro del Carmelo. La pietà mariana dei Carmelitani nei primi tre secoli della loro storia*, Teresianum, Roma 1988, p. 173.

Dal punto di vista culturale l'opera più prestigiosa – in difesa delle tradizioni carmelitane – fu quella di Giovanni Baconthorpe.

Egli difese la «motivazione» o «finalità» mariana dell'esistenza stessa dell'Ordine, fin dagli inizi, facendo risalire questa intenzionalità allo stesso profeta Elia.

Il testo biblico fondamentale che l'autore commenta, a tale scopo, è il bel versetto biblico che dice: «Le fu dato il Decoro del Carmelo» (Is 35,12), versetto che già San Bernardo aveva applicato a Maria.

Ciò diventa quasi un ritornello sempre ripreso: «Il Carmelo è stato donato a Maria», e dunque le appartiene interamente: Maria è la «Domina Loci - la Signora del Luogo», meritevole di ogni ossequio e venerazione.

E si osservi bene: a Maria appartiene tutto il Carmelo e, dunque, anche tutto ciò che con esso ha relazione.

Tutti i personaggi che lo hanno abitato nel corso dei secoli – dagli antichi profeti ai nostri giorni – possono perciò essere legittimamente chiamati «Carmelitani di Maria».

Da questa appartenenza dipende la bellezza stessa (*Decor*) del Carmelo; come, dall'eventuale trascuratezza dei servi della Vergine, dipende il fatto che il Carmelo possa disseccarsi e intristire, come accadeva a volte al tempo dei profeti.

L'autore si spinge fino a tentare un commento alla *Regola Carmelitana* che dimostri questa appartenenza. Spiegandola in senso mistico-analogico, egli vede che tutte le prescrizioni sono basate su una specie di «sguardo rivolto a Maria».

Pensa addirittura che il Legislatore l'abbia composta cercando di riprodurre la forma di esistenza che Maria condusse sulla terra.

Baconthorpe si serve, a questo scopo, sia di certezze teologiche che di persuasioni devozionali; sia di citazioni tratte dalla Scrittura che da racconti apocrifi.

L'aspetto più determinante del suo magistero sta in questo: che Maria viene ripetutamente descritta come «Sposa di Dio e sua Dimora»: una «dimora infuocata».

Il nostro Dottore tocca il vertice della sua poetica teologia quando in una sola vertiginosa immagine riesce a fondere tutta l'identità (eliana e mariana) del Carmelo: «Il fuoco del Signore, che è l'amore di Dio, discese in

Maria [...] Il suo ventre era di fuoco. E come Elia fu rapito su un carro di fuoco, così veniva rapito su un carro di fuoco il Figlio di Dio».⁷⁴

Il ricordo di Elia riporta in mente la piccola nube sorgente dal mare, così come il simbolo del fuoco richiama quello dell'acqua dissetante:

Ecco sopra la montagna, il piede del messaggero, cioè di Elia che annuncia la pace, cioè Maria, per mezzo della quale è discesa dal cielo la pioggia della grazia... Per mezzo di Maria è discesa la pioggia della misericordia e della grazia.

Ecco dunque qual è la fonte del Carmelo presso la quale il nuovo Ordine prese origine:

La fonte del Carmelo è Maria, dal cui grembo fluiscono le acque... e a tutti i disperati ella dice: «Se qualcuno ha sete, venga a me e beva», perché in me c'è ogni grazia di vita e di verità, in me ogni speranza... (f. 24v).

Per tutti questi motivi il rapporto che va da Maria ai carmelitani e dai carmelitani a Maria non è simile a quello di tutti gli altri cristiani, e neppure simile a quello di altri religiosi: è un rapporto «speciale».⁷⁵ Il Carmelo è la sua speciale abitazione; e l'Ordine carmelitano è la sua speciale famiglia. Di conseguenza, ai carmelitani ella dice (anche compiendo miracoli, se è necessario): «*Fratres mei karissimi et desideratissimi*» (f. 31v).

Un'altra sottolineatura mariologica interessante è quella che si ritrova, qualche decennio dopo, in quel *Liber de Institutione* di cui abbiamo già parlato, nel quale il rapporto dei carmelitani con la Vergine Santa viene così spiegato:

Prima dell'Incarnazione, tra il Figlio di Dio e gli uomini c'era soltanto una «fraternità per parte di Padre» («*fraternitas Paternitatis*») per il fatto che uno stesso Padre aveva generato il Figlio nell'eternità e creato gli uomini nel tempo. Per questo il Figlio non si vergogna di chiamare suo Padre, Padre anche degli uomini, dicendo: «Salgo al Padre mio e Padre vostro». Ma prima dell'Incarnazione

⁷⁴ *Laus Carmelitarum*, cit., f. 25v.

⁷⁵ Baconthorpe usa questo aggettivo trentatré volte!

non c'era una «fraternità per parte di Madre» («*fraternitas Maternitatis*») tra gli uomini e il Figlio di Dio, perché Egli non era ancora nato da una Madre; per questo i discepoli di Elia desiderarono che si realizzasse questa «fraternità per parte di Madre».

Un desiderio che l'autore riallaccia ancora alla visione di quella «nube carica di pioggia» nella quale la Vergine Madre fu per la prima volta intravista e desiderata.

Verso la metà del secolo XV compare finalmente il bel titolo di Maria Carmelitana e si sviluppano i racconti sulla visione dello Scapolare concessa a San Simone Stock.

Ed è sul finire di questo secolo, in pieno Rinascimento, che l'Ordine troverà il suo più grande poeta mariano, il belga Arnoldo Bostio – innamorato della bellezza della Vergine Madre e delle antiche tradizioni dell'Ordine – lui che chiamava Maria «*pars animae dimidiata meae*» («metà della mia anima»).

Nel rapporto con Maria, dunque, i carmelitani non hanno coltivato soltanto una generica devozione e non hanno neppure difeso soltanto un'appartenenza giuridica, ma hanno identificato l'espressione più nobile del loro carisma originario.

Essi hanno considerato Maria come Fondatrice dell'Ordine perché in lei videro incarnato l'ideale di vita che la Regola insegnava.

Si convinsero addirittura – come Baconthorpe – che la *Regola* fosse stata scritta traducendo in norme la vita di Lei.

Evidentemente ciò significò, per i carmelitani, portare delineata nella mente e nel cuore «una certa icona mariana», quella stessa che preferibilmente onorarono e portarono con sé quando si trattava di fondare nuove chiese e nuovi conventi.

Così, fu la devozione⁷⁶ coltivata da tutti i membri a descrivere nella maniera più perfetta il carisma di fondazione su cui tutti i membri dell'Ordine Carmelitano furono chiamati a edificare.

⁷⁶In questo caso il termine «devozione» va preso nel senso forte di «affidamento di tutto il proprio essere».

Fin dai primi decenni, due furono, nel Carmelo, le icone della Madonna contemplate come simbolo del dono vocazionale ricevuto da Dio: la Vergine dell'Annunciazione e la Vergine Immacolata.

a) *La Vergine dell'Annunciazione*

Sappiamo che al mistero dell'Annunciazione vennero dedicate di preferenza le più antiche chiese dell'Ordine, ma occorre precisarne il significato dal punto di vista teologico.

L'icona dell'Annunciazione coglie Maria nel momento in cui la Vergine purissima diventa Madre.

La purità – un termine ricorrente nelle meditazioni mariane degli autori carmelitani – non riguarda tanto la purezza del corpo, nella sua integrità biologica, quanto l'orientamento totale dell'essere che si volge verso il Dio-Trinità senza frapporre nessun ostacolo, nessuna distrazione, nessuna macchia interiore o esteriore. È la totale trasparenza che permise a Maria di ascoltare l'annuncio nell'Angelo con tutta se stessa e di credere anche col suo corpo. Ed è ciò che permette ancora alla creatura-carmelitana di «meditare giorno e notte la Parola del Signore» fino a lasciarla inabitare in sé come in un tempio purissimo.

La maternità divina è il dono sublime con cui Dio rispose a tale purezza di Maria, colmata di ogni grazia.

L'icona dell'Annunciazione ci fa contemplare Maria nell'istante, perfettamente compiuto, in cui per la prima volta ella si lascia inabitare dalla Presenza del Figlio di Dio fatto uomo.⁷⁷

Come ogni donna incinta, Maria è tempio vivente per il suo Bambino: tutto in lei si piega ad accogliere, ospitare, proteggere il Dono che le viene fatto.

Per la prima volta nella storia, una creatura può amare Dio con tutto il cuore, tutta l'anima, tutte le forze e il prossimo come se stessa (sono i due grandi comandamenti!) in un unico e indivisibile atto: perché quel Bambino è indivisibilmente il suo Dio e il suo prossimo.

⁷⁷ Il carmelitano Giovanni di Hildesheim, nel 1370 chiama Maria: «Vergine cristifera, Madre cristifera, tempio vivo del Dio vivente, sacrario e santuario dello Spirito Santo» (*Defensorium*).

Per la prima volta nella storia, una creatura umana può consegnare a Dio, in un'unica offerta di sé, tutta la sua contemplazione e tutta la sua azione.

In tutta la storia cristiana, mai nessuno potrà sperimentare il Mistero di Dio, in maniera più umana e più piena di quello che accadde durante quei primi nove mesi.

b) *La Vergine Immacolata*

L'altra icona di cui l'Ordine Carmelitano si è sempre mostrato innamorato è quella della Immacolata.

Anzi, si può dire che i carmelitani si impadronirono, per così dire di una tale festa, al punto che la Curia Romana di Avignone prese l'abitudine (che durò un paio di secoli) di solennizzarla nella Chiesa dei Carmelitani,⁷⁸ come solennizzava presso la chiesa degli altri ordini religiosi la festa del rispettivo Fondatore.

Ma i carmelitani si distinsero anche nella dottrina, sottolineando soprattutto un argomento teologico di particolare bellezza: Maria doveva essere preservata dal peccato originale, e lo fu, a causa della «identità della carne» che lei avrebbe condiviso con il Figlio di Dio.

La fede nella Immacolata Concezione li portò a pensare la pienezza dell'avvenimento cristiano.

Pensare non solo una creatura che genera Cristo, ma una creatura «fatta per generarlo».

Pensare non solo una creatura salvata dalla sua passione e morte, ma una creatura già anticipatamente redenta prima ancora di essere fatta!

Ciò voleva dire considerare l'avvenimento cristiano risalendo alla sua sorgente trinitaria, là dove Dio si preparava «una vergine di perfetta bellezza, prescelta da tutta l'eternità come Madre del Signore Gesù» («...*Virginem perfecti decoris, ab aeterno Domini Jesu Matrem praelectam*»).

⁷⁸ G. Baconthorpe, che ne dà notizia in un suo trattato, ne approfitta per chiedere al Papa l'approvazione esplicita della festa e della dottrina, altrimenti si rischia un peccato di «dissimulazione»... Cfr. *L'Immacolata Concezione di Maria e i dottori Carmelitani*, estratto da «Il Monte Carmelo» (XV-XVI), p. 21.

⁷⁹ A. BOSTIO, in *Speculum Carmelitanum*, Antuerpiae 1680, n. 1699.

Voleva dire risalire, con la contemplazione, là dove anche ogni altra creatura – assieme a Maria – è predestinata a Cristo: già eternamente avvolta dalla sua misericordia, già eternamente salvata dal suo sangue.

Ed i Carmelitani erano per così dire storicamente abituati a risalire verso le origini, anche solo pensando al loro Elia al quale il mistero dell'Immacolata era stato rivelato nove secoli prima che accadesse. E di quel mistero i lontanissimi «figli dei profeti» s'erano innamorati, mentre nella Chiesa ancora se ne discuteva...

Anche questo era amore alle origini!

c) La Vergine purissima (nel suo concepire e nel suo essere concepita)

Il popolo cristiano ha sempre visto uno stretto legame tra la verginità di Maria (nel suo concepire Gesù in tutta purità di mente e di corpo) e la sua Immacolata Concezione (nell'essere lei concepita senza alcuna macchia di peccato), tanto che spesso ha addirittura confuso le due verità. Gli stessi predicatori e maestri facilmente le sovrappongono.

Questa istintiva tendenza la si trova anche nelle leggende e nella devozione e nelle riflessioni dei carmelitani, ed essa nasconde forse una verità più profonda che oggi ci è dato riscoprire.

I due privilegi mariani sono, infatti, tra loro legati in maniera speculare:

– la Verginità ci ricorda la maniera «totale» in cui Maria ha ospitato in sé la Presenza del Figlio di Dio incarnato, credendo «anche col suo corpo», ed è il primo privilegio che ci viene rivelato dalla Parola di Dio.

– L'Immacolata Concezione ci rivela che Maria stessa è stata creata per Gesù, concepita per Lui, già prevenuta e redenta dal suo sangue. È il privilegio che la Chiesa ha custodito per secoli e secoli, prima di comprenderlo appieno e di definirlo, ma è anche il privilegio originario, il primo in ordine di tempo. Quello che preannuncia e prepara l'incarnazione stessa.

Se, come Vergine dell'Annunciazione, Maria contiene in sé il suo Figlio divino, ed è totalmente curvata su di Lui, per adorarlo e proteggerlo, come Vergine Immacolata, ella è totalmente e anticipatamente contenuta da Lui, plasmata da Lui, (per questo Dante la chiama «Figlia del tuo Figlio»!).

La Vergine dell'annunciazione e la Vergine Immacolata sono dunque due immagini, due icone, che descrivono come è fatta la creatura che Dio destina a Cristo: è fatta per generare Gesù perché è stata da Lui generata; è fatta per generare il Salvatore perché è stata da Lui anticipatamente salvata.

È assieme che le due icone descrivono, in una circolarità virtuosa, il mistero dell'esistenza cristiana.

L'intera storia del Carmelo ruota attorno a queste due immagini esemplari, ed è tutta costruita su di esse.

Il Carmelo – quando giungerà alla pienezza della sua riflessione mistica – lo comprenderà, e dal suo seno usciranno dei Santi segnati dalle originali forme iconiche che abbiamo appena descritte.

Chi, vocazionalmente e carismaticamente, si sente descritto dall'icona dell'Annunciazione è chiamato a riprodurre nella Chiesa il "tipo umano" della creatura che irresistibilmente vuole scendere – qualsiasi cosa sia chiamata a fare – nel profondo mistero del suo cuore, là dove già abita il Figlio incarnato di Dio, e l'intera Trinità. Sarà questo il tipo umano che sarà sperimentato e descritto nell'epoca d'oro del Carmelo. Ne diamo soltanto due esempi, a forma di pregustazione di ciò che poi dovremo più profondamente descrivere e comprendere.

Santa Teresa d'Avila non solo immaginerà l'essere umano come una splendida dimora del Dio Trinità, ma terrà quest'icona mariana come espressiva dello sguardo con cui contemplerà quotidianamente se stessa e le sue monache. Esclamerà allora:

Che spettacolo meraviglioso vedere Colui il quale può riempire mille mondi delle sue grandezze, rinchiudersi in uno spazio così piccolo (cioè: nel cuore credente)! Allo stesso modo ha voluto rannicchiarsi nel grembo della sua Santissima Madre (*Cammino di Perfezione*, red. Esc., 48,3).

Ed Elisabetta della Trinità commenterà così, con tanta felicità, i suoi pochi Natali trascorsi in monastero:

Il Natale al Carmelo è una cosa unica! La sera mi sono messa in coro e lì ho trascorso tutta la veglia, come la Vergine Santa, nell'attesa del piccolo Dio che questa volta stava per nascere non più nella mangiatoia, ma nella mia anima, nelle

nostre anime, perché Egli è veramente l'Emmanuele, il Dio con noi (Lettera n. 155). Madre del Verbo, dimmi il tuo mistero / quando Dio si incarnò dentro di te. / Dimmi come vivesti sulla terra / immersa in costante adorazione. / Avvolta in una pace totale, ineffabile. / Con quel tuo silenzio misterioso, / andavi sempre più penetrando / nell'Essere insondabile, / quando portavi in te il Dono di Dio. / O Madre, custodiscimi sempre / nell'abbraccio divino! (Poesia n. 87). Dentro di me, nella mia anima / si compie il sublime mistero, / si rinnova l'Incarnazione. / Io più non vivo, Lui vive in me (Poesia n. 76).

Chi, invece, vocazionalmente e carismaticamente, si sente più descritto dall'icona dell'Immacolata è chiamato a riprodurre nella Chiesa il "tipo umano" della creatura che riconduce il dramma della redenzione alle sue più profonde radici: non solo là dove la creatura lotta col suo Dio e Salvatore, ma là dove la creatura riconosce che Dio ha vinto da sempre; non solo là dove la creatura "cede" a Dio, ma dove si lascia "prevenire" e "generare".

Sarà questa, in particolare, l'esperienza di S. Teresa di Lisieux: ella rivendicherà in ogni maniera il suo diritto a sentirsi «immersa nella misericordia», «immersa nell'amore e nel perdono» non perché «peccatrice», ma perché «prevenuta anche dal peccare». ⁸⁰

d) *La Madre*

Ma forse la testimonianza decisiva dei carmelitani è nel punto di arrivo di tutta questa sensibilità che fu assieme spirituale, giuridica, poetica, dottrinale: un punto d'arrivo particolarmente prestigioso perché segnato dalla parola autorevole dei Pontefici.

Nella costituzione pontificia *Dum attenta Meditatione* emanata da Sisto IV il 28 novembre 1476 si legge:

Meditando attentamente su la gloriosissima Madre di Dio. Vergine graziosissima adorna d'ogni fiore di eletta virtù – la cui bellezza è motivo di ammirazione al sole e alla luna, e le cui preghiere sono di giovamento al popolo cri-

⁸⁰ Cfr. A.M. SICARI, *La teologia di S. Teresa di Lisieux, Dottore della Chiesa*, Milano-Roma 1997, pp. 260-264.

stiano – [ben sappiamo che], mediante l'ineffabile cooperazione dello Spirito Santo, dette alla luce («*genuit*») il Signore Nostro Gesù Cristo, fiore pregiatissimo, immarcescibile, eterno, e mise al mondo («*produxitque*») il sacro Ordine della Madre di Dio la Vergine Maria del Monte Carmelo». ⁸¹

Le stesse espressioni ritornano in un rescritto dell'anno successivo, e in uno del Papa Innocenzo VIII del 1485.

Nel 1494, Papa Alessandro VI insiste:

Meditando attentamente su Maria, cristifera, stella del mare, collocata sul supremo trono del regno dei cieli, su di lei che, discendente dalla regale stirpe di Davide, ci riaprì la porta della salvezza [sappiamo che], intatta ed illibata, diede alla luce («*genuit*») il Re dei re, rivestito della nostra umana fragilità, e che mise al mondo («*produxitque*») il sacro Ordine della beata Maria del Monte Carmelo. ⁸²

Abbiamo parlato di punto di arrivo quando, ad un primo sguardo, sembra che si sarebbe dovuto parlare piuttosto di punto di partenza.

Il nome di Madre fu, infatti, quello che i Carmelitani diedero subito a Maria, come fanno del resto tutti i cristiani.

Ma è qui che appare la novità: Maria fu riconosciuta Madre non solo in base alla dottrina classica della maternità spirituale che ella estende su tutti i fratelli di Gesù, ma perché la nascita dell'Ordine Carmelitano venne considerata, in qualche modo, come un prolungamento della generazione di Cristo.

Con l'approvazione dei Pontefici, Maria venne detta «Madre del Carmelo» in maniera analoga a come viene detta Madre della Chiesa: e questo perché si impose la persuasione poetico-storica che Ella avesse partecipato al primo compaginarsi dell'Ordine, nello stesso modo e nello stesso tempo in cui aveva partecipato all'edificazione della prima comunità apostolica.

Non si trattava di appropriarsi di Maria o di vantare privilegi indebiti sugli altri Ordini religiosi e sugli altri cristiani (di ciò i Carmelitani furono accusati spesso nel medioevo, e non sempre a torto).

⁸¹ In *Bullarium carmelitanum*, Roma 1715, p. 391.

⁸² *Ibid.*, p. 412.

Si trattava di riconoscere la «grazia delle proprie origini», e di esserne fieri e degni. I vari titoli mariani finivano così per convergere:

- Maria è Madre perché genitrice del Figlio di Dio, ma genitrice anche dell'Ordine Carmelitano e dei singoli religiosi che sono suoi figli «come una sorta di primizia ecclesiale»; i quali, a loro volta, sono veramente figli solo se restano nel suo grembo e continuano a lasciarsi da lei plasmare.

- Maria è Vergine perché tutta disponibile all'amore del Padre e tutta pura nell'accoglienza del Verbo; a loro volta i carmelitani sono vergini (con un'esperienza di secoli e secoli: risalente ad Elia!) perché interamente dediti a quell'orazione che è «*virtus castissima*», come diceva Dionigi l'Areopagita.

- Maria è Immacolata perché tutta preparata per Cristo e per la sua salvezza, perché già anticipatamente redenta. L'Ordine Carmelitano onora questo mistero e lo sente particolarmente suo perché lo porta in qualche maniera nel suo «codice genetico»: esso sa – in forza delle sue antichissime tradizioni – che cosa vuol dire sentirsi scelti e salvati fin dalla notte dei tempi.

È chiaro che non stiamo qui vantando – una volta ancora! – privilegi scarsamente difendibili sul piano della storia o della stretta teologia. Stiamo semplicemente elencando le «persuasioni di coscienza» che accompagnarono l'Ordine Carmelitano nella sua secolare evoluzione.

Non temiamo di dire, per altro, che fu quest'alta coscienza di sé che ha permesso all'Ordine – soprattutto alla sua parte più mariana: quella femminile – di produrre «personalità mariane» o «*marie-formi*» di inarrivabile grandezza anche magisteriale.

Tali furono, fuor di ogni dubbio Teresa d'Avila, Teresa di Lisieux, Elisabetta della Trinità, Edith Stein, per ricordare solo le più celebri. E, per gli aspetti più profondi, anche san Giovanni della Croce può essere inserito in questo elenco sponsale.

e) La «Madre di tutti»

Nel secolo XIV si diffuse il racconto della visione di un monaco cistercense che aveva visto Maria raccogliere sotto il suo manto, come Madre misericordiosa, un numero infinito di figli. Tra i carmelitani subito l'immagine fu ripresa e diffusa – in base a un'altra visione, beninteso – e il titolo che l'icona

ebbe fu quello splendido di «*Mater omnium*: Madre di tutti»; e tutti, sia la Vergine che i suoi figli, erano rivestiti di bianco.

L'episodio, discutibile nella sua genesi, mostra tuttavia che la coscienza dell'Ordine si era da tempo protesa ad universalizzare i suoi doni, mettendoli a disposizione di tutto il popolo cristiano.

A questa profonda necessità si riallaccia la storia dello Scapolare⁸³ e dei suoi privilegi.

È una storia che, di fatto, si imporrà nella Chiesa, al punto tale che l'icona della «Madonna del Carmine» e quella della «Madonna dello Scapolare» si sovrapporranno l'una all'altra e riempiranno il mondo.

La notizia della visione di san Simone Stock⁸⁴ risale a un'epoca (il sec. XIV) in cui molti Ordini religiosi ne vantano di simili (e tutte legate alla protezione celeste concessa per mezzo del santo abito) e offrono analoghi privilegi (in particolare la certezza dell'eterna salvezza).

Ci piace comunque riferire qui il racconto del siciliano Nicolò Calciurj che nel 1461 compose, in un suo bell'italiano, una *Vita fratrum del Sancto Monte Carmelo* nella quale si legge:

Lu santissimo frate Simone generale, della Provincia di Anglia, ogni dì divotamente pregava la Vergine Maria che l'Ordine Carmelito, del suo spetiale titolo insignito, comunisse e dotasse con alcuno singular privilegio, dicendo ogni dì dolcemente con la sua voce, e diceva questa sancta oratione: *Fiore carmelita / et vite fiorita / splendore dello cielo / et vergine parturisti / singolare. / Madre pietosa, / huomo non cognoscesti / alli tuoi Carmeliti / dà alcuno privilegio / stella del mare. Et la gloriosissima Vergine Maria con grande moltitudine d'angeli li apparve al beato Simone et lo scapolare del'ordine tenea nella sua manj et disse queste parole: Questo sarà a te et a tuti li carmelitani previlegio: Et con questo scapolare morendo in eternum non sentirà pena di fuoco et con esso morendo sarà salvo...».*

A tale visione si sarebbe poi legato un privilegio concesso da Papa Giovanni XXII – sempre in seguito a una visione avuta dal Pontefice – che ga-

⁸³ Lo scapolare è parte dell'abito carmelitano e segno della protezione che l'abito concede. Una particolare sottolineatura teologica viene data in tutta la vicenda anche al mantello bianco.

⁸⁴ La visione di san Simone Stock però sarebbe avvenuta verso il 1251, e quella di Giovanni XXII verso il 1322.

rantiva ai «veramente devoti» la salvezza eterna e la liberazione dal Purgatorio il primo sabato dopo la morte.

Di tutto ciò non ci sono prove storiche certe, ma storico è il fatto che la Chiesa accolse, e in seguito ratificò, la predicazione di questo privilegio e le assicurazioni in esso contenute, chiedendo ai cristiani, come è ovvio, di vivere e morire in grazia di Dio, dopo aver particolarmente onorato la Vergine Santa, soprattutto con una vita casta.

Ma ciò che importa non è garantire in tutti i dettagli la storicità del miracolo originario, quanto osservare stupefatti la storicità del miracolo che con la predicazione dello Scapolare si originò: la devozione a «Maria Carmelitana».

Le cronache dei secoli immediatamente successivi parlano «di infiniti confratelli di massima devotione et concorso, specialmente in Sicilia, nel Regno di Napoli e in Lombardia».

Al tempo di santa Teresa d'Avila, pare che – in occasione della visita del Generale dell'Ordine – ricevessero lo scapolare più di duecentomila fedeli.

Della Spagna si diceva, sul finire del secolo XVI: «Non c'è casa dove non portino l'abito del Carmelo... Non sembra forse la Spagna, con la Lusitania, un grande convento di carmelitani?».

La cosa importante fu che le «confraternite dello Scapolare» si estesero anche là dove non c'erano chiese o conventi di carmelitani, col risultato che la «devozione alla Madonna del Carmine» si universalizzò e si radicò in tutto il popolo di Dio.

In tal modo lo Scapolare divenne, assieme al SS. Rosario, la devozione mariana più popolare al mondo.

Lo hanno portato i regnanti di Francia e di Spagna (e, nei primi secoli, anche quelli d'Inghilterra), non meno dei Sommi Pontefici, fino ai nostri giorni.

J. Smet fa notare che

a questa universalità l'arte stessa offre la sua testimonianza non premeditata: il condannato a essere "garrotado" di Goya (al Museo Britannico) e il ragazzo pescatore napoletano di Francesco Rude (al Louvre) hanno in comune lo Scapolare della Madonna del Monte Carmelo.⁸⁵

⁸⁵ J. SMET, *I Carmelitani*, Roma 1996, vol. III b, p. 664.

Ma bisognerebbe non dimenticare le migliaia di immagini e capitelli, sparse dovunque per chiese e stradine.

Questo ci basta per concludere che «nel codice genetico carmelitano» ci sta anche una naturale propensione, o meglio, «una predestinazione» a coinvolgere nelle sue vicende l'intero popolo di Dio.

Certo: tutti i carismi sono dati per l'edificazione della Chiesa, ma ognuno deve costruire una parte dell'edificio.

«La storia poetica e spirituale dei Carmelitani» dei primi secoli sembra indicare una tendenza a disseminare il carisma dell'Ordine dovunque.

Si dirà che ciò è comprensibile, se si parla appunto in termini spirituali e poetici.

Paradossalmente, si vedrà che ciò diventa ancora più evidente e ancora più comprensibile man mano che ci si inoltra sul terreno propriamente storico e quanto più ci si inoltra sul terreno strettamente dottrinale e teologico.

Forse anche per questo il suo «carisma originario» presentò subito, per volontà dello Spirito Santo, tante fantasiose anomalie e tanta poesia.

Conclusione

Una nuova «leggenda carmelitana» sulle origini

Per concludere, ecco la testimonianza mirabile di un missionario che ci racconta una storia vera dei nostri giorni, una storia che, col passare degli anni, sarà creduta leggenda:

L'Amazzonia è un mondo vergine, ancora in formazione. Tutto sta acquistando ora forma definitiva dal caos iniziale della creazione: le terre, le acque, la gente da poco uscita dalle nebbie della preistoria... Qui, tradizionalmente, perché adesso qualcosa sta cambiando, i sacramenti sono due: il Battesimo e la «Processione». Per il resto siamo ancora all'Antico Testamento... La «Processione» per la festa della Madonna del Carmine a Parintins è l'immagine più significativa che ho raccolto, nei miei viaggi in Amazzonia, del popolo cristiano locale: una miscela di caboclos, neri, indios, pionieri del sud-Brasile, gente di ogni provenienza e nazionalità. Alla processione partecipa tutta la città, anche i protestanti, anche gli spiritisti, anche gli iscritti alla loggia massonica – gli scarsi fun-

zionari e intellettuali che vogliono distinguersi dal volgo –, persino le meretrici, perché anch'esse sono figlie della Madre di tutti gli uomini. Molti giungono dall'interno, dopo due, tre, anche sei giornate di viaggio in canoa lungo i tortuosi affluenti del Rio delle Amazzoni, fra muraglie di vegetazione impenetrabile. Le vie di Parintins sono invase da una fiumana di gente che avanza compatta, cantando e pregando, attorno alla statua della Madonna. C'è partecipazione, c'è commozione. Tutti, una volta all'anno almeno, si sentono figli della stessa Madre e vengono a chiedere una grazia, a ringraziare per una protezione, a dichiarare davanti a tutti la propria figliolanza. In Amazzonia non c'è rispetto umano: si può essere un gran brigante, un peccatore incallito, un mangiapreti famoso – ma ce ne sono pochi –, eppure, durante la processione della Madonna del Carmine, cadono le maschere, si sgonfiano gli atteggiamenti di sufficienza e viene fuori il sentimento comune: la fede, anche se mescolata a una buona dose di superstizione. Nel corso della processione, alcune scene toccanti: l'adempimento delle promesse fatte in circostanze difficili – malattie, pericoli sui fiumi, raccolti minacciati dal maltempo –, che il caboclo o l'indio sciolgono davanti a tutti. Ecco un tale, ad esempio, che avanza dicendo il Rosario; un altro tiene in equilibrio sulla testa una grossa pietra; un altro ancora trasporta un grosso otre di birra e, di tanto in tanto, ferma per offrire da bere a chi gliene chiede; un quarto, assistito da un gruppo di amici, barcolla sotto il peso di un massiccio crocifisso... Non tutto il Cristianesimo Amazzonico si riduce a queste manifestazioni di fede semplice e un po' superstiziosa. Tuttavia, la scena che ho descritto può dare un'idea del distacco fra il nostro mondo secolarizzato, incapace di gesti gratuiti e pieno di sufficienza, e il mondo profondamente umano e perciò sacralizzato dell'Amazzonia.⁸⁶

Quando abbiamo cominciato a raccontare le leggende carmelitane, intrecciate attorno alla figura del Profeta Elia e a quella della Vergine Santa, strettamente congiunte e a rintracciarle in tempi lontanissimi (fino a nove secoli, prima della nascita di Cristo), non pensavamo di poter concludere con una modernissima e verissima leggenda, come quella che abbiamo appena raccontato: una leggenda vissuta e raccontata ai nostri giorni, ma collocata addirittura là dove la fede cristiana affonda nella preistoria.

Anche così il carisma carmelitano impara a risalire alle sue origini.

⁸⁶ P. GHEDDO, *Marcello dei lebbrosi*, Milano 1984, pp. 142-144.

«Il più povero, il più religioso, il più sano»

Modelli architettonici dei Carmelitani Scalzi tra '500 e '600

Saverio Sturm

Radici ideali e funzionali delle nuove tipologie

Diversamente dalla bibliografia sull'arte e l'architettura di numerosi ordini fondati o rinnovati durante la Controriforma, che dispongono di sintesi interpretative già tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX, minore attenzione sembrano aver guadagnato le specifiche varietà tipologiche maturate dalla tradizione carmelitana, presumibilmente per un'intrinseca difficoltà a sbalzare salienti aspetti di originalità, salvo alcuni fondamentali contributi quasi esclusivamente provenienti dalla storiografia spagnola.¹ La rapida diramazione dell'Ordine riformato tra la fine del secolo XVI e l'inizio del XVII, dopo aver toccato diverse regioni della penisola iberica, investì l'Italia, la Francia, le Fiandre, i paesi cattolici dell'Europa centrale e orientale, e, contemporaneamente, sotto la protezione di Filippo II, i territori centroamericani, assieme alle penetrazioni lusofone nell'emisfero australe, luoghi

¹ Rimando alla bibliografia contenuta nei maggiori contributi italiani: N. DE MARI, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi e i complessi genovesi di S. Anna, S. Maria della Sanità e S. Carlo*, in S. GIOR-DANO - C. PAOLOCCI (ed.), *Niccolò Doria. Itinerari economici, culturali, religiosi nei secoli XVI-XVII tra Spagna, Genova e l'Europa*, Roma 1996, vol. I, pp. 357-388; E. DE NEGRI, *Note sulle chiese carmelitane in Spagna e in Italia tra Cinquecento e Seicento: norma e prassi*, ibid., pp. 627-643; S. STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*, Roma 2006.

densi di caratteri escatologici connessi all'espansione coloniale. Il nuovo soggetto incarnava un inedito profilo "riformato", ricorrendo a rigide regolamentazioni normative, ma anche a larghe aperture, sviluppando una poetica letteraria e artistica autonoma, marcatamente influenzata da scelte e opere formulate dai fondatori, con decisivi riverberi nella concezione delle forme insediative e costruttive. Ragioni spirituali, organizzative, estetiche, forzarono l'architettura delle nascenti fondazioni degli Scalzi oltre i canoni della cultura corrente, servendosi frequentemente del linguaggio e dell'opera di celebri architetti coevi, ma orientandone i caratteri generali verso espressioni e tipologie proprie. Decisivo l'influsso dell'architetto reale Juan de Herrera, il quale nel 1563, proprio quando santa Teresa inaugurava il primitivo monastero di S. José ad Avila, entrò nel cantiere dell'Escorial, in posizione ancora subalterna a Juan Bautista de Toledo, inserendosi in un filone di ricerca stilistica classicista depauperata delle sovrastrutture decorative, esprimendo uno stile personale che avrebbe fatto scuola proprio con l'archetipo della chiesa dell'Escorial, dominando il *reinado* europeo e americano di Filippo II fino ad essere designato col nome dei suoi protagonisti, *herrerismo* o classicismo filippino. Questo *estilo desornamentado* sarebbe stato assunto dalle erigende fondazioni carmelitane come sintetico linguaggio espressivo di un nuovo modo di porsi di fronte all'arte e al mondo, adeguato manifesto spirituale e poetico di un rinnovamento religioso basato non sull'espressione esteriore, ma sull'ascetica catarsi interiore tramite l'adozione di forme e stili di vita incentrati sull'umiltà, la povertà, la sobrietà. Anche la morte dell'architetto nel 1597, contemporanea al primo insediamento romano di S. Maria della Scala, sembra scandire la fine della stagione aurea del Carmelo riformato spagnolo, sotto il punto di vista figurativo, con il superamento di un classicismo sperimentale e rigorista e l'apertura verso le sollecitazioni degli ambienti artistici europei e dell'incipiente cultura architettonica del barocco.

Tuttavia l'arte e l'architettura del Carmelo sono fortemente subalterni alle istanze rigoriste e neocontemplative impresses dalla riforma teresiana, saldandosi a permanenze medievali iberiche e a precedenti modelli anacoretici, ma raggiungendo inedite sintesi che coniano nuovi paradigmi tipologici e progettuali di validità universale. I postulati spirituali della povertà, sobrietà, umiltà, si riflettono nella ricerca di arcaismi formali, di chiarezza

spaziale, di purezza materica, di riduzione decorativa. Tali principi ben si coniugano con quei riferimenti atemporali dell'architettura classica coniatosi dalla trattatistica vitruviana, che proprio intorno agli anni '60-'80 del Cinquecento conosce inedite traduzioni in lingua spagnola.² Così la *firmitas*, l'*utilitas*, la *venustas* vitruviane, che concorrono assieme nell'orientare l'oggetto architettonico verso un'armonia proporzionale ideale che contiene in sé intrinseci valori estetici (la *concinnitas* albertiana), sembrano essere evocati dai connotati teresiani di edificazione del corpo ecclesiale, spirituale e architettonico della nuova congregazione.³ La solidità-*firmitas*, la povertà-*venustas*, l'umiltà-*utilitas*, la sobrietà-*concinnitas* contengono in sé ragioni spirituali, devozionali, poetiche, ma anche i fondamenti della stabilità, della funzionalità, della bellezza sobria e spartana, dell'equilibrio delle parti e del corpo sociale derivanti dalla povertà, regola di vita, di condotta morale, ma anche di bellezza, secondo la celebre allegoria francescana. L'impronta pauperista, frutto di opzioni formali ma anche dovuta a ricorrenti difficoltà economiche, determinò l'evoluzione di uno stile comune anche in situazioni e contesti più favorevoli dal punto di vista degli strumenti e degli appoggi esterni, prestandosi a interpretare, sotto la nuova veste dell'edilizia congregazionale dei Carmelitani, un ruolo figurativo alternativo al gusto dominante del tardo manierismo e del barocco. I conventi della stagione iniziale dell'Ordine richiamaavano in maniera esplicita la disciplina, l'astrazione, la solitudine, l'introspezione degli antichi insediamenti anacoretici dei deserti della Palestina, della Siria e dell'Egitto. La ricerca della severità architettonica, la povertà dei materiali, la presenza di giardini in cui ritirarsi in solitudine, conferivano alle fondazioni teresiane un'originale e spiccata caratterizzazione eremitica⁴ che nel corso degli anni, con la precisazione

² La prima traduzione spagnola di Vitruvio fu terminata nel 1569 da Miguel de Urrea, ma pubblicata postuma nel 1582 da Juan Gracián, mentre del 1582 è l'edizione spagnola del *De Re Aedificatoria* dell'Alberti curata da Francisco Lozano; cfr. E. BÁEZ MACÍAS (ed.), *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México 1969, p. 59.

³ Per la comparazione tra le raccomandazioni teresiane in campo architettonico e la teoria vitruviano-albertiana rimando in particolare a B. BLASCO ESQUIVIAS, *Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana. Las iglesias de San José y La Encarnación*, in «Anales de Historia del Arte», 14, Madrid 2004, pp. 143-156.

⁴ J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana (1562-1800). Arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI a XVIII*, Ávila 1990, p. 51.

delle diverse articolazioni dell'Ordine, avrebbe dato luogo alla specifica tipologia insediativa del Santo Deserto, in parte ispirato a precedenti esperienze anacoretiche e simbolicamente collegato ai luoghi d'origine e alla vocazione contemplativa del Carmelo.⁵ Particolare importanza in questo senso riveste il recupero fisico dell'accesso al monte Carmelo, grazie a una speciale concessione dell'emiro di Acco, e la realizzazione di un modesto conventino rupestre ad opera di padre Prospero dello Spirito Santo nel 1632-34. (figg. 1-2)⁶

Le costituzioni dell'Ordine riformato definiscono in maniera estremamente accurata i dettagli dimensionali e funzionali collegati alle singole tipologie e ai sistemi aggregativi, svolgendo un efficace compito ordinatore che implica la maturazione di matrici compositive universalmente replicabili in contesti anche molto diversificati, dando luogo ad un'attitudine progettuale che profila progressivamente, di pari passo all'irradiazione internazionale, la messa a punto di un linguaggio figurativo autonomo, identificato dalla critica ispanica come l'inconfondibile *estilo carmelitano*.⁷ Si sviluppa in ambiente spagnolo, e poi in quello italiano, una produzione architettonica di stampo funzionalista che uniforma i caratteri dei conventi teresiani sia maschili che femminili, promuovendo una corrente estetica contrapposta alla sovrabbondante vitalità del plateresco e all'esuberanza ornamentale dell'ultimo manierismo. Quella che potrebbe definirsi una "architettura di funzioni" scaturisce da un approccio pragmatico e originale al tema progettuale e costruttivo, che risente di un clima diffuso negli ambienti della Riforma cattolica – dai collegi gesuitici alle parrocchie della diocesi lom-

⁵ S. STURM, *L'Eremo di Monteverginio e la tipologia del Santo Deserto*, Roma 2002, pp. 1-4.

⁶ I disegni autografi di padre Prospero, che descrivono il Monte Carmelo e il conventino realizzato nell'angusto spazio della grotta di S. Elia, sono conservati presso l'Archivio Generale dei Carmelitani Scalzi a Roma (d'ora in avanti AGOCD), plut. 253/h, sez. 4. Nell'adiacente Grotta della Madonna venne esposta una copia della *Salus populi romani* donata dal cardinale Antonio Barberini; cfr. V. MACCA, ad vocem «Carmelitani Scalzi», in G. PELLICIA - G. ROCCA (ed.), *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Roma 1976, vol. II, cc. 523-602 (586). Copia del "firmano" di concessione della grotta di Elia alla comunità carmelitana da parte dell'emiro locale è sempre in AGOCD, plut. 253/g, f. 14, pubblicato e tradotto in S. STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*, cit., p. 49.

⁷ Cfr. l'*Introduzione* di Antonio Bonet Correa in J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit., p. 10.

barda – informato ai criteri di ragionevolezza, buon senso, praticità.⁸ Tra i fattori che determinano la genesi di uno stile proprio, di un linguaggio e tipologie specifiche, spicca l'attività dei *tracistas*, i tecnici interni all'Ordine, autentici promotori e divulgatori del "modo nostro" carmelitano, artefici di un primitivo processo di cristallizzazione in forme bloccate e uniformi delle principali tipologie conventuali. In una stagione successiva, riconducibile in maniera approssimativa all'arco temporale compreso tra il 1630 e il 1650, proprio a questa categoria di fratelli laici impegnati in mansioni tecniche va imputata, presumibilmente anche in nome di una loro crescente autorevolezza professionale, buona parte della responsabilità dell'allentamento dei vincoli restrittivi che avevano caratterizzato il primitivo classicismo carmelitano e della graduale virata verso una progressiva osmosi con gli orientamenti e gli stilemi dell'architettura coeva.

Teologia della natura

Un aspetto importante emergente dalle fonti è quello relativo ai luoghi di fondazione dei nuovi monasteri, alla loro collocazione in rapporto al contesto ambientale e urbano preesistente. Santa Teresa aveva più volte affermato come esigenza fondamentale quella della salubrità del luogo, ma anche della sua panoramicità e possibilmente della sua connotazione per elevate qualità paesaggistiche. Tale concezione si avvicina a una particolare "teologia del giardino" che riguarda in maniera più o meno sviluppata gran parte degli ordini nuovi e rinnovati dopo la Controriforma, in particolare Filippini, Gesuiti, Camaldolesi.⁹ Giardini come predicazione spirituale, percorsi naturali come metafora di itinerari interiori e di ascesi, alture modellate e venerate come trasposizione di luoghi biblici – il Carmelo, il monte

⁸ S. BENEDETTI, *Fuori dal Classicismo. Il sintetismo nell'architettura del Cinquecento*, Roma 1993², pp. 105 sgg.; G. SALE, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica. Dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma*, Milano 2001, pp. 33 sgg.; R. BÖSEL, *L'architettura dei nuovi ordini religiosi*, in A. SCOTTI TOSINI (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Milano 2003, pp. 48-69 (52-54).

⁹ Sul tema si rimanda in particolare ai saggi: M. FAGIOLO, *I giardini della teologia: dai gesuiti ai filippini*, in M. FAGIOLO - M.A. GIUSTI (ed.), *Lo specchio del Paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*, Milano 1998, pp. 120-137; M.A. GIUSTI, *I giardini della predicazione*, *Ibid.*, pp. 116-120.

Sion, il Calvario – paesaggi coltivati sulle matrici evangeliche, Santi Deserti concepiti come attualizzazione dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento*.¹⁰ Tutto ciò contribuisce a caricare di immanenti significati simbolici la progettazione dei sistemi del verde, delle acque, dei giardini entro i confini dei complessi carmelitani, introducendo elementi particolari e originali nel vasto filone di riproposizione dei Luoghi Santi in terra europea, e nel processo tutto barocco di naturalizzazione dell'architettura.¹¹ Il disegno del territorio contiene nelle fondazioni carmelitane una pronunciata valenza allegorica, intrinseca alla radice del nome *karmel*, interpretata nel *revival* anacoretico dell'Ordine secondo il suo significato letterale di "frutteto" come «vigna, giardino di Dio». ¹² Il convento carmelitano, con i giardini, le fontane, i corsi d'acqua, i percorsi più o meno naturalizzati che lo circondano, è inteso come "terra di delizie" – secondo la traduzione latina del versetto di Geremia cui Giovanni della Croce si ispira nel concepire la mistica «*ascesa* al monte Carmelo», meta fisica e trascendente dell'*ascesi* contemplativa: «*Introduxi vos in terram Carmeli ut comederetis fructum eius et bona illius*» (Ger 50,19). Dominante su un territorio adeguatamente pianificato, o almeno connotato da alcuni significativi elementi simbolici, il Carmelo riformato si presenta come una trasposizione, di nuovo più allegorica che letterale, del «Carmelo alto sul mare» di quella *terra Carmeli* prefigurata dalla profezia biblica e recuperata dai seguaci di Teresa di Gesù e di Giovanni della Croce

¹⁰ Si veda più in generale l'intero capitolo *Giardini come esercizi spirituali* in M. FAGIOLO - M.A. GIUSTI, *Lo specchio del Paradiso*, cit., pp. 114-161.

¹¹ A questo proposito va notato come la concezione del Santo Deserto carmelitano si inserisca con apporti originali nella tradizione artistico-devozionale sviluppata nel '500 e '600 nei Sacri Monti dell'arco alpino (S. STURM *L'Eremo di Monteverginio e la tipologia del Santo Deserto*, cit., pp. 84-93; S. STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*, cit., p. 66). Pur presentando alcune connessioni con la tipologia popolare del Sacro Monte, stimolata dalla pastorale borromaica nella Lombardia prealpina, dotata di ricchi apparati decorativi e sacre rappresentazioni di intento narrativo, permane una sostanziale differenza di impostazione con gli eremi di stretta clausura dei Carmelitani, finalizzati all'isolamento, al silenzio, alla contemplazione ascetica, esclusivo appannaggio dei membri dell'Ordine (J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Yermos y Sacromontes. Itinerarios de Via Crucis en los Desiertos carmelitanos*, in *Actas del Congreso «Los Caminos y el Arte»*, Santiago de Compostela 1989, pp. 171-182).

¹² L. MAGNANI, *I Doria e il Carmelo di Loano*, in S. GIORDANO - C. PAOLOCCI, *Nicolò Doria*, cit., pp. 407-422 (414).

come rinnovata prospettiva di vita ascetica e di cammino spirituale.¹³ Così l'insediamento carmelitano predilige un contesto dotato di qualità panoramiche, più che una località rinomata per particolari bellezze. A Malagón per esempio il monastero originale viene trasferito in un altro luogo della città nel 1579, per edificarne uno più ampio; nella ricerca del nuovo terreno Teresa raccomanda di «curare che il posto sia sano, sapendo come ora ci troviamo per non esserlo l'attuale, benché la casa sia molto bella».¹⁴ Nelle lettere teresiane ricorre spesso la rivendicazione del primato dell'idonea ubicazione rispetto alle altre qualità residenziali: «Un monastero ha bisogno più di un bel panorama che di una splendida località. Potendolo, abbia pure un giardino».¹⁵ Nella descrizione della casa di Salamanca viene sottolineato il fatto che

la posizione è bellissima e la fabbrica può essere ingrandita [...]. Anche la chiesa è bellina. Comunque, quello che più importa è la posizione: per essa sacrificerei volentieri anche parte del fabbricato.¹⁶

Al tema della posizione sono intimamente connessi altri aspetti della fondazione dei nuovi cenobi, di tale importanza da risultare determinanti per gli esiti che ne derivano, riferibili in maniera particolare al trattamento delle acque e all'organizzazione dei giardini e degli spazi aperti. Se ne fa menzione nelle trattative per l'acquisto di un immobile a Caravaca:

Quando la posizione è buona, sono pronta a pagarla anche un terzo di più: anzi talvolta mi è avvenuto di pagarla la metà di più. È tanto importante il posto per un monastero che è una pazzia guardar troppo al prezzo. Per l'acqua e il panorama di costì, altrove avrei dato assai di più che non per lo stesso monastero.¹⁷

¹³ Rimando ai riferimenti già segnalati da Lauro Magnani: S. GIORDANO - G. SALVATICO, *Il Carmelo in Terra Santa: dalle origini ai giorni nostri*, Genova 1994; R. FORNARA, *Il Monte Carmelo nella Bibbia*, in S. GIORDANO - G. SALVATICO, *op. cit.*, pp. 75-80.

¹⁴ *Lettera a Donna Luisa de la Cerda* in TERESA DI GESÙ, *Lettere* 1957, a cura di Egidio di Gesù, pp. 56-57.

¹⁵ *Lettera* n. 310, in TERESA DI GESÙ, *Ibid.*, p. 811.

¹⁶ *Lettera* n. 71 del 6 gennaio 1575, *Ibid.*, p. 180.

¹⁷ *Lettera*, n. 94, *Ibid.*, pp. 242-243.

Un'altra fondazione della prima stagione, il monastero di Valladolid, viene citato in un autografo della Santa come modello per il fertile giardino di cui dispone, tanto diverso dalle terre aride di altre regioni.¹⁸ La casa di Siviglia, acquistata e restaurata grazie alle notevoli fortune guadagnate dal fratello Lorenzo in Centroamerica, viene descritta in vari passi teresiani:

In tutta Siviglia non vi è casa migliore, né meglio situata di questa. Credo che il caldo non si farà troppo sentire. [...] Il giardino è magnifico e il panorama delizioso.¹⁹

Eloquente è la frequente sovrapposizione, almeno a livello ideale-progettuale, degli elementi naturali e dell'invaso a cielo aperto del chiostro, rappresentato – e talvolta sostituito – da giardini formali più o meno elaborati, delimitati dalla classica frontiera porticata, come appaiono ad esempio in un disegno di carattere utopistico-teorico di una planimetria conventuale a doppio giardino, forse riferibile alla fondazione genovese di S. Anna.²⁰ (fig. 3) Il tema del chiostro-giardino si collega anche alla tipologia della “piazza-giardino” aperta su un lato, funzionante come spazio di connessione tra l'intimità del giardino conventuale e gli sconfinati orizzonti della natura circostante, sperimentata nelle fondazioni della Nuova Spagna e spesso connotata da splendidi allestimenti naturali, come nel convento secentesco di Coyoacán, celebrato dai contemporanei per le sue rigogliose verzure come una «nuova Babilonia».²¹

Umiltà come “*mediocritas*”, numeri come simboli

A fronte di una progressiva complessità planimetrica e moltiplicazione di elementi specifici da tenere in conto nelle nuove fondazioni, gli autografi

¹⁸ Lettera n. 225, *Ibid.*, pp. 598-599.

¹⁹ Lettera n. 96, *Ibid.*, pp. 250-253.

²⁰ Per un commento al disegno, conservato in AGOCD, plut. 74/d, rimando a N. DE MARI, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi*, cit., p. 373; S. STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*, cit., pp. 69-71.

²¹ MANUEL DE SAN GERÓNIMO, *Reforma de los descalzos de N.ª S.ª del Carmen*, Madrid 1710, vol. V, p. 34.

teresiani appaiono particolarmente caratterizzati da richiami alla modestia e alla sobrietà:

Mi pare molto sconveniente fabbricare grandi case con il denaro dei poveri [...]. Il nostro monastero sia piccolo e modesto [...]. Dio vi liberi da edifici e dimore spaziose e da curiose ornamentazioni.²²

Tale orientamento trova un'espressione più precisa nelle *Costituzioni di Avila* del 1567, dove alcuni concetti più volte espressi dalla fondatrice sono riassunti in forma codificata:

*La casa jamás se labre, si no fuere la iglesia, ni haya cosa curiosa, sino tosca la madera: y sea la casa pequeña y las piezas bajas: cosa que cumpla a la necesidad, y no superflua. Fuerte lo más que pudieren, y la cerca alta, y campo para hacer ermitas, para que se puedan apartar a oración, conforme a lo que hacían nuestros Padres santos.*²³

Rifiuto di ogni sovrastruttura, fuga dall'effimero e dal superfluo, povertà e funzionalità di materiali e ambienti, isolamento; così si profilano i primi tratti sorgivi di un programma di ascetismo costruttivo che trova espressione in un linguaggio architettonico minimalista e funzionale, adottando come criteri di riferimento l'*humilitas* e la *mediocritas*, già assurte a categorie fondanti di alcuni capitoli epocali dell'architettura mendicante, come nelle *piccole* e *basse* strutture dei Francescani o dei Cappuccini riformati. Tuttavia l'utilizzo del termine dell'*umiltà*, inteso come categoria estetica e dimensionale, adottato nel linguaggio teresiano e da Giovanni della Croce per poi essere direttamente recepito nei testi costituzionali, sembra evocare qualcosa di più del mero dato dimensionale. Il concetto rimanda a una

²² TERESA DI GESÙ, *Cammino di perfezione*, 2, 9.

²³ «La casa non sia mai costruita con raffinatezza, eccetto la chiesa, né vi sia cosa ricercata, ma legname rozzo; la casa sia piccola, le stanze basse, tale che risponda alla necessità senza superfluo. Solida più che potranno, il muro di cinta alto, e un terreno per farvi dei romitori in modo che possano appartarsi per l'orazione, conforme a ciò che facevano i nostri santi Padri»; paragrafo 120-I *Pobreza edificio: ermitas* [Al. 161/163] pubblicato in O. RODRÍGUEZ, *Il testamento teresiano*, Roma 1973 (ed. orig.: *El testamento teresiano*, Burgos 1970), p. 53.

definizione propria della trattatistica d'architettura, sancita in età rinascimentale dalla categoria della *mediocritas*, che nella riflessione sull'edilizia religiosa nella Spagna del secondo Cinquecento sembra condividere la rivalutazione del pensiero vitruviano operata dalla cultura artistica coeva. Una "giusta" misura, ridotta a un puro funzionalismo, rispondente ai requisiti figurativi di povertà, sobrietà, introversione, più volte menzionati come meta comportamentale ed espressiva perseguita dalla riforma avilana, e al conseguente ricorso a categorie mentali quali il buon senso, la ragionevolezza, il pragmatismo, già ampiamente esplorate in altre esperienze di emulazioni seriali, come nel caso delle fabbriche gesuitiche. Analogamente, nelle stagioni di minore flessibilità nel governo edilizio della Compagnia di Gesù emergono i richiami al pauperismo delle forme architettoniche – «*ne fiant aliquando palatia nobilium*» – che devono esprimere quello stato status di "mediocrità" economica intrinseco alla vocazione claustrale, come ribadisce il generale Acquaviva in una memoria sul Collegio di Napoli: «è ragione che noi procuriamo di mantenerci nella mediocrità religiosa».²⁴ Anche le *Costituzioni* dei nuovi Carmelitani invitano a scelte di basso profilo nell'edificazione di nuovi edifici – «*sint exigui sumpts et parum elaborata*» – e, nel caso di subentro in organismi preesistenti, autorizzano esclusivamente l'impiego di strutture che «*mediocritatem non excedant*».²⁵ Ruvida materia prima, basse celle, alte e massicce mura di cinta, fertili e reconditi giardini di meditazione, questi gli ingredienti delle primitive fondazioni teresiane. Paradigmatico al proposito è il processo di definizione del monastero teresiano di Malagón, ricostruito intorno al 1576 dall'architetto Nicolás de Vergara El Mozo secondo precise indicazioni di santa Teresa.²⁶ Il complesso assume un ruolo esemplare per le successive fondazioni, esempio di architettura funzionale e simbolica e al tempo stesso esercizio costruttivo di sobrietà classicista. Gli astratti e nitidi volumi geometrici del monastero, assolutamente privi di decorazioni, il grande chiostro porticato a doppio livello, l'utilizzo di pietra e legno, riflettono bene la ricerca di rigore, essenzia-

²⁴ S. BENEDETTI, *Fuori dal Classicismo*, cit., p. 74.

²⁵ *Constitutiones* del 1605 riportate in N. DE MARI, *L'Architettura dei Carmelitani Scalzi*, cit., p. 359, e punto 3 dell'*Ordinatio circa fabricas* del 1614.

²⁶ J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit., p. 84.

lità ed economicità voluti da Teresa, qualità non estranee agli orientamenti dell'architetto toledano che acquisteranno ben presto rango di paradigma nel solco carmelitano.²⁷ Nel progressivo affinamento dei canoni tipologici e proporzionali sembra poi affermarsi, sia nelle *Costituzioni spagnole*²⁸ che nelle dirette derivazioni italiane di poco successive, un codice dimensionale fondato su un modulo di riferimento identificabile nello standard base dei 12 piedi teresiani, poi tradotti nell'indicazione normativa ricorrente di 12 palmi. Questo codice numerico è declinato in multipli e sottomultipli che forniscono grandezze caratteristiche, moduli progettuali di riferimento per gli ambienti e i corpi di fabbrica: 6, 9, 12, 18, 24, 36, 64 palmi.²⁹ La manualistica edilizia dell'Ordine si riferisce costantemente a questa scala di grandezze, assoggettando i principi funzionali a leggi astratte e numeriche, che finiscono per influenzare, in maniera più o meno consapevole, le rigide prescrizioni tipologiche e dimensionali.³⁰ Si evidenzia così un nesso con una cultura dominante nella teoria dell'architettura e delle proporzioni, che si carica, in riferimento alle fabbriche religiose e in forza delle teorie sviluppate da frati architetti o trattatisti (i gesuiti Jeronimo Prado e Juan Bautista Villalpando, il benedettino Juan Ricci), di significati simbolici e metafisici,

²⁷ E. DE NEGRI, *Note*, cit., pp. 628-629.

²⁸ Nel 1581 in occasione del capitolo di Alcalá, santa Teresa propose ai frati alcune precise indicazioni riguardanti la stesura delle norme per la congregazione femminile, poi approvate sotto il nome di *Costituzioni di Alcalá*. Qui venivano riaffermati i suggerimenti generali della precedente edizione, precisandone i contenuti. Vi si stabiliva che i monasteri di povertà non potessero accogliere più di 13 o 14 monache coriste, elevabili fino a 20 in presenza di rendite, con un'aggiunta di tre sorelle converse, richiamando nuovamente generali valori formali come l'esplicita condizione che «le case non siano sontuose ma umili, e le celle non siano più grandi di 12 piedi quadrati» (*Costituzioni di Alcalá*, §. 24-A e 25-A, in O. RODRÍGUEZ, *Il testamento teresiano*, cit., pp. 69-70).

²⁹ Sulla metodologia geometrico-modulare alla base della progettazione dei complessi carmelitani si rimanda più avanti allo specifico approfondimento, oltre che alle acute analisi in N. DE MARI, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi*, cit., pp. 361-364.

³⁰ È possibile individuare nelle concezioni genetiche della manualistica dell'Ordine derivazioni dirette dalla cultura proporzionale di origine classica che si afferma nella trattatistica di architettura dal Rinascimento in avanti, come superamento in chiave razionale delle logiche empiriche o fondate su leggi proporzionali astratte e incommensurabili della tradizione medievale. Cfr. E. PANOFKY, *Il significato delle arti visive*, Torino 1962 (ed. orig. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, 1955), e segnatamente la parte seconda sulla *Storia della teoria delle proporzioni* alle pp. 61-106 [77-90]; R. WITKOWER, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Torino 1992 (ed. orig.: *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, Over Wallop 1978), pp. 196-203; M. CURTI, *L'idea di proporzione da Pitagora a Le Corbusier. Temi e problemi*, Roma 2004, pp. 51-54.

collegati a speciali serie numeriche fin dall'età antica.³¹ Proprio l'opzione per il modulo di riferimento di 12 palmi rimanda alle emblematicità legate al numero apostolico, in realtà esplorate nei suoi significati metafisici già prima dell'era cristiana dalla filosofia ellenica. Proprio il numero 12 sta alla base di una cellula spaziale che si configura come il modulo aggregativo di riferimento per l'intera costruzione. La perfezione volumetrica della cella carmelitana, un cubo dal lato di 12 palmi, allude all'iconologia di origine biblica, alla Gerusalemme celeste splendente e perfetta nelle sue proporzioni divine che, descritta dai libri profetici e apocalittici, viene adottata nella trattatistica cristiana – e classicista – come modello di architettura e di città ideale.³² La cellula “celeste”, che sembra rimandare per la sua perfezione al mito, caricato di valenze mistiche, dei solidi ideali della tradizione platonica,³³ viene così assorbita nell'universo ideale carmelitano ed entra di diritto nella concezione delle architetture dell'Ordine come modulo di riferimento replicabile all'infinito, in base a specifiche esigenze funzionali (fig. 4). Anche i codici proporzionali che sottendono alla definizione della chiesa conventuale rispecchiano analoghe radici, simboliche e culturali. La proporzione armonica che lega larghezza, profondità e altezza rimanda a quelle che sono state identificate dalla trattatistica del Cinque-Seicento come le proporzioni del Tempio di Salomone, talvolta imitandone lo sviluppo spaziale. Così il nartece porticato si riferisce ai portici del Tempio, la navata all'aula, la crociera alla cella del *Sancta Sanctorum*, lo sviluppo in elevazione all'altezza delle colonne.³⁴

³¹ R. WITTKOWER, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., 1992, pp. 192-195.

³² Il libro dell'*Apocalisse* descrive la Gerusalemme celeste che scende dal cielo come un cubo perfetto, dal lato di 12.000 stadi, corrispondente alla smisurata estensione di 2220 chilometri (Ap 21,9-22). Sul tema cfr. anche S. TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma 2002, pp. 237-240; M. CURTI, *L'idea di perfezione*, cit., pp. 66-67.

³³ Le figure geometriche perfette del triangolo, del quadrato e dei loro derivati, assieme ai perfetti solidi platonici, conformati secondo le uniche cinque combinazioni possibili con lati, facce e angoli uguali – il tetraedro, l'ottaedro, il cubo, l'icosaedro e il dodecaedro – costituivano il fondamento dell'estetica medievale (R. WITTKOWER, *Idea e immagine*, cit., pp. 195-196).

³⁴ S. TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone*, cit., pp. 1-25, 26 n. 17.

L'evoluzione tipologica nel mondo ispanico

Per quanto riguarda la concezione programmatica degli impianti conventuali, se le prime fondazioni presentano spesso un carattere assolutamente provvisorio e precario, pur con esempi di notevole qualità architettonica, alla fine del Cinquecento si inaugura un processo di regolamentazione che accentua il controllo su ogni nuova costruzione. Nel 1590, la terza redazione delle *Costituzioni maschili* stabilisce cinque tipologie funzionali (residenze, noviziati, case di studio, seminari missionari, Deserti), mentre il numero di componenti ammissibili può variare fra i 15 e un massimo di 40 religiosi.³⁵ Nel 1594, sotto il generalato del padre Elías de san Martín, prende il via un processo di omologazione dei progetti conventuali grazie all'opera di un progettista interno all'Ordine, il *tracista* fray Francisco de Jesús, al quale molti fondatori di nuovi conventi fanno ricorso. Nel 1600 il generale Francisco de la Madre de Dios riunisce a Madrid i frati esperti di architettura richiedendo loro l'elaborazione di un progetto di massima per un convento tipo, da usare come modello obbligatorio per tutte le prossime costruzioni. I risultati raggiunti da questo "consiglio di tecnici" vengono divulgati tramite un documento, denominato *traza moderada*, che prevede una serie di vincoli di stampo formale e pratico. La conformazione chiesastica viene fissata in un modello molto semplificato, derivante dal recupero di quelli in uso nella tradizione mendicante medievale. Chiesa a navata unica priva di cappelle o nicchie laterali, terminazione rettilinea del presbiterio, transetto dai bracci molto corti, pilastri – e non colonne – di ordine tuscanico (prediletto per il suo carattere di forza e semplicità), copertura a botte su archi a tutto sesto, cupola cieca sulla crociera, prospetto in forme bloccate e geometriche coronato da un timpano triangolare su lesene appena sbalzate, portale unico sovrastato da una nicchia con statua e stemmi dell'Ordine.³⁶ Il prototipo, nella sua severa essenzialità, e al tempo stesso nella sua forte valenza simbolica con i segni distintivi sbalzati sulla parete liscia, recepisce l'esempio della chiesa di Malagón, assegnandogli il rango di modello.³⁷ Nel 1604 il Capitolo gene-

³⁵ Indicazioni che saranno poi assimilate dalle *Costituzioni italiane* del 1631.

³⁶ J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit., pp. 28-30.

³⁷ E. DE NEGRI, *Note*, cit., p. 629.

rale di Pastrana approvò un nuovo testo costituzionale prescrivendo l'obbligatoria osservanza di processi comuni: nessuna fabbrica avrebbe potuto essere avviata senza un disegno degli architetti dell'Ordine e senza rispettare le indicazioni contenute nella *traza moderada*.³⁸ Immediata conseguenza della sua divulgazione fu l'applicazione alla pianta della erigenda chiesa di S. Hermenegildo a Madrid (1605), significativamente destinata a ospitare la casa madre della Congregazione di Spagna e considerata nel decennio successivo il prototipo per tutte le nuove chiese dell'Ordine (Toro, Toledo, San Clemente, Peñaranda de Duero, Alcalá, Burgos, Yepes). Testimonianza della portata esemplare del modello, e della persistenza della sua validità, sono le sue riproduzioni letterali riscontrabili sia in esempi molto vicini, come nel convento dell'Encarnación a Lerma del 1608, sia in repliche decisamente più tarde, come nel convento di Lesaca presso Navarra del 1767. Il processo di definizione tipologica ricevette un impulso decisivo grazie alla fusione del modello primitivo con l'organismo della chiesa di S. José ad Avila, riconfigurata nel 1608 da Francisco de Mora, successore di Juan de Herrera nel cantiere dell'Escorial ed eccellente interprete del classicismo filippino, oltre che devoto alla figura di santa Teresa.³⁹ La chiesa originaria a navata unica «piccola, stretta e mal costruita» venne trasformata in un'aula con cappelle laterali, e la facciata liscia fu sostituita da un fronte, con nartece porticato sovrastato dal coro alto, illuminato da finestre che replicavano la triplice

³⁸ J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit., pp. 28-30. *Le Costituzioni di Pastrana (Constitutiones Fratrum Discalceatorum Ordinis B. Mariae de Monte Carmelo Congregationis Hispaniarum, auctoritate Apostolica Sanctissimi D. N. Clementis Papae Octavi auctae et recognitae...)*, edite a Uclés nel 1623 sotto il titolo di *Regla primitiva y Constituciones de los Religiosos Descalzos de la Orden de N.ª S.ª del Carmen del Monte Carmelo de la Congregación de España*, rappresentarono la versione fondamentale e più duratura della Congregazione spagnola.

³⁹ BRUNO DE SAN JOSÉ, *Arquitectura Hispano-Carmelitana*, in «El Monte Carmelo», Burgos 1948, pp. 123-169 (130-131). Francisco de Mora (Cuenca 1550 c. – Madrid 1610), formatosi nel cantiere dell'Escorial al fianco di Juan de Herrera, nel 1591 fu nominato *maestro mayor* dei palazzi di Madrid e del Prado, e nel 1597, alla morte di Herrera, divenne architetto reale. Impegnato in progetti edilizi e urbanistici per la corte reale, delegò molte commesse religiose all'allievo carmelitano fray Alberto de la Madre de Dios. Perseguì gli intenti classicisti della scuola herreriana, maturando una maggiore severità che lo portò a incarnare da protagonista lo stile *desornamentado* imperante nell'età di Filippo III (F. MARÍAS, *Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco*, in *El Toledo de El Greco*, Catalogo della mostra (Toledo 1982), Toledo 1982, pp. 37-79 (61-62).

arcata della base.⁴⁰ Le trasformazioni imposte all'organismo di S. José stigmatizzano il passaggio di stile dalla severa tipologia della chiesa primitiva a uno spazio che pur conservando la sobrietà compositiva viene modellato in forme più articolate. La facciata a portico diverrà da questo momento in poi la cifra distintiva delle chiese carmelitane spagnole.⁴¹ La replica formale di quest'opera nella chiesa dell'Encarnación di Madrid, avviata secondo il disegno del carmelitano fray Alberto de la Madre de Dios nel 1610 e realizzata da Juan Gómez de Mora nel 1611-14, rappresenterà ben presto la definitiva cristallizzazione del tempio congregazionale (fig. 5). La facciata rettangolare stretta da pilastri sopra un nartece a triportico, nicchie, finestre, scudo e frontone triangolare, divennero gli ingredienti di un paradigma formale e costruttivo inconfondibile dell'Ordine, universalmente replicato nei secoli XVII e XVIII, e spesso riproposto fino al secolo XX, tanto da rendere paragonabile il ruolo esemplare di questa chiesa, per la vastità delle sue emulazioni nel mondo ispanico, con l'influenza esercitata in Europa e nel continente americano dall'archetipo del Gesù vignolesco.⁴²

A fronte di una meticolosa precisione nella definizione formale e tipologica, nei testi della Congregazione di Spagna non compare alcuna norma esplicita di natura dimensionale fino al Capitolo generale del 1784, quando – come avverrà di sovente anche negli esempi italiani – una consuetudine già largamente diffusa nella pratica viene finalmente sancita da un canone scritto, che stabilisce precisi limiti metrici per la macchina chiesastica: larghezza variabile tra i 7 e gli 8 metri, lunghezza e altezza dell'aula debitamente proporzionate, ampiezza del chiostro tra i 16 e i 18 metri, profondità dei porticati tra i 2 e i 3 metri. Il limite superiore per il modulo delle celle quadrate viene fissato a 3 metri, derogabile solo nel caso delle camere per gli infermi. L'altezza della *officine* del piano terra è stabilita tra i 3 e i 3,5 metri, per una

⁴⁰ L. CERVERA VERA, *Complejo Arquitectónico del monasterio de San José en Avila*, Valencia 1982, pp. 75-77.

⁴¹ Il nartece porticato, sovrastato da una parete liscia delimitata da profilature geometriche astratte e conclusa dal timpano, inesistente nelle architetture iberiche precedenti, costituiva la grande novità introdotta sulla scena del classicismo spagnolo dalla facciata interna dell'Escorial (E. DE NEGRI, *Note*, cit., pp. 630-631).

⁴² A. BONET CORREA, *Introduzione* a J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit., pp. 10-11.

consistenza complessiva del braccio conventuale intorno ai sei metri.⁴³ In mancanza di precise indicazioni normative, anche le differenziazioni di genere tra impianti maschili e femminili si accentuano nella fase progettuale e costruttiva; i conventi femminili si distinguono per la maggior fedeltà alla regola teresiana, per il rispetto della capienza massima di 20 religiose, per una particolare attenzione alla definizione del coro delle monache e di altri tipici ambienti di stretta clausura, come i parlatoi, i confessionali, la ruota, gli alti recinti murati privi di finestre. I complessi maschili, invece, rispondono a molteplici e diversificate funzioni, in qualità di noviziati, seminari missionari, collegi di studio, fino alla particolare tipologia del Santo Deserto, e a ragione di questa diversificazione funzionale la loro capacità abitativa può estendersi ben oltre il limite di 20 residenti.⁴⁴ Sono dotati di portineria, a volte di foresteria, e – a differenza dell'ermetismo e dell'autosufficienza delle isole claustrali femminili – costituiscono un'espressione aperta alla città e relazionata al tessuto urbano circostante. In Italia, a partire dalle *Costituzioni* del 1631, verrà registrato un processo di omogeneizzazione dei piani conventuali, con una maggior somiglianza tra gli impianti dei frati e quelli destinati alle monache. Al contrario si verifica progressivamente, fin dalla stagione primitiva iberica, una rimarchevole distinzione planimetrica tra chiese maschili e impianti femminili, con le prime deputate ad assolvere anche servizi culturali pubblici, mentre le seconde rifuggono ampi dimensionamenti, risolvendosi spesso in semplici organismi ad aula con modeste articolazioni, destinate a funzioni quasi esclusivamente interne. L'evoluzione barocca accentua questa biforcazione tipologica, con i complessi maschili in genere attestati sugli schemi longitudinali, mentre le chiese femminili segnalano vivaci contrazioni spaziali che ne orientano gli impianti verso le piante contratte sviluppate dalla cultura coeva, adottando frequentemente matrici centriche, poligonali, ellittiche. Al corpo dell'aula unica delle prime fondazioni iberiche, con braccia della crociera assenti o molto corte, si vanno

⁴³ Quest'ultimo valore elevabile nel caso di particolari condizioni del contesto che imponessero muraglie più alte per non esporre il convento alla vista dei secolari; cfr. FÉLIX MATEO DE SAN JOSÉ, *Canon arquitectónico en la legislación Carmelitana*, in «El Monte Carmelo», Burgos 1948, pp. 117-122 (119-120).

⁴⁴ J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit., pp. 48-49.

aggiungendo ben presto alcune nicchie laterali, per l'esigenza di collocare altari e *retablos* lungo le pareti perimetrali senza compromettere la possibilità di assistere agli uffici liturgici da qualunque angolo visuale della navata, fino a formare vere e proprie cappelle gentilizie, spesso innestate successivamente sul corpo originario della chiesa.⁴⁵ Questa pianta si afferma nelle chiese maschili, raggiungendo spesso le cinque cappelle per lato. Un ulteriore passaggio è lo schema di derivazione gesuita con sviluppo del capocroce e di cappelle intercomunicanti, assimilabili sotto il profilo distributivo a navate laterali attestate sul breve transetto, come nella chiesa di Burgos o in S. Hermenegildo a Madrid. Ai tre diversi impianti planimetrici – navata unica senza cappelle, aula con nicchie laterali, nave con cappelle passanti – corrispondono tre tipiche soluzioni di prospetto, identificate dagli studiosi spagnoli come “facciata carmelitana” (di origine palladiana, con nartece porticato), “facciata vignolesca” (sul modello del progetto del Vignola per il Gesù di Roma, con sezione centrale a doppio ordine sormontata da un timpano triangolare, ali laterali con raccordi inclinati, articolato trattamento della superficie muraria con ritmica alternanza di paraste, nicchie, portali e finestre),⁴⁶ “facciata con torri laterali” (stadio successivo dell'elaborazione della facciata vignolesca, anch'esso mutuato da precedenti studi italiani per chiese congregazionali e dalle idee circolanti per il nuovo S. Pietro).⁴⁷

⁴⁵ *Ibid.*, p. 53. Singolare è l'aggregazione planimetrica di S. Pedro de Pastrana presso Guadalajara, dove alla navata centrale vengono aggiunte cappelle in successione solo da un lato, con un sistema di duplicazioni geometriche degli spazi che richiama schemi romanici. L'utilizzo di cappelle aggregate in successione modulare, spesso collegate al tema della Passione, si ritrova anche in esempi italiani, come nel progetto di fine '600 per il Romitorio del Calvario a Montevirginio (J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit., p. 52, fig. 7; S. STURM, *L'Eremo di Montevirginio e la tipologia del Santo Deserto*, cit., pp. 82-93).

⁴⁶ A partire dal progetto vignolesco il cantiere della chiesa madre della Compagnia di Gesù fu aperto nel 1568, sotto la direzione del gesuita Giovanni Tristano, e completato tra il 1577 e il 1584 secondo il nuovo disegno per la facciata elaborato da Giacomo Della Porta. Wolfgang Lotz indica nella sostituzione, per volere del cardinale Alessandro Farnese, dello schema classicista vignolesco con quello meno ortodosso del giovane Della Porta come un momento decisivo nella storia dell'architettura contrassegnato dal consapevole superamento dell'utopia classicista, a lungo perseguita, di applicare alla chiesa cristiana il fronte del tempio antico (W. LOTZ, *Architettura in Italia 1500-1600*, Milano 1997, [ed. orig. americana 1974], pp. 117-119, 122).

⁴⁷ J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit., pp. 64-73. Si considerino ad esempio gli impianti di S. Maria di Carignano a Genova, progettata da Galeazzo Alessi nel 1558 su pianta a croce greca, e due chiese attribuite a Giacomo Della Porta: la SS. Annunziata a Genova (1565-70) e S.

La “traduzione” costituzionale italiana

La Congregazione italiana di S. Elia, eretta nel 1600 da Clemente VIII ma di fatto separata da quella spagnola fin dal 1597, riservò nelle *Costituzioni* del 1599 un capitolo alla definizione formale dei conventi, precisando fin dal titolo, *De nostrarum domorum aedificio ac paupertate*,⁴⁸ il requisito fondamentale della povertà dei processi progettuali ed edilizi, che avrebbe esercitato una profonda influenza nelle edizioni normative successive. Nel 1605 la seconda edizione delle *Costituzioni* confermava i contenuti della precedente, aggiungendo la possibilità di operare scelte dimensionali in chiave riduttiva nel caso di conventi minori. Nel 1608 il documento venne sottoposto a una operazione di riscrittura quasi integrale, comprendente il capitolo sui conventi, rielaborato e ampliato in particolare nei paragrafi 4-17 relativi alla regolazione dimensionale dei diversi ambienti, ora dettagliati con altre voci fino al paragrafo 25.⁴⁹ Le *Costituzioni* del 1611 ribadirono i contenuti precettistici affermati dai testi precedenti, confluendo poi in una sintesi organica rappresentata da un fondamentale documento del 1614, l'*Ordinatio circa fabricas*, pietra miliare della definizione normativa che stabiliva nel dettaglio l'unità di misura, le dimensioni, le funzioni, le tipologie utilizzabili nei nuovi organismi conventuali.⁵⁰ Va osservato come la stessa denominazione di questo testo rimandasse a uno dei concetti basilari della teoria proporzionale vitruviana, recuperata nel corso dell'Umanesimo e rielaborata

Atanasio dei Greci, prima chiesa affiancata da torri laterali a Roma sebbene lo schema fosse già stato preso in considerazione nei progetti per S. Pietro e in alcune ipotesi per il Gesù (W. LOTZ, *Architettura in Italia*, cit., pp. 123-124 e *passim*).

⁴⁸ *Primae Constitutiones Congregationis Sancti Eliae O.C.D. anno 1599*, Roma 1973, pp. 78-81, parte III, cap. II.

⁴⁹ Il testo del 1608, *Costitutiones Capituli 1608 cum originale approbatione*, ms. conservato in AGOCD, plut. 1/e, non venne mai edito a stampa.

⁵⁰ Il documento venne proposto nel Capitolo generale del 15 aprile 1614 sotto il titolo di *Ordinatio circa fabricas facta de Commissione Capituli Generalis celebrati Roma die 15 aprilis 1614* (ms. conservato nell'Archivio del Convento di S. Anna a Genova, Arc. Gen. n. 205) e approvato dal Definitorio Generale il 1° maggio 1614 con il nome di *Ordinatio de Constructione Ecclesiarum et Conventuum*, (originale in AGOCD, *Actis Def. Gen.* Vol. I, ff. 28v-29r) pubblicato in A. FORTES (ed.), *Acta Definitorii Generalis OCD Congregationis S. Eliae (1605-1658)*, «Monumenta Historica Carmeli Teresiani» Subsidia 3, Roma 1985, pp. 674-675. Sull'*Ordinatio* cfr. anche N. DE MARI, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi*, p. 361; E. DE NEGRI, *Note*, cit., pp. 642-643.

dall'Alberti in poi da una vasta trattatistica fino al '500-'600. L'*ordinatio* per Vitruvio corrispondeva a una particolare attenzione all'articolazione degli spazi e delle componenti architettoniche, tale da garantire una ricercata armonia proporzionale e simmetrica. Svolgeva un ruolo prioritario rispetto alle categorie subordinate della *proportio* e della *symmetria*, e doveva essere accompagnata da un'altra qualità, quella della *dispositio*, indispensabile alla adeguata combinazione degli elementi secondo una "appropriata collocazione" (*apta conlocatio*), riferita a criteri di "eleganza" piuttosto generici.⁵¹ Malgrado la contraddittorietà di diversi passi vitruviani e l'oscurità a lungo irrisolta di numerose sue definizioni, tuttavia l'influenza concettuale dell'indiscusso principio di autorità di tutta la trattatistica in architettura da Alberti in avanti dovette esercitare notevoli suggestioni anche sulla cultura figurativa degli ordini controriformistici, pervasi da istanze normalizzatrici, pragmatiche, funzionaliste. L'approccio vitruviano alle questioni proporzionali, scevro da implicazioni metafisiche (come sarebbe accaduto nella lunga – e ciclicamente riaffiorante – storia delle divine proporzioni, della sezione aurea o del simbolismo numerico)⁵² o accademiche, ben si prestava infatti alle esigenze razionali del cattolicesimo tridentino,⁵³ e dovette esercitare la sua influenza anche sull'affermarsi del classicismo internazionale dei Carmelitani.

Impostato secondo i richiami canonici alla povertà e all'umiltà della vita dei religiosi e delle loro dimore, con l'*incipit* che parafrasa un testo tere siano sull'inutilità delle ricchezze e dei beni superflui, data la fugacità del transito dell'uomo sulla terra, il documento si addentra nei temi più specificamente edilizi, imponendo l'adozione come misura di riferimento, tramite l'ausilio di esempi graficizzati, del palmo spagnolo (cm 24,9) in luogo

⁵¹ Sul sistema modulare vitruviano cfr. tra gli altri R. WITTKOWER, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., pp. 205 sgg., e M. CURTI, *L'idea di proporzione*, cit., pp. 25-26.

⁵² R. WITTKOWER, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., pp. 207-216.

⁵³ Al proposito va rammentato come l'uscita delle edizioni costituzionali spagnole a ridosso del passaggio di secolo (1599 e 1604) si collegassero cronologicamente alla coeva trattatistica sulle proporzioni ideali, come i trattati del Villalpando pubblicati tra il 1596 e il 1604 (S. TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone*, cit., pp. 130-141). Echi espliciti di questi legami si ritrovano nelle esportazioni latino-americane della normativa, come nei riferimenti diretti al trattato vitruviano presenti nell'opera dell'architetto e trattatista carmelitano fray Andrés de san Miguel.

di quello tradizionale romano (cm 22,34), forse anche a causa del ruolo esercitato dall'avamposto genovese nella diffusione dell'Ordine dalla Spagna all'Italia, dove l'unità di misura era il palmo ligure (cm 24,8) facilmente omologabile a quello iberico. Determinate la forma e le dimensioni della chiesa, vengono di seguito specificati in un elenco dettagliato i distinti spazi e ambiti funzionali del convento con le rispettive misure, tali da rispondere adeguatamente alle diverse esigenze di una comunità autosufficiente: coro, sagrestia, refettorio, oratorio, capitolo, chiostri (uno in comunicazione con l'esterno, l'altro più interno), celle, corridoi, celle per gli ospiti, cucina, sala della ricreazione, biblioteca, infermeria, depositi per il vino e per la legna, pollaio, orto, romitori, cisterne, latrine. Un'attenzione al particolare, accompagnata da un gusto metrico descrittivo, che rivelano la concezione dell'organismo conventuale come microcosmo perfetto, una sorta di riedizione a scala ridotta dell'antica – e ormai superata – utopia della *Civitas Dei*. Inoltre questo atteggiamento mentale esprime una propensione della cultura contemporanea, tesa a identificare le qualità funzionali dell'architettura, una sorta di "architettura di funzioni", che si afferma nella stagione di maggior vitalità spaziale e creativa della storia dell'architettura moderna come una sorta di espressione antagonista, di "barocco anti barocco", differente dal gusto dominante, ma parimenti interprete delle esigenze culturali dell'epoca: l'adozione di nuove tipologie funzionali, la ricerca della persuasione e dell'attrazione emozionale dello spettatore, l'esplorazione delle inedite potenzialità plastiche ed espressive dello spazio costruito.⁵⁴ Tale espressione più sobria dell'architettura religiosa barocca risponde adeguatamente alle istanze pedagogiche collegate all'attività di una parte del clero secolare e congregazionale, orientate verso forme di comunicazione colte e austere, scevre da artifici retorici, dettate dall'ideale di "illuminare" e spiegare, più che commuovere, secondo le indicazioni di autorevoli precettisti come Carlo Borromeo e san Vincenzo de' Paoli.⁵⁵

⁵⁴ Sul funzionalismo di questa architettura ideale, collegata agli ordini religiosi ma anche a operazioni in campo civile, rimando in particolare all'attendibile G. SPAGNESI, *Barocco non barocco*, in «Arte Lombarda», n.s. 134, 2002, n. 1, pp. 127-131.

⁵⁵ M. MORÁN - J. ANDRÉS-GALLEGO, *Il predicatore*, in R. VILLARI (ed.), *L'uomo barocco*, Roma-Bari 1998², pp. 139-177 (141-142).

Le *Costituzioni* del 1631, pubblicate l'anno seguente ad Anversa e di nuovo nel 1679 a Bruxelles, interessate alla vasta diffusione europea dell'Ordine ma fin'ora non adeguatamente considerate dalla storiografia, sembrano al contrario costituire un significativo passaggio di chiusura con la stagione primitiva della Congregazione italiana, introducendo una fase di riflessione su problematiche fino a quel momento trascurate. Dalle ultime norme del 1611 è trascorso un ventennio nel corso del quale il nuovo Carmelo ha conosciuto in Italia un'espansione inaspettata, eguagliando la vivacità del periodo iniziale della "scalzatura" spagnola del 1562-82. Molte delle fondazioni italiane riconducibili ai primi tre decenni del Seicento dimostrano l'efficacia pratica e la validità della precettistica costituzionale, e certamente in questo lasso di tempo i membri dell'Ordine devono aver accresciuto la consapevolezza della propria identità, sotto il profilo spirituale ma anche culturale e figurativo. Questo grazie a un generalizzato sostegno da parte delle autorità ecclesiastiche e di vari contesti dell'aristocrazia urbana, ma soprattutto grazie a uno degli eventi cardine della storia carmelitana, la canonizzazione di Teresa d'Avila il 12 marzo 1622, che portava a compimento il processo di beatificazione concluso da Paolo V nel 1614. Quel giorno nella basilica di S. Pietro, Gregorio XV elevava all'onore degli altari, assieme all'agricoltore medievale spagnolo Isidoro di Madrid, i quattro grandi riformatori che avevano dato un impulso decisivo al rinnovamento della Chiesa cattolica: Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa d'Avila, Filippo Neri. La portata dell'evento, ricordato nelle cronache coeve per «l'allegrezza» dell'intera città di Roma⁵⁶ e per le parature a festa di molti poli religiosi urbani – ad esempio a Napoli –,⁵⁷ ebbe effetti dirompenti per la storia della Chiesa e per l'intera vicenda artistica della Controriforma.⁵⁸

⁵⁶ Dal *Diario* del Gigli riportato in M. PETROCCHI, *Roma nel Seicento*, Bologna 1975², pp. 93-94.

⁵⁷ Una reliquia di santa Teresa, incastonata in una statua d'argento, venne portata in processione a Napoli per festeggiarne la canonizzazione, attraversando archi di trionfo e altari effimeri decorati da epitaffi e tessuti preziosi, allestiti nelle piazze antistanti le principali chiese e conventi di tutti gli Ordini della città. Una descrizione dettagliata del percorso e degli apparati realizzati per l'evento è nella *Relatione della processione e festa fatta dalla città di Napoli per la canonizzazione della nostra santa madre Teresa di Gesù*, in AGOCD, plut. 109/c.

⁵⁸ A. CHASTEL, *Storia dell'arte italiana*, Roma-Bari 1997 (ed. orig. *L'art italien*, Paris 1982), vol. II, pp. 451-456. Irving Lavin ha notato tra l'altro che, nel corso dei festeggiamenti per la beatificazione nel 1614, le decorazioni effimere apprestate a Madrid riportavano alcune immagini che saldavano

La loro canonizzazione, preceduta da quella di santa Francesca Romana nel 1608 e di san Carlo Borromeo nel 1610, e seguita dalla beatificazione di Giovanni della Croce nel 1675 (poi canonizzato nel 1726 da Benedetto XIII), oltre che rivestire un preciso significato politico nella riaffermazione del culto dei santi, a fronte delle condanne luterane e calviniste, costituì il riconoscimento ufficiale del ruolo svolto da tali protagonisti nella rigenerazione della vita della Chiesa, minata da contraddizioni interne e minacciata dalla travolgente crisi protestante.⁵⁹ Il significato simbolico della faticosa canonizzazione, raggiunta dopo brevissimi percorsi processuali,⁶⁰ e seguita tra l'altro solo poche settimane dopo dalla dedicazione della chiesa carmelitana sul Quirinale a S. Maria della Vittoria (8 maggio 1622), è stato identificato come una riconosciuta «linea di demarcazione nel campo dell'arte» e interpretato come data effettiva di inizio dell'arte barocca, che avrebbe dominato la cultura italiana ed europea almeno per tutto il Seicento.⁶¹

La nuova versione delle *Costituzioni* del 1631 introduceva alcune novità, relative a temi non affrontati in precedenza, come ad esempio i criteri per la determinazione del sito dell'insediamento. L'opzione, trascurata fino a quel momento, venne affidata d'ufficio al discernimento del superiore provinciale, tenuto a scegliere una zona isolata ma non troppo (*aliquantulum remotis*), comunque inserita all'interno dell'aggregato urbano, in posizione tale da evitare che la vita contemplativa dei frati venisse disturbata dal rumore della vita cittadina e dallo «strepito dei secolari».⁶² In aggiunta, i criteri dimensionali delle diverse voci funzionali vennero sistematicamente ampliati,

la morte di Teresa col tema della «ferita d'amore», ritraendola come una «Martire del Fuoco dell'Amore», secondo un abbinamento concettuale che troverà spazio anche nella bolla di canonizzazione (I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma 1980, pp. 126-127).

⁵⁹ M. PETROCCHI, *Roma nel Seicento*, cit., p. 94; S. LANGÉ - G. PACCIAROTTI, *Barocco alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*, Milano 1994, p. 117, n. 25.

⁶⁰ Come per il processo di san Carlo Borromeo (1604-10), straordinariamente brevi furono anche i periodi intercorsi tra la beatificazione di Ignazio (1609), Teresa (1614), Filippo Neri (1615), Francesco Saverio (1619) e la loro canonizzazione nel 1622.

⁶¹ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1972 (ed. orig.: *Art and architecture in Italy: 1600-1750*, Harmondsworth 1958), pp. 10-11, 119-125.

⁶² *Constitutiones Fratrum Discalceatorum Congregationis S. Eliae, Ordinis Beatissime Virginis Mariae de Monte Carmelo 1631*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana Balthasar's Moretti 1632, *Pars Secunda Constitutionum. De diversa Institutione Conventuum, qui ad nostram Congregationem pertinent, Caput Primum. De Fundatione, ac diversitate Conventuum, et numero Fratrum*, § 9.

in particolare per quanto riguardava i conventi minori, esprimendo un tentativo di conferire maggior omogeneità, almeno sotto il profilo tipologico, tra i conventi di diversa scala e genere. Nel dimensionamento venne introdotta la determinazione delle altezze oltre che degli sviluppi planimetrici, indispensabile a completare una concezione tridimensionale del prototipo di riferimento, riflettendo così una maggiore attenzione alle esigenze funzionali, ma anche una rinnovata visione spaziale dell'architettura, in sintonia con la sensibilità e la cultura del tempo.⁶³ Il testo costituzionale del 1631 affidava ai definitori e ai superiori provinciali l'incarico di far redigere per ogni provincia due modelli di planimetrie conventuali, uno per i complessi più ampi e un secondo per i minori, soggetti comunque all'approvazione del Definitorio generale. All'autorità provinciale spettava la valutazione su quale potesse considerarsi il modello più confacente ogni singola fondazione. Si conferma così una sorta di "regionalizzazione" della norma, sebbene nella fattispecie locale ogni prototipo sia soggetto alla verifica di conformità al canone generale. Due processi apparentemente contraddittori si intrecciano in questa fase di definizione normativa: da una parte la spinta verso una maggior uniformità, dall'altra una maggior libertà combinatoria in sintonia con gli influssi degli specifici contesti ambientali. Vengono ora stabiliti anche i criteri di adeguamento degli edifici preesistenti; qualora non sia possibile rispettare alla lettera la congruità dell'impianto, il Definitorio provinciale ha facoltà di assegnare o accettare un disegno diverso dai modelli – ma il più

⁶³ È significativa comunque la quasi sistematica assenza di prospetti e alzati tra i documenti progettuali richiesti e sviluppati per la configurazione di organismi conventuali nel secolo XVII. Rare eccezioni compaiono in contesti particolari, spesso lontani dalla centrale romana, come nei disegni dell'architetto crocifero Giacomo Amato per S. Teresa alla Kalsa a Palermo, o concentrati nel Settecento avanzato, come nella fondazione polacca di devozione mariana a Berdyczów, caratterizzata da rilevanti finalità celebrative, di cui sono documentati attraverso incisioni coeve gli allestimenti di apparati effimeri sui prospetti interni, sull'altare maggiore e nella cupola. Sulla vicenda di questa fondazione (sorta in territorio polacco, passato sotto il controllo ucraino nel 1948) rimando al testo in lingua ucraina di B.J. WANAT, [*Il santuario dell'Immacolata Concezione della Madre di Dio a Berdyczów*], Kraków 1998, dove è pubblicata una ricca documentazione archivistica e iconografica settecentesca. Sorprendentemente una delle rappresentazioni del convento-fortezza sotto l'allegoria mariana della *Turris eburnea* è stata traslata nel repertorio della iconografia sacra ortodossa contemporanea, probabilmente a seguito del passaggio del complesso alla chiesa russo-ortodossa dopo le soppressioni sovietiche, come ho potuto recentemente constatare nel laboratorio di icone del vivace monastero della "Presentazione dell'icona della Madre di Dio di Vladimir" a Mosca.

possibile conforme – fatte salve le dimensioni e il numero di celle e “officine”. Nel caso in cui non si verificano le condizioni per applicare i parametri dimensionali, si rende necessaria una dispensa speciale da parte del Definitorio generale. Le *Costituzioni* ratificano inoltre i limiti della capacità ricettiva che i vari tipi di conventi, a esclusione degli eremi, sono tenuti a rispettare una volta entrati in una gestione “a regime”, dopo i primi due anni di prova dall’avvio dell’osservanza nella singola fondazione: non meno di quindici e non più di quaranta fra professi, novizi, coristi, fratelli donati.

Il “modo nostro” carmelitano

L’incarico dell’esecuzione dei progetti per le nuove fondazioni veniva affidato in Spagna, a partire dalle *Constituciones* del 1604, al disegno di uno dei *tracistas oficiales*, tanto che alcuni studiosi hanno interpretato questa consuetudine come l’origine di una “architettura senza architetti”, una produzione edilizia e una pratica costruttiva imputabile esclusivamente alle capacità di tecnici e artigiani interni, ispirata a una concezione di totale autosufficienza.⁶⁴ Il ruolo del *tracista* in realtà non era quello di ideare un impianto *ex novo*, ma piuttosto di assemblare in un contesto inedito elementi precostituiti e soluzioni già sperimentate in situazioni precedenti, dal valore ormai paradigmatico. Sebbene nel numero dei *tracistas* individuati dalla storiografia compaiano i nomi di architetti veri e propri, in realtà il compito loro affidato era piuttosto limitato, assimilabile a una progettazione per moduli prefabbricati, fondata su modelli prevalenti, o addirittura al ruolo di “amanuensi” d’architettura, salvo la necessaria integrazione di competenze in fase di cantiere, dove i *maestros de obras* dovevano affrontare quegli aspetti costruttivi della fabbrica che richiedevano specifiche capacità tecniche e imponevano scelte in corso d’opera. In Italia l’omologazione progettuale delle fondazioni è affidata più che a tecnici dell’Ordine esperti in architettura, a una maggiore esplicitezza – anche graficizzata – della norma convenzionale, come testimoniano i modelli stabiliti dalle

⁶⁴ J.M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *La Arquitectura Carmelitana*, cit. pp. 33-38.

Costituzioni del 1631, affidando al Definitorio provinciale il compito di identificare la tipologia più idonea per un nuovo insediamento tra quelle considerate canoniche.⁶⁵ Il progetto che ne deriva è poi soggetto al controllo e all'approvazione dall'istanza superiore, rappresentata dal Definitorio generale. La pratica corrente appare infatti più elastica nella fase propositiva (il progetto viene cioè redatto in sostanziale autonomia rispetto ai tipi prefissati) salvo poi farsi più rigida nella fase di controllo e di approvazione. Non sono pochi i casi in cui i progetti presentati alla verifica necessitano di radicali trasformazioni per ottenere il nulla osta dal Definitorio generale. Le motivazioni che stanno alla base delle bocciature rivelano un'attitudine piuttosto pragmatica, che entra nel merito di questioni molto concrete. I criteri di omologazione, ovvero di difformità inaccettabile, spesso non riguardano scelte rigidamente tipologiche, bensì pratiche, funzionali ed economiche, come «*la chiesa di poco lume*» del secondo progetto (1668) per il convento di S. Pellegrino ad Ancona che, assieme alla mancanza di un collegamento diretto tra chiesa e clausura, ne determina il respingimento (figg. 7-9).⁶⁶ Talvolta, come nel caso del Santo Deserto di Monteverginio, il progetto autorizzato nel 1649, rispondente in maniera fedele alla canonica tipologia eremitica, viene modificato in fase di cantiere in forma riduttiva e meno onerosa (figg. 10-11).⁶⁷ Spesso sono l'ortodossia delle dimensioni e l'idonea collocazione della chiesa a costituire i discriminanti principali per l'approvazione o meno di un progetto. Ma è in genere l'aspetto metrico quantitativo, più che quello formale o stilistico, a costituire il criterio maggiormente vincolante: stabilito dal canone e osservato nella pratica, ha la facoltà di assegnare una incontestabile legittimità al singolo programma. Una rigida normativa metrico-tipologica, una certa libertà compositiva nel quadro di schemi funzionali prefissati, il vaglio sistematico dei disegni ad opera di una cerchia ristretta di responsabili, l'attenzione particolare all'impianto ecclesiale, agli aspetti funzionali e quantitativi, ai criteri generali costruttivi e decorativi, l'affidamento della responsabilità delle fabbriche ai

⁶⁵ FÉLIX MATEO DE SAN JOSÉ, *Canon arquitectónico*, cit., p. 120-121.

⁶⁶ I documenti relativi alla progettazione ed esecuzione della fabbrica di Ancona sono in Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR), *Carmelitani Scalzi, S. Maria della Vittoria*, f. 202.

⁶⁷ S. STURM, *L'Eremo di Monteverginio e la tipologia del Santo Deserto*, cit., pp. 39 sgg.

tecnici dell'Ordine, il rapporto consolidato di alcuni artisti con la Congregazione. Questi appaiono come gli ingredienti principali di un "modo nostro", una prassi metodologica propria e originale che si sviluppa con grande efficacia nella Congregazione italiana e che mantiene la sua validità per lungo tempo, anche quando gli influssi figurativi dei singoli contesti fanno avvertire la loro rilevante incidenza e quando con maggior evidenza si registrano discordanze e difformità dalla norma.

Sequenze funzionali e prassi progettuale

Già radicata nella tradizione dell'architettura mendicante, la pratica della progettazione modulare si afferma nei contesti carmelitani come metodo di razionalizzazione degli spazi sia in fase normativa sia nelle lunghe e spesso dibattute vicende propositive e costruttive delle nuove fabbriche. Tale orientamento progettuale è dimostrato da sequenze e sovrapposizioni caratteristiche ricorrenti in numerose fondazioni italiane del secolo XVII, che disciplinano funzioni e spazi ancorandoli a precisi ingombri dimensionali. Di frequente si riscontra la sovrapposizione alla sequenza degli spazi liturgici contigui alla chiesa (coro - sagrestia - oratorio e/o capitolo) degli ambienti domestici del primo piano, più riparati dal contatto col mondo secolare (coro alto - infermeria - biblioteca - sala comune). Il coro alto è situato sopra quello della chiesa, la biblioteca o l'infermeria sopra la sagrestia (oppure sopra il capitolo o sopra il refettorio), la sala comune sopra l'oratorio-capitolo. Laddove quest'ultimo ambiente risulti inserito al livello superiore, trova posto nella sequenza canonica in concomitanza del volume del refettorio, ricalcandone la matrice planimetrica. La replica a quote differenti di spazi omologhi sotto il profilo dimensionale trova ragion d'essere in una prassi progettuale consolidata che, sfruttando la modularità dei volumi, assolve agevolmente ai requisiti richiesti, con l'organizzazione del corpo di fabbrica tramite la sovrapposizione di geometrie predefinite, suscettibili di assetti variabili pur nel rispetto delle peculiarità spaziali di ogni specifico elemento. Provando a operare un confronto metrico tra le diverse indicazioni normative per una ipotetica planimetria ideale, riferendosi alle *Costituzioni* del 1608 – e laddove manchino indicazioni specifiche alle note

del 1605 e all'*Ordinatio* del 1614 –, si svelano alcune tipiche sovrapposizioni modulari di vani a funzione omogenea: biblioteca (p. 24 x 24) + ricreazione (p. 24 x 24) sopra la sagrestia (p. 50 x 24); capitolo-oratorio (p. 65 x 24) sopra il refettorio (p. 65 x 24); infermeria (4 celle di p. 15 x 14 + corridoio di p. 10 x 28) sopra il coro (p. 30 x 40). Secondo le *Costituzioni* del 1605 si otterrebbe la seguente combinazione: biblioteca (p. 34 x 24÷28) sopra la sagrestia (p. 30 x 30); ricreazione (p. 20 x 20) + capitolo (p. 50 x 24) sopra il refettorio (p. 70 x 28); l'infermeria (quattro celle di p. 14 x 14, oppure 12 x 12, a seconda che il corpo di fabbrica sia impostato sul lato di 24 o di 28 palmi) sopra il coro o sopra l'oratorio (fig. 12). Esaminando sinotticamente i progetti successivi di un medesimo complesso, come emblematica vicenda della fondazione anconetana dove si avvicendano tre diversi aggiornamenti progettuali del medesimo impianto redatti a distanza ravvicinata tra il 1668 e il 1703, si assiste letteralmente a una pratica di montaggio e smontaggio delle singole unità spaziali-funzionali, che conduce a progressive correzioni con risultati sostanzialmente equivalenti pur nella diversità delle soluzioni. Analoghi processi di definizione progettuale sviluppati in più fasi propositive sono documentati in molti casi, ad esempio nei disegni per i conventi dell'Annunziata a Urbino e di S. Silvestro a Montecompatri. Paradigmatica risulta in quanto a metodo e finalità progettuali la vicenda della ricostruzione del convento di S. Paolo a Firenze, illustrata nelle sue fasi iniziali dalla lunga didascalia che accompagna uno dei disegni di riconfigurazione delle preesistenze, databile intorno al 1619, che rivela espliciti riferimenti alle indicazioni dell'*Ordinatio* del 1614:

Havendo di proposito, et per longo tempo ben considerato, per ordine de' nóvi, Padri Generale et Provinciale, questa casa di S. Paolo di fiorenza, col giardino, sito, et horti con altre circostante, per farne pianta, et disegno, per il nuovo monastero, stando al presente con molta incommodità, suggestione, et vista de secolari, come / alle percosse de caldi, et freddi, et venti cattivi, et doppo d'haver sopra ciò fatto diverse inventioni ed disegni, accostandomi sempre al gusto, et desiderio de' nóvi Padri Generale et Provinciale, come alle misure del'ultima ordinatione fatta nel Capitolo Generale, con haver riguardo insieme alla santa Povertà, servendomi / di molte muraglie, che si trovano buone di pietra lavorate á scarpello, come sono quelle di tutta la chiesa, sachristia, et gallinaro, le quali a mè par cha saria fare contro la santa Povertà potendosene comodamente

servire, gettarle á terra per haver un poco piu ó meno di sito. Hó finalmente eletto il presente per il / più povero per la poca spesa in farlo, per il più religioso, havendolo ridotto alle misure della ordinatione, per il più sano havendoli dato luce, et venti alli suoi luog[h]i convenienti; per il più ritirato et libero per haverli dato con questa forma, et posto intera libertà, et levatoli ogni vista, et suggestione / di secolari per il più finalmente compito, et bello, per haver tutte quelle commodita necessarie, et convenienti al novo istituto; si che sopra tal pianta et in tal sito poco meglio credo che si possa fare. Aggiungiamo á questo, che la spesa sarà poca, atteso che fuori della calcina et manifattura / omnia apud nos habemus, per come porte et finestre di pietra fatte, mattoni, sassi, legnami, et altre cose per qualsivoglia tempo paresse alli superiori, di comprar quelle cassette contigue al gallinaro, per dar forma quadrangolare al monastero, questo disegno sta fatto / in maniera che quando s'havesse d'ingrandire altro non si perda che la cucina, come in questa pianta si puol vedere. Per maggior dichiarazione mi resta d'avertire come la sachristia piglia la luce sopra il claustrino dalla porteria, et il choro, da una parte sopra la sachristia, / et dall'altra sopra li ringratiatorij. Vi saranno due chori, sotto et sopra. Le misure ben che siano notate, si potranno registrare con la scala qui sopra posta. Le celle del primo piano possono essere con le 4 del'infermeria n. 30.⁶⁸

Il testo sottolinea i pregi e la coerenza del progetto, frutto di una lunga riflessione dell'anonimo architetto, stimolato dalle richieste dei nuovi superiori dell'Ordine a correggere le carenze di ordine tipologico e funzionale della sistemazione precedente: la «molta incommodità», l'assenza dei requisiti di riservatezza («*suggestione, et vista de secolari*»), l'inadeguata esposizione dell'edificio ai «*caldi, et freddi, et venti cattivi*». Illuminante l'enunciazione dei criteri ispiratori, fondati oltre che su ragioni tecniche («servendomi di molte muraglie, che si trovano buone») soprattutto sulla ricerca dell'ortodossia normativa e del rispetto della sensibilità dell'Ordine:

accostandomi sempre al gusto, et desiderio de' nóvi Padri Generale et Provinciale [...] alle misure del'ultima ordinatione [...] con haver riguardo insieme alla santa Povertà.

⁶⁸Didascalia in calce al disegno progettuale del convento di S. Paolo a Firenze, c. 1619, in AGOCD, plut. 207/f.

La descrizione motiva il disegno definitivo rincorrendo i requisiti ideali – materiali e psicologici – propri della gerarchia, assieme a quelli funzionali in una sorta di *captatio benevolentiae* professionale, indicandolo come «il più povero [...] il più religioso [...] il più sano [...] il più ritirato et libero [...] il più finalmente compito, et bello». Alle motivazioni di ordine psicologico, ideale e funzionale, vengono aggiunte quelle economiche, che insistono anche sull'aspetto, evidentemente ancora rilevante, dell'autosufficienza: «la spesa sarà poca spesa, atteso che fuori della calcina et manifattura *omnia apud nos habemus*, per come porte et finestre di pietra [...] mattoni, sassi, legnami».

A seguire vengono esemplificate quelle che sono le più importanti ragioni del progetto, e cioè il rispetto del canone tipologico e dimensionale in aderenza alla normativa e in particolare all'*Ordinatio circa fabricas* del 1614, la risoluzione dei problemi funzionali correlati alla distribuzione e alla luce, la versatilità dell'impianto tale da consentire eventuali successive espansioni:

havendolo ridotto alle misure della ordinatione [...] havendoli dato luce [...] haver tutte quelle commodita necessarie, et convenienti al novo istituto [...] dar forma quadrangolare al monastero [...] come la sachristia piglia la luce sopra il claustrino dalla porteria, et il choro, da una parte sopra la sachristia, et dall'altra sopra li ringratiatorij. Vi saranno due chori, sotto et sopra.

Tali aspetti qualificano questo documento come il risultato di un coerente processo metodologico, modello canonico sotto il profilo concettuale, funzionale e distributivo, dalla presumibile provenienza da parte di un professionista interno (figg. 13-14). Tuttavia, nonostante l'esemplarità progettuale – ad evidenziare ancora una volta il profondo divario spesso verificatosi tra la fase concettuale-propositiva e quella esecutiva –, a parte una provvisoria aggiunta di cappelle già documentata intorno al 1622, il cantiere della fabbrica non sarebbe stato portato a compimento prima del 1693, guadagnando solo nel 1667 un disegno definitivo per la chiesa, oggetto intorno al 1645 anche di un'assolutamente atipica ipotesi di pianta ellittica con cappelle radiali.⁶⁹

⁶⁹ AGOCD, plut. 207/e - 207/f. Il progetto del convento venne modificato secondo almeno un'altra possibile variante, fino a quando nel 1667 venne approvato un nuovo disegno di Giovan Battista Balatri, con chiesa a croce latina, breve transetto, due cappelle passanti per lato, coro absidato, con-

L'organizzazione del prototipo conventuale

I singoli elementi aggregativi del convento, individuabili dall'indagine diretta su numerosi manufatti e dal vaglio di altrettanti progetti originali, danno modo di ricomporre in uno scenario unitario quello che può credibilmente ritenersi l'ideale della "macchina architettonica" carmelitana, ispirata dal verbo, dalle intuizioni e dalle scelte di santa Teresa e dei suoi seguaci. È possibile riconoscere alcune tipologie di associazione di spazi e funzioni, che ricorrono piuttosto sistematicamente: la *zona liturgica* intorno alla chiesa (chiesa - coro - sagrestia - oratorio); il *braccio dei servizi* (semi-pubblico) lungo la manica di ingresso al convento, con forno, magazzini e depositi intorno al chiostro minore; la *clausura* comprendente una *zona pranzo-cucina* intorno al chiostro maggiore (cucina - refettorio - lavatoio - stanza del fuoco - depositi per la legna), e ai piani superiori il *gruppo dei dormitori* con infermeria, lavanderie, *servizi diurni* (coro alto - capitolo - biblioteca - stanza comune). Il collegamento tra i livelli differenti è delegato a corpi scala privi di caratteri monumentali, spesso orientati a soluzioni minimaliste, ridotti nel numero e nelle dimensioni, talvolta consistenti in semplici scale a chiocciola. La presenza del tipico schema a doppio chiostro, eventualmente sostituito in alternativa da un chiostro e un giardino o da altre varianti del modello duale, rappresenta un ulteriore elemento di distinzione strategica tra le pertinenze private e quelle pubbliche.⁷⁰ La chiesa costituisce un fulcro funzionale e simbolico, stigma di riconoscimento e di autorappresentazione dell'Ordine, l'elemento maggiormente definito sotto

vento adiacente dotato di un chiostro grande e di uno minore. Nell'Archivio dei Padri di S. Paolino ad Arcetri, assieme a questo è conservata una precedente ipotesi, datata marzo 1645, per una chiesa a pianta ellittica con quattro cappelle radiali e cappella maggiore absidata, probabilmente scartata per il suo carattere troppo innovativo sia per le normative dell'Ordine sia per l'ambiente fiorentino (C. CRESTI, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Roma 1990, pp. 210-212, 309, nn. 39-41).

⁷⁰ Si è già osservato come tale distinzione compaia in maniera piuttosto precisa negli organismi conventuali di diversi ordini. L'esame in parallelo di più progetti permette l'individuazione precisa dei meccanismi e degli ambiti di distinzione tra la sfera claustrale e quella secolare, come emerge dalle recensioni degli archivi dei padri Scolopi o dei ricchissimi fondi gesuitici. Rimando solo ad alcune recenti ed esaustive operazioni di recensione documentale: N. DE MARI - M.R. NOBILE - S. PASCUCI, *L'Architettura delle scuole Pie nei disegni dell'Archivio della Casa Generalizia*, «Archivum Scholarum Piarum» XXIII, nn. 45-46, Roma 1999; A.I. LIMA, *Architettura e urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia. Fonti e documenti inediti secoli XVI-XVIII*, Palermo 2001.

il profilo prettamente architettonico. Le scelte linguistiche, la scarsità di decorazioni, il disegno generale del suo impianto contribuiscono a esprimere i connotati peculiari della spiritualità del luogo: povertà, silenzio, isolamento, inclinazione meditativa, tutte espressioni di una “tipologia bassa”, di un’adeguata «retorica alla rovescia». ⁷¹ L’aula ecclesiale, sostanzialmente il luogo più pubblico del convento, è aperta agli esterni in genere nelle fondazioni maschili, rispondendo in maniera crescente, col progressivo inoltrarsi verso i decenni centrali del secolo XVII, a estroversioni funzionali, escluse dai nuclei monastici, quali l’apostolato urbano, l’assistenza spirituale ad altre congregazioni o realtà religiose, la pastorale ospedaliera, l’educazione. ⁷² Viceversa le chiese femminili, dalla volumetria visibilmente contratta, prestano servizio quasi esclusivo per le esigenze della comunità residente e dei pochi ospiti che vi hanno accesso, quei gruppi di devoti spesso appartenenti ai ceti nobiliari che talvolta vantano diritti speciali – e spesso arbitrari – sui luoghi e sulle riunioni delle clausure. ⁷³ La chiesa è a diretto contatto con il convento e con gli ambienti claustrali preclusi agli esterni. Il passaggio chiesa-convento, elemento di grande attenzione progettuale, indispensabile alla vita della comunità e alle sue sessioni di preghiera, necessita di efficaci filtri particolari. Anche nell’esperienza carmelitana il clima di riforma liturgico-claustrale innescato dal Concilio di Trento sviluppò un progressivo affinamento delle distinzioni spaziali, dando luogo a uno sdoppiamento verticale della “chiesa interiore”, con il coro basso adiacente alla chiesa e comunicante tramite grate, sportelli, spioncini con la ruota – gli “spiracoli” – utilizzabili per ricevere i sacramenti nella clausura, e il coro

⁷¹ M.R. NOBILE, *Le chiese scolopiche*, in N. DE MARI - M.R. NOBILE - S. PASCUCCHI, *L’architettura delle scuole pie*, cit., pp. 82-108 (85).

⁷² Sulla fortuna “seriale” della tipologia ad aula, «uno degli schemi più diffusi dell’architettura sacra del Seicento», si veda R. BÖSEL, *L’architettura dei nuovi ordini religiosi*, 2003, pp. 62-63.

⁷³ Valga d’esempio il caso del monastero romano di S. Egidio, punto di riferimento per la nobiltà dell’epoca, visitato non di rado da folte delegazioni di aristocratici, malgrado le rigide regolamentazioni della clausura (G. D’ARRIGO, *Il monastero delle Teresiane e la chiesa di Sant’Egidio in Trastevere*, «Strenna dei romanisti» 30, 1969, pp. 119-124; L. FIORANI, *Monache e monasteri romani nell’età del quietismo*, «Ricerche per la Storia Religiosa di Roma» 1, Roma 1977, pp. 63-111). Conferma della fortuna del Carmelo teresiano nella società secentesca viene dal suo riconoscimento come un “modello vincente” capace di esercitare grande attrazione e influenza verso gli ambienti più elevati; cfr. M. ROSA, *La religiosa*, in R. VILLARI (ed.), *L’uomo barocco*, cit., pp. 219-267 (220-221).

alto, gradualmente inglobato nel corpo conventuale, derivato da precedenti clarettiani. Le fitte schermature di questo sistema di cori, che nella fattispecie carmelitana si sarebbe progressivamente articolato in una gerarchia di spazi maggiori e minori disposti intorno all'aula ecclesiale, sottolineano la centralità funzionale e semantica di questi luoghi di preghiera e di ascolto, spesso caratterizzati, come già accaduto nei precedenti medievali francescani, da vivaci cicli affrescati, uniche eccezioni alla generale povertà decorativa dell'intero organismo. I sistemi distributivi, anch'essi oggetto di oculte considerazioni in fase di progetto, vengono differenziati a seconda degli utenti. Sovente è riconoscibile la distinzione tra un percorso per il clero esterno (cappellani, confessori, visitatori) dalla sagrestia alla zona presbiteriale della chiesa,⁷⁴ e un secondo passaggio riservato e spesso sdoppiato, dalla chiesa al coro retrostante. Altre volte le clausure maschili impongono rigide differenziazioni per genere, profilando percorsi separati per gli uomini e per le donne, come esprime bene un emblematico disegno del convento di Rosano del 1677, dove sono indicati i varchi inaccessibili alle donne e le zone dove invece è loro consentito il passaggio, corrispondenti alla chiesa e ai locali di servizio (fig. 15).⁷⁵ Altrove invece, come nella descrizione del convento milanese di S. Carlo del 1614, è esplicitata la predisposizione di confessionali a ridosso della chiesa destinati esclusivamente «per ascoltare le Confessioni d'huomini»,⁷⁶ oppure, come nel già menzionato progetto per il convento di S. Paolo a Firenze, sono previsti piccoli luoghi di preghiera – i *ringratiatorij* – in adiacenza al coro basso. Quest'ultimo elemento consiste di fatto in un'estensione spaziale dell'impianto ecclesiale, ancorché appartenente alla zona della clausura da cui eredita limiti e statuto, risultando impraticabile agli esterni. La sagrestia occupa un modulo in asse con chiesa e coro, altre volte è disposta parallelamente al presbiterio. In ogni caso rappresenta il punto di innesto tra il blocco ecclesiale e il convento vero e proprio, assumendo per prescrizione normativa la profondità caratteristica del

⁷⁴ Soluzione leggibile ad esempio nei progetti secenteschi per il monastero romano di S. Egidio.

⁷⁵ Progetto di massima del 1677 per il convento di Rosano, presso Alessandria, in AGOCD, plut. 186/f.

⁷⁶ *Relatione del Stato del Convento di S. Carlo de P.P. Carmelitani Scalzi in Milano*, 1614, in AGOCD, plut. 97/c.

corpo di fabbrica della corte principale, oscillante a seconda delle versioni normative tra i 20÷22 e i 24÷28 palmi. Il convento risponde alla disposizione ottimale quando è orientato lungo l'asse longitudinale dell'aula ecclesiale; solo in rari casi la chiesa è inglobata nella testata del chiostro, laddove si inserisca in un involucro edilizio già esistente,⁷⁷ oppure nella particolare organizzazione planimetrica prevista nei complessi eremitici dei Deserti. Nei conventi o monasteri urbani i due blocchi liturgico e conventuale, seppur contigui e comunicanti, costituiscono organismi autonomi e possibilmente autosufficienti. Il margine di contatto chiesa-convento spesso ospita una lunga manica che, originata dall'ingresso su strada, lambisce la sequenza chiesa-coro-sagrestia-oratorio, introducendo alla clausura tramite un percorso assiale che funge da schermo tra mondo esterno e zona liturgica, ma anche in senso longitudinale tra la chiesa (semi-pubblica) e l'intimità del chiostro (fig. 6).⁷⁸ La disposizione dell'impianto generale risulta così ancorata ad alcune invarianti che ne determinano l'organizzazione, individuabili principalmente nella chiesa, nel chiostro e nell'eventuale secondo chiostro (fig. 16). Inoltre l'assegnazione delle specifiche funzioni ricalca la distinzione fondamentale tra zona pubblica o semi-pubblica – dove pur con grande limitazione possono accedere gli esterni – e la zona vincolata della clausura, rigorosamente preclusa al mondo secolare. Il piano terra del convento è destinato alle funzioni di servizio alla comunità, con moderata partecipazione di lavoratori laici, e con la possibilità di operarvi scambi e comunicazioni con l'esterno. A tale finalità è attrezzato il chiostro minore, circondato da ambienti destinati a funzioni semi-pubbliche (portineria,

⁷⁷ Come ad esempio nei casi del monastero di S. Lucia dei Ginnasi a Roma (palazzo Ginnasi) e del convento di S. Maria del Carmelo a Sassoferrato (palazzo Merolli), inseriti in cellule edilizie già consolidate.

⁷⁸ Si vedano i relativi riferimenti riscontrati nei progetti per Ancona, ma anche a Viterbo, Urbino, Montecompatri, Caprarola, e a Roma in S. Maria della Scala e S. Egidio (S. STURM, *Il complesso dei Ss. Giuseppe e Teresa dei Carmelitani Scalzi a Viterbo*, in «Biblioteca società» XX, 2001, 3-4, pp. 33-41; S. STURM, ad vocem «Chiesa e convento dei Carmelitani Scalzi», in G. CUCCO (ed.), *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma. 1700-1721*, Catalogo della mostra (Roma-Urbino 2001-2002), Venezia 2001, pp. 342-344. Tale duplicazione funzionale degli ingressi assumerà nelle fondazioni coloniali in America Latina connotati molto particolari, derivanti da una più generale tradizione monastica, col frequente raddoppio del portale e, talvolta, dell'intera facciata chiesastica, per distinguere nettamente l'accesso pubblico alla chiesa da quello privato alla clausura; cfr. M. FAGIOLO (ed.), *L'architettura del Nuovo Mondo, in Barocco Latino Americano*, Catalogo della mostra (Roma 1980), Roma 1980, pp. 77-225 (155).

parlatoi, magazzini, granai, forno, ricoveri per animali), mentre le reiterate sequenze di servizi alla comunità sono attestate più internamente lungo i margini del chiostro maggiore. L'accesso al convento è mediato dalla portineria, a volte vera e propria unità ricettiva, dotata di celle per il portiere e per i forestieri. In prossimità dell'ingresso si collocano gli ambienti di scambio e deposito delle merci: il parlatorio (piccola stanza chiusa da grate e dalla caratteristica *ruota* per lo scambio di oggetti), i magazzini per gli alimenti, dispense, forno, vestiario, *robberia* (per biancheria e generi vari). Sugli altri lati del chiostro si dispongono la cucina, il refettorio, il lavatoio, la stanza del fuoco, i magazzini per la legna, servizi che implicano un accesso riservato dalla clausura, dimostrando la loro importanza nel contesto delle dinamiche interne al convento. Il chiostro maggiore, il recinto sacro della "*Galilea maior*" di origine certosina, talvolta sostituito da un giardino delimitato da portici, custodisce l'isolamento e il silenzio dei religiosi; l'ampiezza dei porticati e la loro conformazione risponde a precise regole, definendone la tipologia più idonea a favorire la meditazione, i sobri svaghi della "ricreazione", la efficace schermatura da interporre tra clausura e corte privata.⁷⁹ Nel giardino sono previsti, sempre sotto la suggestione dei modelli originari, alcuni romitori per favorire un maggiore isolamento dei religiosi, e, sul versante funzionale, l'orto e il pollaio – che vengono incontro alla scelta di autosufficienza dei conventi – pozzo e cisterne, latrine, vestiario. Una delle poche attività produttive contemplate nei complessi carmelitani è quella della ricerca medica e della produzione di farmaci naturali. Anche la farmacia pertanto occupa una zona ben accessibile dall'esterno, talvolta con ingresso separato, mentre sono in posizione più nascosta i laboratori (*stanze dei ferri*), che prevedono l'attività privata (e recondita) dei frati, rinviata nei recessi del convento anche allo scopo di custodire i segreti dei pro-

⁷⁹ La soluzione del doppio chiostro, propria già di altri complessi congregazionali come le corti duplicate o triplicate dei collegi della Compagnia di Gesù, riflette in maniera significativa quella «singolare commistione ideologica e culturale» operata dalla riforma teresiana nel recupero delle origini anacoretico-monastiche dell'Ordine, senza sottrarlo agli impegni di apostolato urbano di derivazione mendicante. Il doppio chiostro in qualche modo imprime al manufatto architettonico quella che potrebbe apparire come un'irrisolta incertezza tra l'orientamento ascetico di stampo cenobitico e il grande solco della tradizione degli ordini mendicanti urbani, ma che in realtà rivela la compiuta maturazione di una nuova e originale sintesi sviluppata nella storia del Carmelo riformato, unendo in una vocazione unitaria spirito contemplativo e opzioni missionarie e pastorali.

cessi produttivi. Al primo piano, accessibile tramite una scala spesso sottolineata da un portale che stabilisce il confine fisico della clausura, è disposto il *dormitorio* maggiore, inteso in senso lato come zona notte. Questa sezione ospita gruppi di celle allineate a schiera, che negli esemplari più grandi possono occupare interamente le quattro maniche intorno al chiostro e raggiungere la capienza di 40 residenti. A questa quota si trovano anche il coro alto, a volte dotato di un camino oppure contiguo alla stanza riscaldata della ricreazione, spesso affiancato da un oratorio, comunicanti con la chiesa tramite finestre o piccoli affacci. La scelta della contiguità tra le celle e il coro/oratorio non deriva da esclusive ragioni funzionali (pur importanti come la facilità di accesso durante le convocazioni notturne), ma anche da motivazioni di ordine simbolico, qualificando la cella come il luogo principe della vita del religioso, immagine della grotta di Elia, riconosciuto “luogo di perfezione” espresso anche dalla emblematica e perfetta unità volumetrica che lo caratterizza (p. 12 x 12 x 12). Nella stessa zona del convento sono collocate altre attività attinenti alla vita ritirata: la biblioteca, la sala comune per la ricreazione, talvolta la sala del Capitolo, elementi in genere connessi volumetricamente con gli spazi comuni del piano inferiore. Alle celle canoniche si aggiungono in molti casi quelle dell’infermeria, altro fattore di particolare attenzione nelle fasi di progetto e di ristrutturazione dei conventi. Questo speciale settore, ubicato al primo o al secondo livello rialzato, presenta alcune celle più ampie, dotate di migliore ventilazione ed esposizione rispetto a quelle ordinarie, e una cappella-oratorio, con frequente affaccio diretto in chiesa. Talvolta i dormitori, sia per i sani che per gli infermi, sono frazionati su quote diverse, interessando parte del secondo piano, generalmente destinato a noviziato. Si esprime in questa stratificazione una gerarchia non solo spaziale, che mutua in campo conventuale schemi tradizionalmente applicati nell’edilizia residenziale e gentilizia coeva, con la distinzione tra rami familiari principali, cadetti e servitù nel progressivo passaggio dal piano nobile ai livelli superiori.⁸⁰ Una parte del

⁸⁰ Si vedano in proposito le opportune osservazioni di Daniela Gallavotti riguardo il rapporto tra edilizia religiosa e civile, da lei evidenziato nella parentela ideale tra l'impostazione funzionale del Deserto di Montevirgino e il poco distante centro urbano di Oriolo, frutto di una complessiva progettazione cinquecentesca di stampo utopistico razionale (D. GALLAVOTTI CAVALLERO, recensione a

secondo piano o del tetto è attrezzato a loggia o terrazza coperta, a servizio dei lavatoi e per l'essiccazione delle provviste alimentari. Le logge superiori, come quelle più frequenti al piano terra che mediano tra braccio dei servizi e orto-giardino talvolta con discrete qualità panoramiche (come quella affacciata sul golfo di Ancona o quella di Montecompatri, trattata come una facciata posteriore di villa suburbana, con vista sul fondovalle romano), determinano nuovi meccanismi di filtro tra spazi a diverso grado di riservatezza, rappresentando una sorta di volano tra la clausura classica, chiusa da alte mura e fitte grate, e una variante originale di clausura all'aperto, sede di ricerche ascetiche entro una cornice naturale, secondo lo stile primordiale della tradizione eremitica. Gli spazi a cielo aperto annoverano rilevanti implicazioni nell'economia generale della fondazione, sia dal punto di vista funzionale sia sotto il profilo spirituale. Oltre alle poche ma necessarie attività produttive, i luoghi all'aperto (chiostri, giardini, orti, boschi) hanno l'importante compito di permettere alla comunità di clausura di preservare un rapporto fecondo con il mondo esterno, inteso nel senso più ampio e naturalistico (fig. 17). Teresa d'Avila, come osservato in precedenza, aveva posto fra i pochissimi requisiti inderogabili quello della posizione del convento in un luogo salubre e panoramico, e la dotazione di un giardino. È stato già analizzato il valore semantico in chiave religiosa del giardino, luogo di preghiera e di meditazione dei testi sacri. Non è affatto casuale la presenza di piccoli luoghi di culto isolati nei cortili o nei boschi, di cappelle con pareti aperte (le "Fonti" di Monteverginio) o anche di spazi meditativi a cielo aperto (ancora a Monteverginio, nel Romitorio del Monte Calvario) (fig. 18). Così la compagine architettonica del convento carmelitano risulta intimamente connessa all'organizzazione di spazi verdi attrezzati, e trova proprio nelle modeste ma originali strutture campestri una delle sue realizzazioni più alte sotto il profilo semiologico, richiamo evocativo delle grotte del Monte Carmelo, frequentate dai «nostri santi padri eremiti, la cui vita desideriamo imitare».⁸¹ La logica compositiva e progettuale qui messa in evidenza produce un risultato figurativo scarno e severo, apparentemente anonimo, do-

S. STURM, *L'Eremo di Monteverginio e la tipologia del Santo Deserto*, «Studi Romani» LII, 1-2, gennaio-giugno 2004, pp. 195-197).

⁸¹ *Cammino di perfezione*, cit. 11, 4.

minato da massicci corpi di fabbrica in genere a doppia altezza con copertura a tetto, contraddistinti da lisce facciate esterne, prospetti scarsamente definiti, lunghe e spoglie fughe dei corridoi di collegamento interno. Tutto ciò risponde compiutamente a deliberati intenti minimalisti, che si potrebbero omologare ad atemporali attitudini funzionaliste, ma che si collegano opportunamente a quei requisiti ideologici fondamentali dell'edilizia carmelitana posti a premessa di ogni fondazione, postulati inderogabili di un inconfondibile – anche se sommerso – linguaggio architettonico autonomo. Tali caratteristiche manifestano l'espressione di una concezione diversa dell'architettura barocca, alternativa a quella dei risultati eclatanti, dei vertici figurativi, delle incisive rivoluzioni urbanistiche. Tuttavia rappresenta un riflesso autentico di una parte importante della società dell'epoca, scossa da profondi rivolgimenti culturali e tensioni religiose, e orientata risolutamente verso un deciso superamento dei dogmi tradizionali, appassionatamente calata nella ricerca del nuovo, del moderno, della verità sorprendente del bello, indipendentemente dal fatto se questa ricerca sia orientata nel senso della scienza, dell'arte figurativa, della vita contemplativa. Il sublime mistico incarnato e trasmesso dall'estasi di santa Teresa – e dalla sua spettacolare raffigurazione plastica del Bernini (fig. 19) – trova così espressione architettonica in una ordinarietà sommersa, che in realtà custodisce, come in un povero e modesto corpo corruttibile, il grande segreto di un incontro nuovo, sincero e autentico col Dio creatore, sperimentato in prima persona dalla grande fondatrice ed emulato di lì in avanti da vaste schiere di seguaci.⁸²

⁸² M. ROSA, *La religiosa*, cit., pp. 241-245.

Teresa d'Avila nella letteratura dei secoli XIX-XX

Piero Rizza ocd

Introduzione

È universalmente riconosciuto il posto di rilievo che gli *Scritti* di Teresa d'Avila occupano nella letteratura e, in particolare, all'interno della letteratura mistica che ha in lei una delle esponenti di maggior spicco e interesse. Ma è anche lecito chiedersi qual è la risonanza che questo personaggio, vissuto nella Spagna del *Siglo de oro*, ma ancora estremamente attuale, ha avuto e continua ad avere tra gli scrittori e nei testi letterari. Correndo volentieri il rischio di anticipare tempi e risultati dell'indagine qui proposta, è già possibile affermare che Teresa gode di una certa fama nel mondo letterario. Basti, come unico esempio, ricordare che le opere della mistica spagnola erano tra le fonti di ispirazione e di riflessione per la scrittrice statunitense Flannery O'Connor (1925-1964). Qualcuno l'ha soltanto sfiorata, altri le hanno dedicato intere opere: questo non importa! Il dato è interessante in quanto permette di affermare che la letteratura non ha snobbato Teresa e che la santa avilana non è un'illustre sconosciuta nel panorama letterario.

Al fine di evitare presuntuose affermazioni, in quanto si dovrebbe essere a conoscenza di tutte le opere e di tutti gli scrittori, è bene dire che il presente studio è soltanto un minimo contributo che si propone di informare il lettore e di provocare nello stesso un impulso ad ulteriori ricerche e approfondimenti.

L'intento non è quello di fornire esclusivamente un elenco informativo o una rassegna bibliografica. Per questo motivo ci si è permessi di formulare alcuni giudizi sia dal punto di vista letterario che da quello degli scrittori,

cercando di comprendere come questi ultimi abbiano interpretato la figura di Teresa e da cosa ne siano stati maggiormente colpiti.

Un panorama di citazioni

Le apparizioni di Teresa nelle opere letterarie sono molteplici e si registrano già dal XVII secolo. Il termine “apparizioni” permette già di comprendere che non sempre ella riveste il ruolo di protagonista. A volte ci si trova a leggere soltanto una breve frase che rivela una fugace presenza all’interno di una lunga opera.

La carrellata che qui segue offre una costellazione di testi dove Teresa è più o meno presente.

Miguel de Cervantes (1547-1616), universalmente noto per *Don Chisciotte de la Mancia*, dedicherà alcuni poemi a santa Teresa.

Félix Lope de Vega Carpio (1562-1625 o 1635?) compone il dramma *La vita e la morte di Santa Teresa di Gesù* oltre a vari sonetti in onore della Santa di Avila.¹ Negli scritti di Cervantes e di Lope de Vega Teresa è presentata come «l’eroina pura e semplice o la dama felice e affascinante».²

Altri scritti che possono riscuotere interesse sono quelli del portoghese Emanuele das Chagas (+1666), autore di *Teresa militante*, un poema eroico in 13 canti (Lisbona 1630)³ e del poeta inglese Richard Crashaw (1613-1649)⁴ che in *The flaming heart (Il cuore fiammeggiante)*⁵ scriverà:

O tu, intrepida figlia di ogni desiderio!
Per tutte le tue luci e tutti i tuoi fuochi;
per lo spirito d’aquila che è in te, e l’animo di colomba;
per tutte le tue vite e le tue morti d’amore;
per la tua inesausta arsura di giorno intellettuale;

¹ C. MEZZASALMA – E.M. VANNONI, «Letteratura e il Carmelo», in *Dizionario Carmelitano*, Città Nuova, Roma 2008, p. 512.

² T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, Monte Carmelo, Burgos 2004, p. 163.

³ *Ibid.*, p. 512.

⁴ Convertito al cattolicesimo sarà segretario del cardinal Pallotta a Roma.

⁵ Contenuta nella raccolta *Carmen Deo nostro*, pubblicata postuma nel 1652.

e per le tue seti di amore più ardenti dell'arsura dell'anima;
 per la tua coppa traboccante di sfrenato ardore,
 per il tuo estremo sorso mattutino di liquido fuoco;
 per il Regno sconfinato di quel bacio ultimo
 che afferrò la tua anima morente e la suggellò col Suo...⁶

Procedendo nel tempo, Honoré de Balzac (1799-1850) mostra di conoscere Teresa quando, umoristicamente, attribuisce alla signora Marneffe, che vuole ingannare il barone Hulot, «un'occhiata da Santa Teresa che contempla il cielo».⁷ Così come Victor Hugo (1802-1885) che ne *I Miserabili*, raccontando la vita del convento⁸ nel quale si sono rifugiati Valjean e Cosette per sfuggire alla polizia, riferisce un episodio accaduto alla mistica spagnola:

Esse [le suore] non posseggono nulla, non possono tener nulla. Non dicono mai *mia, mio*: di ogni cosa dicono *nostra*; così: il nostro velo; il nostro rosario; se parlassero della camicia direbbero: la *nostra camicia*. Qualche volta si affezionano a un oggetto, a un libro, a una reliquia, a una medaglia benedetta. Appena se ne accorgono devono darlo via. Si ricordano la frase di Santa Teresa alla quale una gran signora, al momento di entrare nel suo ordine, aveva detto: «Permettete, madre, che mandi a cercare una Santa Bibbia, alla quale sono tanto affezionata». «Ah, siete ancora affezionata a qualche cosa!... In questo caso, non entrate in casa nostra».⁹

Altro francese, Charles-Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869) accennerà a Teresa per due volte in *Voluttà*:

Mi figuravo la più santa delle amanti e la più amante delle sante, Teresa d'Avila, nel momento in cui, il cuore castamente infiammato, esclama: «Siamo fedeli a colui che non può esserci infedele»;¹⁰

⁶ Citato in V. SACKVILLE WEST, *Teresa d'Avila*, Mondadori, Milano 2003, p. 41.

⁷ H. DE BALZAC, *La cugina Bette*, Newton, Roma 2005, p. 87.

⁸ Si parla delle suore bernardine-benedettine fondate nel 1425 da Martin Verga. A Parigi vivevano nel convento del Petit-Picpus sito nel vicolo Picpus.

⁹ V. HUGO, *I Miserabili*, Newton & Compton, Roma 2004, p. 331.

¹⁰ C.-A. DE SAINTE-BEUVE, *Voluttà*, Rizzoli, Milano 1955, pp. 114-115.

in seguito, il protagonista parlando di se stesso e paragonandosi a diversi personaggi bisognosi di sostegno per non abbattersi, dirà: «Giovanni d'Avila moriva d'abbattimento prima di essere sollevato da Teresa».¹¹

Anche in Rilke (1875-1926) appare il nome di Teresa con un chiaro riferimento al *Castello Interiore*:

Le donne che ti sei scelte
un giorno, a te sono rese:
puoi leggere con loro
e giocare, e a Teresa
mostrare le tue stanze.¹²

Si registrano due apparizioni di Teresa in due momenti del romanzo *Piccolo mondo moderno* dell'italiano Antonio Fogazzaro (1842-1911). Piero Maironi ricorda il padre Franco e la madre Luisa:

Il giorno felice era il 15 ottobre 1859. Le anime di mio padre e di mia madre si erano ricongiunte nella stessa fede, in un atto sincero di culto, nel giorno di Santa Teresa, onomastico della povera nonna Rigey.¹³

Più avanti, il direttore del manicomio dove è morta Elisa, moglie di Piero Maironi, parla di quest'ultimo a don Giuseppe Flores:

Ma oggi qui è successo qualche cosa che mi ha fatto paura. Stamattina fra le dieci e le dieci e mezzo, forse loro non se ne sono accorti, Maironi è andato nella nostra chiesina dove credeva che non ci fosse nessuno, mentre invece in sagrestia vi era un inserviente. Ora l'inserviente gli ha veduto fare delle stranezze gravissime, gemere, guardare il Crocifisso con una faccia da allucinato. Lei mi dirà che anche i santi facevano cose simili. Io rispetto i santi, non voglio

¹¹ *Ibid.*, p. 286.

¹² R.M. RILKE, *Lamento di una monaca*, in R.M. RILKE, *Poesie*, Einaudi, Torino 1984, p. 65. Leggendo solamente questo stralcio della poesia potrebbe non apparire chiara l'identità dei personaggi di cui si parla. A questo proposito sembra opportuno precisare che *le donne* sono le monache, mentre colui che sceglie è Gesù Cristo.

¹³ A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*, Mondadori, Milano 1954, p. 216.

discutere nemmeno Santa Teresa; ma crede lei che ve ne siano ancora santi? Ne dubito! Adesso vi è l'isterismo e la mania religiosa.¹⁴

Più complesso è il caso di Federico García Lorca (1898-1963) che inserisce il nome di Teresa in una sua disquisizione che ha come oggetto il termine *duende*.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 283.

¹⁵ Termine di non facile comprensione e che esula dal presente studio. Riportiamo alcuni brani dello stesso Lorca che possono aiutare a chiarire il significato: «Suoni neri, disse il popolano spagnolo, e in ciò concordò con Goethe che, parlando di Paganini, ci fornisce la definizione del *duende*: "Potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega". Così, dunque, il *duende* è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare. Ho sentito dire da un vecchio maestro di chitarra: "Il *duende* non sta nella gola; il *duende* sale interiormente dalla pianta dei piedi". Vale a dire, non è questione di facoltà, bensì di autentico stile vivo; ovvero di sangue; cioè, di antichissima cultura, di creazione in atto. Questo "potere misterioso che tutti sentono e nessun filosofo spiega" è, insomma, lo spirito della terra [...]. Per cercare il *duende* non v'è mappa né esercizio. Si sa soltanto che brucia il sangue come un topico di vetri, che prosciuga, che respinge tutta la dolce geometria appresa, che rompe gli stili, [...]. I grandi artisti della Spagna meridionale, gitani o flamenchi, sia che cantino, ballino o suonino, sanno che non è possibile nessuna emozione senza l'arrivo del *duende* [...]. Una volta, la *cantaora* andalusa Pastora Pavón, "*La bambina dei pettini*", cupo genio ispanico, pari in capacità fantastica a Goya o a Rafael il Gallo, cantava in una taverna di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la intrecciava nella chioma o la bagnava nella camomilla o la perdeva in ginepri oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano zitti [...]. Pastora Pavón finì di cantare nel silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono all'improvviso dalle bottigliette di acquavite, disse con voce grave: "Viva Parigi!", come a dire: "Qui non ci interessano le capacità, né la tecnica, né la maestria. È altro ciò che ci interessa". Allora *La bambina dei pettini* si alzò come una folle, gobba come una prefica medievale, trangugiò d'un sol sorso un gran bicchiere d'acquavite come fuoco, e si sedette a cantare senza voce, senza fiato, senza sfumature, con la gola riarsa, ma... con *duende*. Era riuscita a uccidere l'intera impalcatura della canzone per cedere il posto a un *duende* furioso e rovente, amico dei venti carichi di sabbia, che induceva gli ascoltatori a stracciarsi le vesti quasi al medesimo ritmo dei negri antillani del rito ammassati dinanzi all'immagine di santa Barbara. *La bambina dei pettini* dovette squarciarsi la voce, perché sapeva che gli ascoltatori erano dei raffinati che non chiedevano forme, bensì midollo di forme, musica pura dal corpo leggero per potersi mantenere in aria. Dovette privarsi di facoltà e di sicurezze; ossia, allontanare la sua musa e rimanere indifesa, affinché il suo *duende* venisse e si degnasse di lottare a viva forza. E come cantò! La sua voce non giocava più, era un fiotto di sangue degno del suo dolore e della sua sincerità, e si apriva come una mano di dieci dita sui piedi inchiodati, ma pieni di tempesta, di un Cristo di Juan de Juni. Il sopraggiungere del *duende* presuppone sempre un cambiamento radicale di ogni forma rispetto a vecchi piani, dà sensazioni di freschezza del tutto inedite, con una qualità di rosa appena creata, di miracolo, che produce un entusiasmo quasi religioso. In tutta la musica araba, danza, canzone o elegia, il sopraggiungere del *duende* viene salutato con energici "Allah! Allah!", "Dio! Dio!", tanto vicini all'"*Olé!*" della corrida che chissà che non siano la stessa cosa; e in tutti i canti della Spagna meridionale l'apparizione del *duende* è seguita da sincere grida di "*Viva Dios!*", profondo, umano, tenero grido di una comunicazione con Dio per

La vera lotta è quella con il *duende*. Si conoscono le vie per cercare Dio, dal rude modo dell'eremita a quello sottile del mistico. Con una torre come santa Teresa, o con tre vie come san Giovanni della Croce. E anche se dovessimo esclamare con la voce di Isaia: «In verità, tu sei il Dio ascondito!», alla fine Dio invia a chi lo cerca le sue prime spine di fuoco [...]. Ricordate il caso della flamenchissima e *induendata* santa Teresa, flamenca non per aver legato un toro furioso e averlo

mezzo dei cinque sensi [...]. Naturalmente, quando si raggiunge tale evasione ciascuno ne avverte gli effetti: l'iniziato, vedendo come lo stile vince una materia povera, e l'ignorante, in quel "non so che" di un'emozione autentica [...]. Il *duende* può comparire in tutte le arti, ma dove lo si trova con maggiore facilità, com'è naturale, è nella musica, nella danza e nella poesia recitata, giacché queste necessitano di un corpo vivo che le interpreti, poiché sono forme che nascono e muoiono di continuo ed elevano i propri contorni su di un preciso presente. Spesso il *duende* di un musicista passa al *duende* dell'interprete e, altre volte, quando il musicista o il poeta non sono tali, il *duende* dell'interprete, e ciò è interessante, crea una nuova meraviglia che, all'apparenza, altro non è se non la forma primitiva. È il caso della *induendata* Eleonora Duse, la quale cercava opere fallite per portarle al successo grazie alla sua capacità inventiva, o il caso di Paganini, riferito da Goethe, che sapeva trarre melodie profonde da autentiche volgarità [...]. Ciò che in realtà avveniva in quei casi era un qualcosa di nuovo che nulla aveva a vedere con quanto esisteva prima; veniva immesso sangue vivo e scienza in corpi vuoti d'ogni espressione [...]. Con un'idea, con un suono o con un gesto, il *duende* si compiace dei bordi del pozzo in aperta lotta con il creatore. Angelo e musa scappano con violino o ritmo, e il *duende* ferisce, e nella guarigione di questa ferita, che mai rimargina, risiede l'insolito, l'inventato dell'opera umana. La virtù magica del componimento poetico consiste nell'essere sempre *induendato* per battezzare con acqua oscura tutti coloro che lo guardano, poiché con *duende* è più facile amare, comprendere, ed è una certezza l'essere amati, l'essere compresi, e questa lotta per l'espressione e per la comunicazione dell'espressione a volte acquisisce, in poesia, caratteri mortali [...]. Abbiamo detto che il *duende* ama il bordo, la ferita, e si avvicina ai luoghi dove le forme si fondono in un anelito superiore alle loro espressioni visibili [...]. Il *duende* che riempie di sangue, per la prima volta nella scultura, le gote dei santi del maestro Matteo di Compostela, è lo stesso che fa gemere san Giovanni della Croce [...]. La musa di Góngora e l'angelo di Garcilaso devono cedere la ghirlanda di lauro quando passa il *duende* di san Giovanni della Croce, quando

Il cervo vulnerato

di sopra il colle appare [...].

Signore e signori, ho innalzato tre archi e con mano incerta ho messo in essi la musa, l'angelo e il *duende*. La musa rimane tranquilla; può avere la tunica a piccole pieghe o gli occhi di vacca che guardano, di Pompei, oppure il nasone a quattro facce con cui l'ha dipinta il suo grande amico Picasso. L'angelo può agitare capelli di Antonello da Messina, tunica di Lippi e violino di Masolino e di Rousseau. Il *duende*... Ma dov'è il *duende*? Dall'arco vuoto entra un'aria mentale che soffia con insistenza sulle teste dei morti, alla ricerca di nuovi paesaggi e accenti ignorati; un'aria con odor di saliva di bimbo, di erba pesta e velo di medusa che annuncia il costante battesimo delle cose appena create». Cfr. F. GARCÍA LORCA, *Gioco e teoria del duende*, Adelphi, Milano 2007. Questo testo risale al 1933, anno del secondo viaggio dell'autore nelle Americhe. In apparenza, è una disquisizione di taglio post-romantico che verte sulla illustrazione dello spirito nascosto della «dolente Spagna». In verità, diviene una meditazione sulla genesi dell'arte e delle arti, un'esplorazione del *canto jondo* ("canto profondo", il primitivo canto flamenco) che si accompagna a quella dello stesso mondo poetico lorchiano.

passato con tre figure [da torero, *ndt*] magnifiche, cosa che fece; non per essersi pavoneggiata davanti a fra Juan de la Miseria, né per aver mollato un ceffone al nunzio di Sua Santità, bensì per essere una delle poche creature il cui *duende* (non il cui angelo, poiché l'angelo non attacca mai) la trapassa con un dardo, volendo ucciderla perché gli ha carpito il suo ultimo segreto, il ponte sottile che unisce i cinque sensi a quel centro di carne viva, di nube viva, di mare vivo, che è l'Amore liberato dal Tempo. Coraggiosissima vincitrice del *duende*, a differenza di Filippo d'Austria che, bramando di trovare musa e angelo nella teologia, si ritrovò prigioniero del *duende* dagli ardori freddi in quell'opera di El Escorial, dove la geometria confina con il sogno e dove il *duende* si maschera da musa a eterno castigo del gran re.¹⁶

*L'ultima al patibolo*¹⁷ di Gertrud von le Fort (1876-1971) e la rielaborazione – destinata a un film – che ne farà Georges Bernanos (1888-1948) in *Dialoghi delle Carmelitane*,¹⁸ presentano solo brevi riferimenti alla figura di Teresa e d'altra parte non poteva essere diversamente visto che le due opere si occupano principalmente della vicenda del martirio delle sedici Carmelitane di Compiègne avvenuto il 17 luglio 1794.

Ha più spazio ed è più influente la Teresa di Reinhold Schneider (1903-1958). Lo scrittore, che viene considerato uno dei maggiori autori di lingua tedesca del '900, nel 1939 scrisse il racconto *La notte oscura di San Giovanni della Croce*.¹⁹ In esso viene presentata la vicenda del Santo spagnolo che, incarcerato dai confratelli nel Convento di Toledo a causa della riforma carmelitana, vive l'esperienza dell'abbandono che si trasforma in dono di grazia e di illuminazione. Santa Teresa, promotrice della Riforma, non può restare nell'ombra e infatti l'Autore intreccia sapientemente la vita dei due personaggi nel ricordo di Giovanni preoccupato per le sorti della Madre, al-

¹⁶F. GARCÍA LORCA, *Gioco e teoria del duende*, cit.

¹⁷G. VON LE FORT, *L'ultima al patibolo*, Mondadori, Milano 1966. Scritto nel 1931. Per quanto riguarda le apparizioni di Teresa d'Avila cfr. pp. 7, 26, 55-56, 60-61, 70.

¹⁸G. BERNANOS, *Dialoghi delle Carmelitane*, Morcelliana, Brescia 2005. Lo scrittore compose quest'opera negli ultimi mesi della sua vita. Per quanto riguarda le apparizioni di Teresa d'Avila cfr. pp. 82, 114, 123, 130-131.

¹⁹R. SCHNEIDER, *La notte oscura di san Giovanni della Croce*, Jaca Book, Milano 1998. Per una più facile consultazione dei brani nei quali è citata Teresa cfr. pp. 37, 41, 42, 45, 49-52, 54, 58, 72, 75, 77, 79, 80, 81-89.

l'interno dei dubbi che lo assalgono circa la bontà dell'opera intrapresa, nei momenti di ansia che Teresa vive temendo per la sorte di Giovanni, nelle critiche che il Priore di Toledo fa al libro della *Vita* di Teresa. Ma soprattutto, il rapporto diviene vivo nel dialogo conclusivo tra i due. Qui Teresa si impone con dolcezza ma nello stesso tempo con forza, per richiamare sulla "terra" Giovanni che è rapito dall'esperienza mistica della "notte" fatta nel carcere e dalla quale egli non vorrebbe più uscire:

Pensi davvero di poter vivere sempre lassù dove il Signore ti ha rapito? Io stessa, come vedi, ho il mio fardello di sofferenza terrena da portare, e non appena ho potuto alzare lo sguardo sono stata costretta nuovamente ad abbassarlo.²⁰

Ciò vuol dire abbandonarsi alle necessità della Chiesa, insegnamento essenziale posto al vertice della dottrina della Santa di Avila che nel racconto si esprime con queste parole: «Non devi sottrarti a noi; devi precederci»;²¹ «Ma tu devi agire, a te è affidata la mia opera e tu devi sostenerla finché non ne sarai di nuovo dispensato [...]. Hai forse intenzione di abbandonare il campo che devi arare? Non ritieni anche tu che la suprema grazia sia compensata da un frutto del nostro povero amore e della nostra sofferenza in nome di Cristo?».²²

Altro affascinante campo di ricerca potrebbe essere rappresentato dalla *beat generation* e dalla letteratura da essa prodotta. Fernanda Pivano, riflettendo sulle motivazioni che hanno portato al sorgere di questa corrente e in particolare sugli scrittori *beat*, nel saggio introduttivo di *On the road* di Jack Kerouac riferisce che «i cattolici del gruppo sono devoti soprattutto a Santa Teresa e cercano di riviverne le estasi e le visioni».²³

Anche lo scrittore statunitense Raymond Carver (1938-1988) si è imbattuto in Teresa. Per un discorso²⁴ non meglio precisato si servirà di una frase

²⁰ ID., *La notte oscura di san Giovanni della Croce*, cit., p. 83.

²¹ *Ibid.*, p. 85.

²² *Ibid.*, p. 86.

²³ F. PIVANO, *La "beat generation"*, introduzione a J. KEROUAC, *Sulla strada*, Mondadori, Milano 2007, p. XXX.

²⁴ R. CARVER, *Meditazione su una frase di santa Teresa*, in *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 2005, pp. 1175-1178.

degli scritti di santa Teresa da lui definita una «donna straordinaria».²⁵ Il pensiero – a sua volta usato dall'amica e compagna Tess Gallagher come epigrafe per una raccolta di poesie e da lui definito «limpido e bellissimo»²⁶ – è così espresso: «Le parole conducono alle azioni [...]. Preparano l'anima, la rendono pronta e la commuovono fino alla tenerezza».²⁷ Particolarmente colpito dai termini “anima” e “tenerezza” egli dirà che in questo pensiero

c'è qualcosa di strano, di esotico in un sentimento portato alla nostra attenzione a questa distanza, in un'epoca che è sicuramente meno disponibile a sostenere questo importante collegamento tra ciò che diciamo e ciò che facciamo.²⁸

E continua:

C'è qualcosa di molto misterioso, per non dire [...] addirittura mistico, in queste parole particolari e nel modo in cui santa Teresa le usa, con tutto il loro peso e la convinzione che ci mette. È vero, ci rendiamo conto che esse sembrano quasi l'eco di un'epoca passata e più riflessiva. In particolare l'uso della parola “anima”, un termine in cui non ci imbattiamo molto spesso di questi tempi se non nell'ambito religioso e magari nella sezione di musica *soul* di un negozio di dischi.²⁹

È presente una nostalgia di verità e di profondità delle cose che si rivela anche quando lo scrittore subito dopo affronta la parola tenerezza:

Ecco un'altra parola che non sentiamo tanto spesso oggi e specialmente in un'occasione pubblica e gioiosa come questa. Pensateci un attimo: quando è stata l'ultima volta che l'avete usata o l'avete sentita usare? È altrettanto rara quanto l'altra parola, *anima*.³⁰

²⁵ *Ibid.*, p.1175.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, pp.1175-1176.

³⁰ *Ibid.*, p.1176.

Dopo aver spiegato ulteriormente il significato dei termini attraverso un racconto di Cechov che gli farà dire: «E anche il modo in cui abbiamo forse bandito dalla nostra mente certe idee sulla vita, o sulla morte, cede di colpo e inaspettatamente il passo a una fede, magari di natura fragile ma insistente»,³¹ tornando a Teresa concluderà:

Molto tempo dopo che avrete dimenticato ciò che vi ho detto, tra qualche settimana oppure tra qualche mese, e l'unica sensazione sarà quella di aver partecipato a un evento pubblico, quando noterete la fine di un importante periodo della vostra vita e l'inizio di uno nuovo, nell'elaborare i vostri destini personali, provate a ricordare che le parole, quelle giuste, quelle vere, possono avere lo stesso potere delle azioni. E ricordatevi anche quella parola poco usata che è ormai quasi sparita dall'uso, sia in pubblico che in privato: tenerezza. Non potrà farvi male. E quell'altra parola: anima – chiamatela spirito, se preferite, se vi rende più facile rivendicare quel territorio. Non scordatevi neanche quella. Fate attenzione allo spirito delle vostre parole, delle vostre azioni. È una preparazione sufficiente. Non c'è bisogno di altre parole.³²

Ecco come Teresa dopo più di trecento anni influisce ancora sulla vita degli uomini.

In ultimo, *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza (1924-1996) propone un dialogo nel quale viene tirata in ballo anche santa Teresa:

«Quanti libri madre! Lei li ha letti tutti?». – «Ma che dici, pazzarella! Io ho studiato sì, qualcosa la so, ma non sono una dotta. Solo i dottori della Chiesa hanno tutto il sapere del mondo nelle mani». – «Diventerò anch'io una dotta!» – «Pazzarella che sei! E a che ti servirebbe se sei donna? La donna non può mai arrivare alla sapienza dell'uomo». – «E allora santa Teresa?». – «Ma santa Teresa, come ti dice quel santa, era un'eletta di Dio, pazzarella che sei! Attenta a non cadere in peccato di presunzione».³³

³¹ *Ibid.*, p. 1177.

³² *Ibid.*, pp. 1177-1178.

³³ G. SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino 2008, p. 20.

La svolta del '900

È evidente, come con il passare degli anni, la figura di Teresa sia mutata adattandosi all'epoca e alle trasformazioni della letteratura. Di questo non si può non tener conto al fine di evitare giudizi affrettati e poco aderenti alla realtà. Concentrando l'attenzione sul '900 – attraversato dallo sconvolgimento delle due guerre mondiali – è necessario affermare che questo secolo è un periodo estremamente complesso, che si sviluppa tra incertezze e speranze e che presenta svariate tematiche. Tra queste in particolare emerge il disorientamento dell'uomo moderno, incapace di reperire un punto di sintesi attraverso il quale comprendere se stesso e dal quale organizzare tutta la realtà. Anche la letteratura ne riporta i segni con l'abbandono dello "stile classico" e l'adozione di una pluriformità di stili e di linguaggi che rendono l'esplorazione particolarmente affascinante da una parte e difficilmente inquadrabile dall'altra. Kafka, Musil, Joyce, Proust, Döblin sono, tra molti altri, evidenti esempi delle trasformazioni che sono avvenute in letteratura.

Già la presentazione dell'opera di Schneider ha costituito un primo passo per questo cambiamento di prospettiva. L'Autore tedesco intendeva infatti protestare contro l'ingiustizia del tempo nel quale viveva fornendo un potente richiamo alla resistenza della coscienza, pur nella consapevolezza della sua inutilità politica e sociale.

Ma se si pensa anche a Bernanos, a García Lorca, a Carver, ecc., si colgono dei motivi che ben poco hanno a che fare con il periodo nel quale è vissuta Teresa e con un'idea di santità che si distanzia dai canoni "classici" sui quali però questo studio non si propone di dare giudizi di valore.

Lo studio di Tomás Álvarez

Rimanendo nell'alveo del XX secolo, è utile segnalare l'interessante approccio del carmelitano Tomás Álvarez che, nel suo *Teresa a contraluz*,³⁴ dedica un

³⁴ T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit. Un dovuto ringraziamento va alla dottoressa Paola Puorro per la traduzione dallo spagnolo dei brani del testo di Álvarez riportati nel presente articolo.

capitolo a reperire le tracce che Teresa ha lasciato nel romanzo del '900.³⁵ La ricerca dell'Autore circa i motivi del rifiuto che molti scienziati (medici, psicologi e storiografi laici) hanno opposto all'esperienza mistica di Teresa e il tentativo di risposta che egli offre costituiscono il tema che dà forma all'opera e quindi anche il particolare punto di vista con il quale si affronta la sezione riguardante i testi letterari. Pur non presentando un'analisi letteraria delle opere prese in esame – «non ci interessano le bellezze letterarie»,³⁶ dichiara lo stesso autore – lo studio di Álvarez permette ugualmente di ricavare due utili indicazioni. In primo luogo si viene messi al corrente che – nonostante i tentativi di analizzare psicologicamente il fatto mistico riportandolo a semplici patologie³⁷ – tra gli scrittori non vengono seguite le opinioni che negano, sminuiscono o mettono alla berlina ciò che Teresa ha vissuto. Anche tra gli autori dichiaratamente atei si riscontra rispetto e interesse nei confronti della mistica spagnola. Il secondo vantaggio è dato dall'essere messi al corrente dell'esistenza di opere, quasi esclusivamente nate nell'ambito spagnolo,³⁸ che arricchiscono il bagaglio bibliografico del lettore³⁹ mettendolo in grado di verificare personalmente gli scritti citati e di giudicarne il valore.

Álvarez passa in rassegna le opere di «chi ha costruito il suo romanzo attorno all'avventura di Teresa stessa ad eccezione di un romanziere argentino [...] che si occupò del paesaggio globale ispanico nel quale visse

³⁵ Cfr. *El paso de Teresa por la novela (L'impronta di Teresa nel romanzo)*, in T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit., pp. 163-173.

³⁶ T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit., p. 164.

³⁷ Tra le varie spiegazioni scientifiche delle esperienze mistiche teresiane delle quali l'Autore è a conoscenza e che espone nel suo testo, la «grazia del dardo» (trasverberazione del cuore) viene ridotta ad un infarto del miocardio, mentre le estasi della Santa non sono altro che un particolare tipo di epilessia denominata «epilessia Dostoevskij», patologia che prende il nome dal grande scrittore russo, che effettivamente fu vittima di questa malattia.

³⁸ Tra i romanzi francesi a tema teresiano l'Autore ritiene opportuno citarne – in nota – solamente due e senza ulteriori commenti: J. DESCOLA, *Les illuminations du frère Santiago*, Paris 1979; I. DE SAINT PIERRE, *Thérèse d'Avila, ivre de Dieu*, Paris 1990. Cfr. T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit. nota 2, p. 165.

³⁹ Álvarez informa anche dell'esistenza di un'opera che potrebbe risultare estremamente utile agli appassionati di letteratura teresiana: E.G. SETIÉN, *Mística y Novela*. Questo poeta e critico, a metà del XX secolo, ha esplorato l'ampio orizzonte della novellistica spagnola per individuare tutti i riferimenti a Teresa di Gesù. Sono passati in rassegna ben 32 romanzi, tra i quali spiccano Juan Valera, José María Pereda, Benito Pérez Galdos, Emilia Pardo Bazán, Conche Espina, Unamuno, Blasco Ibáñez, Valle Inclán e Fernández Flórez. Cfr. T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit., p. 164 e nota 1, p. 164.

Teresa». ⁴⁰ Si tratta di Enrique Larreta che, ne *La gloria di Don Ramiro*, ⁴¹ presenta la Santa che agisce nello scenario del *Siglo de Oro*, ma ella è soltanto uno dei personaggi che vi appaiono. Con *Félix Vargas. El caballero inactual*, il grande romanziere Azorín, delinea un'immagine di Teresa effettivamente lontana «dalla visione malata di psicologi e di psicanalisti “teresiani” del suo secolo». ⁴² Anche Ramón J. Sender non si lascia tentare dalla letteratura freudiana, della quale è buon conoscitore, e presenta una Teresa non condizionata da allucinazioni o da malattie. ⁴³ Unico romanzo che può dare adito a qualche perplessità è quello di Josefina Molina. In esso «le brevissime *trance* mistiche» somigliano più ad «incubi [...] o sogni accompagnati da brevi paralisi, svenimenti, spasmi e tremiti impressionanti». ⁴⁴ Illustrando molto probabilmente la propria opinione l'autrice farà dire a Maria di San José: «L'ho osservata per molti anni [...], quelli che sono passati da quando l'ho conosciuta, quando io ne avevo quattordici, e ho visto solamente attacchi di parossismo che sembravano più malattia che visioni divine». ⁴⁵ Secondo Álvarez, questo è l'unico caso, tra i romanzi del XX secolo, nei quali si insinua una certa ambiguità tra malattia ed esperienza mistica. L'Autore conclude il suo *excursus* con J.L. Olaizola ⁴⁶ e Pedro Villarejo. ⁴⁷ Il primo, molto interessato ai problemi della psiche, non ha raccontato o processato «nessuna delle crisi morbose di Teresa, né ha intravisto o fantasticato nessun

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 164-165.

⁴¹ E. LARRETA, *La Gloria de Don Ramiro: una vida en tiempos de Felipe II*, Barcelona 1908.

⁴² T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit., p. 166.

⁴³ R.J. SENDER, *El verbo se hizo sexo (Teresa de Jesús)*, Madrid 1931. Si tratta di un racconto ardito di gioventù. Fu pubblicato all'insaputa dell'autore che più tardi sorriderà della spiegazione erotica della «grazia del dardo». Cfr. cap. 12, pp. 201-207. Raggiunta la maturità letteraria, Sender scriverà *Tres novelas teresianas (La puerta grande; La Princesa bisoja; En la Misa de fray Fernando)*, pubblicate in R.J. SENDER, *Obra completa*, Barcelona 1976, vol. I, pp. 577-731.

⁴⁴ T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit., p. 169.

⁴⁵ J. MOLINA, *En el umbral de la hoguera. Teresa de Jesús, una mujer enfrentada a su tiempo*, Barcelona 1999, p. 208.

⁴⁶ J.L. OLAIZOLA, *Los amores de Teresa de Jesús: luces y sombras de una mujer que acertó a transmitir su pasión a través de los siglos*, Planeta, Barcelona 1992. Per il testo, pubblicato in italiano, cfr. J.L. OLAIZOLA, *La santa. Teresa d'Avila nella Spagna del Siglo de Oro*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2002.

⁴⁷ P. VILLAREJO, *La hora deseada: último días de Santa Teresa*. Il romanzo ha vinto, nel 2002, il Premio Monte di Narrativa Religiosa di Burgos.

incontro della parte mistica con quella allucinatoria della Santa». ⁴⁸ Anche il Villarejo non si discosta da questa linea. Attraverso le confidenze alla giovane suor Anna di una Teresa ormai anziana e ammalata che affronta gli ultimi quattro anni della sua vita, egli racconta il vissuto della Santa. «Anna la lascia parlare, parla e riferisce». ⁴⁹ Ad ogni modo «in nessun caso si mescolano, né si fondono i due piani, quello clinico e quello mistico. I ricordi dell'inferma sono pieni di amore, convinzioni e orizzonte mistico, ma mai incrociati con gli attacchi patologici». ⁵⁰

Fin qui Álvarez ⁵¹ che, in sede di bilancio finale, può affermare: «Senza il fatto mistico Teresa non si sarebbe realizzata, né avrebbe compreso se stessa». ⁵² In definitiva, anche se dalla fine del XIX secolo qualcuno si è proposto di demolire la figura di Teresa, la novellistica teresiana del XX secolo «non è ricettiva degli apporti scientifici e continua ad offrire una Teresa di fantasia, tratteggiata attraverso l'immagine che lei ha di se stessa e che lascia nei suoi scritti». ⁵³

Tre biografie

Dopo questo *excursus* che nella prima parte si occupava di alcune opere nelle quali Teresa fa delle più o meno fugaci apparizioni e che si proponeva di pre-

⁴⁸ T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit., p. 171.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁵¹ Per completezza di informazione è bene ricordare l'annotazione dell'Autore nella quale fa presente che «vicino a questo mazzolino di letteratura in fiore, era logico che si incrociassero schizzi di fango. Anche a santa Teresa sono state propinate pagine indecenti, mascherate d'umorismo rivestito di disegni *cómic*. La televisione francese diffuse e difese *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, di Claire Brétecher (1979), proclamata poi da *Le Nouvel Observateur*. L'umorista francese si servì, in chiave informativa, della preziosa biografia teresiana di Marcelle Auclair, ma trasformando totalmente, al contrario di Mida, pepite d'oro in cestini dell'immondizia. Ovviamente tutti hanno diritto di fare dello humor, ma questa comicità riempie Teresa di fango morale, anche se le sue audaci informazioni non arrivano al fondo del lato clinico. È ammirevole la serietà del direttore del *Nouvel Observateur*: "*L'image que Claire Brétecher donne de sainte Thérèse, 'féministe' efficace, s'appuie sur de sérieuses études historiques*" (sic). E non è da meno la rapida traduzione e diffusione del *pamphlet* in Spagna (1984), in lingua spagnola!». Cfr. nota 12, p. 171.

⁵² *Ibid.*, p. 195.

⁵³ *Ibid.*, p. 6.

sentare parte di uno studio di Toméo Álvarez, l'interesse si concentra su un particolare tipo di letteratura: la biografia. Tre autori, Vita Sackville West, José Luis Olaizola e Jan Dobraczyński, colpiti dalla vita e dal personaggio Teresa d'Avila, hanno voluto esporre dal loro particolare punto di vista avvenimenti, grazie e dialoghi di questa esistenza così affascinante e coinvolgente.

a) *Vita Sackville West (1893-1962)*⁵⁴

Legge gli scritti di Teresa nel giro di sei mesi. Nel diario scriverà che ne è affascinata perché le insegnano la «santità» e ad accostarsi alla realtà in modo diverso:

È come cercare di capire la “relatività” e coglierne di tanto in tanto un barlume. È un mondo talmente differente, e ciò che prima di tutto, di quel mondo va compreso, è che tutti i valori comuni in esso sono ribaltati.⁵⁵

Il 1942 sarà un anno tormentato: terrorizzata dalla paura della guerra, dalla lontananza del marito e dei suoi due figli, Vita accarezza l'idea del suicidio. Tuttavia, dal giorno in cui decide di mettersi a lavorare alla vita di santa Teresa d'Avila (l'“aquila”) e di santa Teresa di Lisieux (la “colomba”), riacquista energie che pensava di avere ormai perdute. La biografia e la cura del suo giardino la terranno occupata per sei mesi. Farà uso della benzadrina per non perdere energie e per non distrarsi, così da abbandonarsi totalmente alla stesura del testo. Alla pubblicazione sarà il più grosso *best-seller* del 1943: in tre giorni ne andranno esaurite ben 8.000 copie e tra il '43 e il '47 si arriverà alla pubblicazione di altre cinque edizioni.

Il racconto si snoda con molta chiarezza e presenta al lettore l'immagine di una donna piena di energia, dinamica, ironica, capace di abbattere gli ostacoli più insormontabili per fondare i suoi conventi. La West offre un'idea molto umana, non distante e sicuramente più accattivante. A que-

⁵⁴ V. SACKVILLE WEST, *Teresa d'Avila*, Mondadori, Milano 2003.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

sto proposito sono molto gustosi gli episodi dove si raccontano le preferenze alimentari di Teresa e il rapporto che la santa aveva con l'infanzia. È scritto nell'*Introduzione* che la West

ne ridisegna la storia e le restituisce la dignità "femminile" che i testi religiosi le avevano sottratto, trasformandola in un essere "asessuato", chiuso in un mondo di orazione e perfezione morale.⁵⁶

Per non creare equivoci è necessario dire che non c'è alcuna mancanza di rispetto o di simpatia verso Teresa, ma soltanto una ricerca della verità:

Soprattutto desideriamo mettere in chiaro che non ne abbiamo parlato con spirito scandalistico e con senso d'irriverenza verso una grande donna e una grande santa.⁵⁷

Ciò che emerge è una domanda di senso. L'Autrice, particolarmente impressionata dai fenomeni mistici, vuol capire. Ella accosta onestamente il problema e ne ammette la realtà di mistero. Nonostante ciò, non indulge a facili entusiasmi seguendo alla lettera lo stato d'animo di Teresa verso le grazie mistiche ricevute:

Invece mai, mai, non lo ripeteremo abbastanza, nessun mistico diffidò col maggiore disprezzo di simili rapimenti, più di questa Spagnola sana, vigorosa, intelligente, ironica, che anzi non trascurò mai alcuna occasione per mettere in guardia altri da tali dubbie e pericolose manifestazioni.⁵⁸

Alla fine il problema rimane insoluto ed è forse questa la risposta più vera perché «un fatto imponderabile deve giungere dal di fuori, da quelle regioni insondabili che forse racchiudono l'augusta, totale risposta a ogni nostra domanda».⁵⁹ E a conclusione ribadisce:

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21. Dall'introduzione di Barbara Lanati.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 80.

L'aspetto fisico dei miracoli può essere trascurabile; rimane inspiegato, benché può darsi che esso abbia una spiegazione che fino ad oggi, nel nostro lungo cammino, ci è rimasta nascosta; le frodi occasionali, praticate con le migliori intenzioni dai troppo zelanti, dagli eccessivi, dai fanatici, dai bigotti, sono irrilevanti. Ma il vero miracolo è che tali appelli, tali aspirazioni esistano realmente nell'anima, soddisfatta di null'altro all'infuori di Dio.⁶⁰

Non mancano momenti di particolare lirismo che mettono in luce la qualità e il genio della West, la quale ha saputo dare all'opera una particolare luce che affascina il lettore. Due esempi possono chiarire. La definizione del *Castello* e del *Cammino*:

Tanto il *Castello interiore* quanto il *Cammino di perfezione*, indipendentemente dalle loro doti di profondità, illuminato acume e sagacia sia spirituale che umana, possiedono una loro speciale opalescente bellezza fatta di acqua e di luce. Sono madreperlacei come conchiglie marine, con una trasparenza prismatica riflessa dalla incandescente certezza che irradia dal centro della sua anima.⁶¹

Altro episodio di forte impatto è il racconto dell'esumazione del corpo della santa avvenuto ad Alba e visto attraverso l'arte del grande pittore El Greco che l'Autrice immagina testimone dell'episodio che avrebbe poi immortalato nell'ipotetica opera dal titolo *Esumazione di Santa Teresa*:

Allora in quel suo capolavoro che per noi è andato per sempre perduto, si sarebbero messe nella luce e ombra di un chiaroscuro violento le figure fantomatiche del Padre Provinciale, accompagnato da un altro uomo, assistito dalle monache in vesti bianche e in veli neri, intente a rimuovere con mani tremule ed esperte al tempo stesso le pesanti pietre e a riporle su un mucchio di paglia, sotto l'incubo di un folle terrore che la notizia del loro modo di procedere non giungesse alle orecchie del temibile duca d'Alba. I volti allungati non avrebbero perduto nulla della loro espressione di colpevolezza, di agitazione, di paura commiste; le mani avrebbero conservato tutto il loro gioco di muscoli nell'atto di irrigidirsi per affermare le pietre; gli abiti dalle ampie pieghe che, cadenti in avanti, impedivano i movimenti delle figure al lavoro, mentre queste si chinavano, avrebbero trattenuta

⁶⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁶¹ *Ibid.*, p. 108.

tutta la loro molle e maestosa morbidezza. Egli non avrebbe potuto valersi qui del suo consueto splendore di colori, dei suoi verdi, dei suoi blu zaffiro, dei suoi drappeggi rosso sangue, a meno che non avesse spalancato il soffitto della chiesa per rivelare su in alto, fluttuante nel cielo, Dio Padre circondato da una schiera di angeli in una scia di rose e di ali d'oro. Gli sarebbe certamente bastata l'illuminazione dell'ambra e dello zafferano per dare ai candidi mantelli un giallore d'avorio antico tra le colonne spettrali e per bistrare i sai frateschi sotto il chiarore centrale delle torce.⁶²

b) *José Luis Olaizola (1927)*⁶³

José Luis Olaizola costruisce tutta la vicenda attraverso le testimonianze di personaggi che hanno avuto contatti con Teresa. Dice bene Tomás Álvarez quando afferma che:

Nel 1992 José Luis Olaizola pubblicava *Los amores de Teresa de Jesús: luces y sombras de una mujer que acertó a transmitir su pasión a través de los siglos*. [...]. Della nostra Santa a lui interessa la storia d'amore, la ripercorre, mettendo Teresa di fronte ad uno pseudo-tribunale che controbilanci e rimedi i convenzionalismi del suo antico processo di canonizzazione e sonda il nocciolo dell'affettività di Teresa, dal gruppo di amici e amiche che si fece negli anni: dal primo amore in gioventù (c. 1), all'episodio rischioso di Becedas (c. 2), ai dongiovanni del parlatorio de la Encarnación (c. 3), passando per gli albori dei suoi amori mistici (c. 4) [...], fino agli episodi di Malagón e Pastrana, e i "disamori burrascosi" degli anni successivi di Teresa (c. 10).⁶⁴

Il protagonista è Juan Betanzos, «el Tostado» che raccoglie le testimonianze che permetteranno di aprire il processo di beatificazione. Questo personaggio in una lettera al postulatore titolare di detta causa riferirà:

⁶² *Ibid.*, pp. 160-161.

⁶³ J.L. OLAIZOLA, *La santa. Teresa d'Avila nella Spagna del Siglo de Oro*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2002.

⁶⁴ T. ÁLVAREZ, *Teresa a contraluz*, cit., pp. 170-171.

Mi piace dire che il lavoro che stiamo facendo da quasi due anni è uno studio degli amori di Teresa de Ahumada. Ricordate, padre, che abbiamo iniziato con gli amori umani e ci stiamo ormai avvicinando a quelli divini.⁶⁵

Anch'egli rimarrà coinvolto dall'influsso di Teresa quando giungerà alla decisione di prendere i voti facendo parte dell'Ordine Carmelitano. Il cronista – voce fuori campo che ordina tutto il racconto – riferirà:

Il cronista è lieto di parlarvi di lui [il Tostado] perché ritiene che la santità delle persone si riconosca attraverso la storia della loro vita o dal modo in cui hanno influito sulla vita di chi le ha conosciute.⁶⁶

L'opera è anche uno spaccato storico, politico, geografico, degli usi e i costumi della Spagna del *Siglo de oro*. Anche in questo caso – come per la West è necessario dire che il rispetto e la simpatia per Teresa non mancano mai e ne sono prova le ultime righe del libro: «Non v'è dubbio che Teresa fu una donna innamorata che riuscì a trasmettere la sua passione a migliaia di anime, nei secoli dei secoli, amen».⁶⁷

Tuttavia, nonostante tutti gli accorgimenti che l'Autore mette in atto per raccontare la storia di Teresa egli non si innalza mai da un livello abbastanza elementare e da un ritmo che non coinvolge mai.

c) Jan Dobraczyński (1910-1994)

Stessa impressione di Olaizola lascia Jan Dobraczyński nel suo romanzo⁶⁸ che sicuramente non raggiunge i livelli di altre opere dello stesso Autore. Unica nella forma di romanzo delle tre biografie esaminate, l'opera dello scrittore polacco è costruita attingendo alle lettere di Teresa ai personaggi più importanti del mondo cattolico del tempo, agli scritti *Cammino di per-*

⁶⁵ J.L. OLAIZOLA, *La santa. Teresa d'Avila nella Spagna del Siglo de Oro*, cit., p. 110.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁸ J. DOBRACZYŃSKI, *Il fuoco arde nel mio cuore. Il romanzo di Teresa d'Avila*, Gribaudi, Milano 2005.

fezione e Castello interiore e alle testimonianze dei contemporanei della santa. Il giudizio qui espresso riguarda soltanto il campo letterario e non il significato che l'opera può rivestire per lo scrittore o per il lettore. La lettura del testo risulta sicuramente gradevole e in esso sono presenti tutti gli eventi salienti della vita di Teresa e tutti i temi importanti. Bene informato sulla storia della santa, lascia tessere la trama dalla «Voce» mostrandosi particolarmente impressionato dai dialoghi – a volte inventati – che Teresa intratteneva con Gesù Cristo.

In definitiva, confrontando le tre opere, la West raggiunge un'altezza che Olaizola e Dobraczyński – sicuramente più accessibili a un lettore che si accosta per la prima volta a Teresa – non riescono ad eguagliare.

Tuttavia un pensiero presente nel *Poscritto* con il quale lo scrittore polacco conclude il suo lavoro, serve ad aprire una riflessione che può essere estesa alle tre biografie:

Per quanto riguarda i segreti della vita spirituale di Teresa, l'autore li ha presentati come era in grado di fare. Non è facile per un peccatore dell'arido XX secolo capire l'anima della mirabile mistica, Dottore della Chiesa e grande santa.⁶⁹

A partire da ciò, è interessante notare che una biografia non può essere un puro resoconto dei fatti. C'è qualcosa che sfugge sempre perché ci si occupa di una persona, cioè di un mistero che è impossibile possedere pienamente. Inoltre ogni autore mette del suo, sia per una propria mentalità, per le esperienze fatte, per l'ambiente e per il tempo nei quali vive e scrive, per ciò che ha intenzione di dire. Non è trascurabile la distanza di tempo che lo separa dal personaggio che vuole raccontare: in questo caso distanza abbastanza notevole dato che si tratta di scrittori del XX secolo. Uno spagnolo (Olaizola), un'inglese (West) che ha la nonna materna spagnola e un polacco (Dobraczyński) avranno sicuramente modalità di approccio diverse. Per questo motivo non si può parlare di semplici biografie. Le tre opere costituiscono invece un sicuro arricchimento per il lettore che dovrà impegnarsi a comprendere il modo con il quale vengono plasmate la vicenda e la persona di Teresa.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 217.

Il *Cammino di perfezione*⁷⁰ di Pío Baroja

Dal 30 agosto al 6 ottobre del 1901 il quotidiano madrilenio «La Opinión» pubblica a puntate il romanzo *Cammino di perfezione* di Pío Baroja (1872-1956). Pochi mesi dopo, nel marzo del 1902, lo stesso romanzo verrà editato in forma di libro. In questa sede ci si limita ad alcune considerazioni. Nel periodo nel quale Baroja scrive, la Spagna è oggetto di radicali cambiamenti conseguenti al *Trattato di Parigi* del 1898, tra i quali il brusco risveglio dal sogno di grandezza imperiale. Nasce così una nuova corrente intellettuale che si batte per una rigenerazione morale e culturale della Spagna. Baroja è uno degli esponenti di spicco e il suo romanzo – insieme ad altri – è inserito in un gruppo di testi definiti “romanzi del 1902”. Queste opere segnano la rottura con il canone narrativo dell'Ottocento e assumono un carattere pionieristico e fondante del romanzo novecentesco in Spagna. È la crisi che vive la Spagna e il tentativo di rappresentarla letterariamente; crisi di valori e di punti di riferimento, un crollo di certezze che genera un'inquietudine e la conseguente ricerca di un cammino unitario che approdi a una soluzione.

Il romanzo – fortemente autobiografico – racconta le vicende di Fernando Ossorio che, confuso, parte da Madrid e intraprende un cammino (geografico e spirituale), sempre all'interno della Spagna, alla ricerca di un senso per la propria vita. Tutto il viaggio è costellato di incontri, di descrizioni di città e paesaggi e di riflessioni sull'esistenza. Il percorso – che risente particolarmente della presenza di Nietzsche, filosofo molto amato dallo scrittore – si concluderà con il matrimonio di Fernando e Dolores e la nascita di un bambino. «Solo nel finale questo viaggio intrapreso senza meta acquista il senso pieno del cammino di perfezione di un individuo che cerca di risorgere e di rigenerarsi dalle ceneri del proprio passato».⁷¹

Non è possibile accertare il motivo che ha portato Baroja a usare il titolo di uno scritto di santa Teresa, men che meno se abbia letto l'opera o se, allo stesso titolo, intendesse far corrispondere la medesima esperienza. Un

⁷⁰ P. BAROJA, *Cammino di perfezione. Passione mistica*, Le Lettere, Firenze 2002.

⁷¹ *Ibid.*, p. XIV (dall'introduzione di Francisco José Martín).

piccolo indizio potrebbe cautamente portare a dire che almeno abbia avuto dei contatti con le opere di Teresa: è il momento nel quale, preda di una crisi di fede, il protagonista Fernando Ossorio dirà:

L'unica parola possibile era amare. Ma amare che cosa? Amare l'ignoto, il mistero, l'arcano, senza definirlo, senza spiegarlo. Balbettare come un bambino le parole incoscienti. Per questo la grande mistica santa Teresa aveva detto: «L'inferno è il luogo dove non si ama». ⁷²

È ovvio che si procede nel campo delle ipotesi, tuttavia – e in questo la critica è concorde – Baroja compie un percorso che si ispira alla letteratura mistica e che ha tutte le corrispondenze con un itinerario mistico. L'originalità di Baroja consisterà nella modificazione profonda di questo cammino che, partendo dalla ricerca di se stesso, avrà come esito la liberazione dalle sovrastrutture e degli istinti per affermare una gioiosa volontà di vivere. Ciò è evidente a conclusione del percorso, quando Fernando davanti al figlio appena nato penserà all'educazione che dovrà impartirgli:

E pensava che doveva stare attento con lui, allontanandolo dalle idee perturbatrici e tetre dell'arte e della religione. Lui non poteva più strapparsi completamente dall'anima quell'inclinazione mistica per l'ignoto e il soprannaturale [...]. Lui lo avrebbe allontanato dal pedante pedagogo distruttore dei buoni istinti [...]. Lui avrebbe lasciato suo figlio libero con i suoi istinti [...]. Che le sue passioni fossero impetuose come l'uragano che alza le montagne di sabbia nel deserto [...], e se la natura aveva creato un mostro in suo figlio, se quella massa ancora informe era una belva umana, che lo fosse apertamente, francamente, e che saccheggiasse la vita al di sopra delle leggi, con il gesto ardito dell'antico capo di un'orda devastatrice. ⁷³

È l'opposto dell'itinerario mistico che conduce all'unione dell'anima con Dio, come dirà Teresa a conclusione del commento al Padre Nostro che conclude anche tutta l'opera:

⁷² P. BAROJA, *Cammino di perfezione*, cit., p.103.

⁷³ *Ibid.*, p. 216.

Non pensavo nemmeno che questa preghiera potesse racchiudere così grandi segreti. Eppure, come avete veduto, contiene tutta la vita spirituale, dal suo punto di partenza fino a quello in cui l'anima si immerge in Dio, e Dio l'abbeverava in abbondanza di quell'acqua viva che, come ho detto, si trova soltanto al termine del cammino.⁷⁴

Forse il punto di contatto con il *Cammino* di Teresa sta nel primo tratto dove per iniziare il percorso è necessario liberarsi dalla vita precedente con tutti i vizi che essa comporta. Un distacco che non censura la sofferenza ma anzi, quest'ultima riveste un ruolo di purificazione come dirà chiaramente un amico di Fernando quando gli consiglierà di partire da Madrid, e che alla domanda di Ossorio su dove andare, risponderà: «Dovunque. Per la strada, a piedi, dovunque tu debba soffrire scomodità, fastidi, dolori».⁷⁵

La Chiesa cattolica è una delle sovrastrutture che opprime e dalla quale è necessario liberarsi, ma nello stesso tempo è una presenza che interroga e suscita una richiesta di senso; per questo, pur nella feroce critica, appare di tanto in tanto uno spiraglio che dà adito a non ritenere del tutto anticlericale la riflessione dell'Autore: «Lui non credeva, ma neppure smetteva di credere».⁷⁶ Così come nella conclusione, quando Fernando riflettendo ancora sull'educazione adatta al figlio penserà che «no, non avrebbe torturato suo figlio con studi inutili, con idee religiose, non gli avrebbe insegnato i simboli misteriosi di nessuna religione»,⁷⁷ e intanto la nonna «cuciva nella fascia che dovevano mettere al bambino un foglio piegato del Vangelo».⁷⁸

Questo finale sembra rivestito di un doppio senso: percezione e timore di un regresso e quindi condanna di un bigottismo religioso e oscurantista o riconoscimento di un valore che nonostante tutto si riafferma e che in fondo al cuore è desiderato dallo scrittore? Sarebbe preferibile lasciare il quesito aperto anche per il già notato periodo di disorientamento che attraversava la Spagna quando Baroja scrisse questo libro che forse lo induceva a ritenere non del tutto concluso il percorso alla ricerca di un nuovo

⁷⁴ SANTA TERESA DI GESÙ, *Cammino di Perfezione* 42,5, in *Opere*, Edizioni OCD, Roma 1985, p. 746.

⁷⁵ P. BAROJA, *Cammino di perfezione*, cit., p. 39.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 116.

senso. Il fatto che Baroja abbia usato lo stesso titolo di un'opera di Teresa è significativo e forse potrebbe dire come la Santa di Avila abbia probabilmente influenzato in qualche modo quest'opera, dalla quale è scaturita una personale interpretazione dello scrittore che, se a prima vista appare negativa, non è detto che non possa averne toccato le profondità più intime dell'anima e provocato quelle inquietudini a volte salutari, capaci di convertire la persona.

Conclusione

Come si è potuto notare, le presenze di santa Teresa nella letteratura non mancano. A questo punto si è però posti davanti a un bivio: prendere semplicemente atto di questo fenomeno, oppure chiedersi quale utilità esso può avere per il lettore. Sicuramente la seconda opzione – pur essendo più faticosa – è quella che attira maggiormente e che è in grado di offrire lo spunto per un lavoro ulteriore che potrebbe rivelarsi estremamente proficuo.

Il campo delle citazioni appare come una serie di tessere fornite da tutti gli scrittori presi in esame che invitano a costruire un mosaico raffigurante il volto di Teresa. Per far ciò è necessario non avere pregiudizi o un'idea precostituita di come ognuno vorrebbe si scrivesse su Teresa, perché da ogni autore è possibile cogliere aspetti utili e affascinanti. Ognuno di questi scrittori – chi più, chi meno, chi superficialmente, chi profondamente – ne è venuto a conoscenza, ognuno di essi ne è stato in qualche modo influenzato, da ognuno è scaturita una personale interpretazione. È emblematico a questo riguardo il “caso particolare” di Baroja che permette di approfondire con più attenzione un'opera di Teresa aprendo nello stesso tempo una proficua riflessione sull'esistenza. Unica attenzione da avere è quella di rifuggire dai racconti edificanti. A questo proposito si viene utilmente soccorsi da Antonio Spadaro che, commentando le opere di Rahner sulla letteratura, dirà:

Ciò che Rahner intuisce come vero scoglio pericoloso è il fatto che nella letteratura religiosa la fede possa apparire come una inutile e pacchiana sovrastruttura ideologica di marca moralistica: la letteratura religiosa deve fare appello

alla reale esperienza dell'uomo e deve riportarlo a sé, non portarlo “a buoni pensieri” o “buoni sentimenti”; deve sempre chiedersi: “dove e come nel lettore si trova quello che io intendo portargli?”. Rahner dunque mette in guardia contro la letteratura ideologico-religiosa.⁷⁹

Ciò che più conta e preme dire è il desiderio che tutti possano imparare qualcosa e – perché no – stupirsi di come questa grande santa continui ancora a parlare e ad affascinare uomini vissuti a parecchi secoli di distanza mostrando gli imprevedibili percorsi della grazia di Dio.

⁷⁹ A. SPADARO, *La grazia della parola. Karl Rahner e la poesia*, Jaca Book, Milano 2006, p. 80. In corsivo nella nota: K. RAHNER, *Il futuro del libro religioso*, in *Nuovi saggi II*, Paoline, Roma 1968, p. 646.

La bellezza del volto di Cristo nell'esperienza mistica di santa Teresa di Gesù¹

Jesús Castellano Cervera ocd

Introduzione

Tutti i mistici hanno cercato il volto di Cristo. Nella misura in cui hanno avuto una esperienza del Dio vivente, hanno desiderato vedere il suo volto. E poiché Dio ha rivelato il suo volto in Cristo che è l'immagine del Padre, tutto il desiderio dei Santi è stato quello di contemplare il volto di Cristo Gesù.

Non tutti i santi mistici però hanno avuto la gioia e la grazia di contemplare l'immagine viva di Cristo. Alcuni sì. E di essi ebbe a dire Paolo VI: «Non solo i discepoli di Gesù lo hanno visto risorto, ma anche alcuni santi nel corso della storia hanno avuto la gioia di contemplare il suo volto». Fra questi Paolo VI citava Teresa di Gesù. In questa sede amo ricordare la Santa di Avila. Ed è di lei che vorrei particolarmente portare la testimonianza, in quanto la sua è una esemplare esperienza della contemplazione del volto di Cristo, della sua immagine vivente.

Teresa inoltre ci offre la specifica esperienza mistica di una rivelazione soprannaturale e quindi ci trasmette una testimonianza qualificata. Ma accanto all'esperienza, Teresa ci propone una serie di spunti dottrinali e di consigli pedagogici per fare anche di noi cercatori del volto di Dio.

Offro la testimonianza di Teresa d'Avila in tre momenti per sottolineare prima la ricerca del volto di Cristo, poi la sua esperienza mistica, finalmente alcuni aspetti della sua pedagogia spirituale che traducono in dottrina concreta la ricerca del volto di Gesù nel quale possiamo contemplare l'immagine del Padre e anche la nostra immagine.

¹ Il presente testo è già stato pubblicato in «Rivista di Vita Spirituale» 54 (2000), pp. 155-173.

La ricerca del volto di Cristo: dalle immagini all'immagine

Possiamo iniziare da uno dei suoi ricordi d'infanzia. L'esperienza dell'incontro di Teresa con Gesù è avvenuta attraverso un'immagine molto caratteristica, quella dell'incontro di Cristo con la Samaritana presso il pozzo di Sichem. Ce lo ricorda lei stessa:

Quante volte mi sono ricordata dell'acqua viva di cui parlò il Signore alla Samaritana. Sono molto devota di quel fatto evangelico, e lo ero fin da bambina, tanto che senza neppure comprendere quello che chiedevo supplicavo spesso il Signore a darmi di quell'acqua: in camera mia tenevo un quadro che rappresentava Gesù vicino al pozzo, con sotto le parole: «Domine, da mihi aquam» (*Vita* 30,19).²

Il quadro si conserva ancora. Teresa lo portò con sé al monastero dell'Incarnazione alla morte di suo padre. Oggi si può ammirare nel museo del monastero di Avila. Teresa rimase colpita da quella immagine; immaginò di essere la Samaritana e rimase sempre una donna assetata dell'acqua viva.

Questo ricordo infantile ci offre una chiave interessante per capire il genio spirituale di Teresa. Da una parte la sua costante ricerca di Cristo nella sua umanità, dall'altra il bisogno quasi biologico di poter contemplare il suo volto, attraverso le immagini e nell'interiorizzazione della persona di Cristo, guardata con gli occhi dell'anima.

In questo lungo periodo di ricerca possiamo collocare la scoperta di tanti testi evangelici che Teresa cita, di tanti episodi del Vangelo ai quali è particolarmente affezionata. La lettura personale che fa del Vangelo e di Cristo sembra essere guidata da alcune linee originali: si sente in particolare sintonia con alcuni episodi evangelici nei quali sono protagoniste le donne e si identifica con la loro esperienza; interpreta con particolare sensibilità femminile alcuni passi della vita del Signore; fissa lo sguardo nei sentimenti umani di Cristo, nella sua profonda e vera umanità.

Basti per illustrare queste affermazioni ricordare alcuni temi e alcuni testi.

² Citiamo le opere di santa Teresa rimandando ai titoli dei suoi libri, con la libertà di tradurre spesso dall'originale spagnolo.

Fra le donne del Vangelo predilige la Samaritana, della quale ha meditato a lungo il suo rapporto con Cristo fino a diventare per lei il modello e la tipologia della preghiera e della grazia dell'acqua viva. Le sono familiari le due sorelle di Betania, Marta e Maria; ne parla spesso con una caratteristica predilezione per Marta che difende sempre, rovesciando una esegesi troppo negativa a proposito del servizio di Marta che invece Teresa apprezza e loda. Maria Maddalena, la peccatrice che segue poi Cristo fino alla croce e alla risurrezione - un personaggio molto amato da Teresa; anche ella infatti si considera una peccatrice; per questo a lungo ha meditato sull'episodio del Vangelo che parla del perdono che Gesù le concede nella casa di Simone.

Sono molti gli episodi evangelici nei quali Teresa si immedesima e dei quali offre una sua originale interpretazione. Basti pensare fino a che punto è riuscita ad immergersi nella meditazione dell'orazione nell'orto, episodio che ha segnato la sua preghiera e la sua partecipazione al mistero di Cristo (*Vita* 9,4). Curiosa pure l'esegesi, quasi apocrifa ma significativa, che fin da giovane fa dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme. Teresa immagina la poca delicatezza di coloro che l'hanno accolto in trionfo ma non l'hanno invitato a mangiare, dovendo ritornare il Signore a Betania. Questa ingenua interpretazione crea però in Teresa una forte partecipazione che il Signore premia un giorno con una visione piena di condiscendenza e di amore per lei (*Relazione spirituale* 26).

Finalmente, è caratteristico della Santa il costante ricorso ai sentimenti umani del Signore come appare nel Vangelo. Bastino due testi fra tanti:

Cristo è sempre un buonissimo amico e ci è di grande compagnia perché lo vediamo uomo come noi, soggetto alle nostre medesime debolezze e sofferenze.

Comprendevo che se è Dio è anche uomo e che, come tale, non solo non si meraviglia della debolezza umana, ma sa pure che questa nostra misera natura va soggetta a molte cadute, causa il primo peccato che Egli è venuto a riparare (*Vita* 37, 5.8).

Questa originale meditazione del Vangelo crea a poco a poco in Teresa profonde convinzioni e scatena con l'andar del tempo esperienze liberatrici. La sintonia con l'umanità di Cristo, l'appassionata difesa della preghiera come meditazione del Vangelo e incontro con il Cristo nella sua umanità

sacratissima ha qualcosa di viscerale, di profonda risonanza umana e anche di un certo piglio polemico femminile. È facile intuire in Teresa queste due fondamentali convinzioni che maturano in lei come esperienza di gioia liberatrice, in un particolare contesto ambientale che si rispecchia nella teologia e nella spiritualità, nella vita ordinaria e che è decisamente antifemminista.

La freschezza del suo rapporto con Cristo la portava a leggere il Vangelo con estrema semplicità, divenendo quasi contemporanea di Cristo nelle scene della vita di Gesù, in modo speciale in quelle in cui erano presenti alcune donne.

Teresa cercava allora di interiorizzare la scena evangelica e di riviverla. La sua preghiera consisteva proprio in questo: rivivere il Vangelo, essere contemporanea di Cristo:

Il mio metodo di orazione era nel far tutto per tener presente dentro di me Gesù Cristo, nostro Bene e Signore. Se meditavo una scena della sua vita, cercavo di rappresentarmela nell'anima... (*Vita* 4, 8).

Anche quando non riusciva a raffigurarsi l'umanità di Cristo ne sentiva la presenza (*Vita* 4, 7).

A causa della difficoltà per rappresentarsi le cose materiali e lo stesso volto di Cristo, scattava in lei possente il desiderio di guardare le sue immagini.

Contemplare il Signore, avvicinarsi a lui era il suo modo di pregare:

Non potendo discorrere con l'intelletto, procuravo di rappresentarmi Cristo nel mio interno, specialmente in quei tratti della sua vita in cui lo vedevo più solo, e mi pareva di trovarmi meglio. Mi sembrava che essendo solo e afflitto, mi avrebbe accolta più facilmente, come persona bisognosa di aiuto...

Arriva perfino a queste espressioni audaci:

Mi trovavo molto bene con l'orazione nell'orto dove gli tenevo compagnia. Pensavo al sudore, all'afflizione che vi aveva sofferto, e desideravo di asciugargli quel sudore così penoso... (*Vita* 9, 3).

Ricordando i suoi anni di giovane monaca, mette in luce il suo amore per l'immagine del Signore che lei faceva dipingere in molti luoghi (cfr. *Vita* 7, 2). Era come un bisogno del cuore: e Teresa ci spiega il perché di questo suo amore per le immagini, in un testo carico di *pathos* femminile e di buon senso cristiano e cattolico, con un pizzico di polemica rispetto all'abbandono delle immagini da parte dei protestanti del suo tempo:

Ero così poco abile a raffigurarmi gli oggetti con l'intelletto [...] Io non potevo pensare che a Gesù Cristo come uomo, ma anche qui per quanto leggesti della sua bellezza e contemplassi le sue immagini, non mi riusciva di rappresentarmelo se non come un cieco, o come uno che stia al buio, il quale parlando con una persona sente di essere alla sua presenza in quanto sa, capisce ed è sicura che gli sta dinanzi, ma non la vede. Così appunto mi avveniva quando pensavo a nostro Signore. Ed è per questo che io amo molto le immagini. Infelici coloro che per loro colpa si privano di tanto bene! Si vede che essi non amano il Signore. Se lo amassero godrebbero nel vederne l'immagine, come si gode fra gli uomini nel vedere l'immagine di una persona cara (*Vita* 9, 6).

E ancora in un altro testo autobiografico Teresa ci apre il suo cuore con queste parole: «Sono stata sempre molto devota di Cristo... Non potendo averlo così scolpito nell'anima come desideravo, volevo aver sempre innanzi il suo ritratto e la sua immagine...» (*Vita* 22, 4).

La ricerca teresiana di Cristo è passata per il crogiolo di una crisi complessa. C'è stata una crisi della preghiera e una crisi della vita religiosa che Teresa racconta con accenti drammatici nel capitolo 7 della *Autobiografia*. Da una parte, una perseveranza nella preghiera, incrinata soltanto da un periodo di tempo di abbandono, nel quale non sembrava approdare a nulla; e in concomitanza con questa perseveranza nell'orazione, una crisi di tiepidezza nella vita religiosa, provocata specialmente dalla chiamata di Dio a una vita più generosa e impegnata. L'abbandono della preghiera è stato rievocato da Teresa come principio della tentazione di Giuda: sfuggire dallo sguardo del Signore (cfr. *Vita* 19, 11).

Ma, a monte di tutto, sembra che vi sia stata una crisi cristologica appena accennata dalla Santa. Si sarebbe trattato di un temporale raffreddamento nei confronti di Cristo e della sua umanità, proprio nel momento in cui la sua sensibilità ne aveva più bisogno, per andare alla ricerca di nuove espe-

rienze di preghiera soprannaturale che, ovviamente, perché soprannaturali non potevano essere frutto di risorse umane né di metodologie sofisticate. Il rammarico teresiano si lascia sentire in certe pagine autobiografiche: «Sono sempre stata molto devota di Cristo. Fu soltanto in questi tempi che lasciai la sua sacratissima Umanità [...] È mai possibile che io abbia, Signor mio, pensato anche solo per un'ora che Voi mi avreste impedito il maggior bene?» (*Vita* 22, 4). Senza questo punto di equilibrio, tutta la psicologia e tutta la vita religiosa di Teresa ne ha risentito le conseguenze: aridità, debolezza, una certa “schizofrenia spirituale”, in una dicotomia tra vita di preghiera che voleva portare le ali verso orizzonti spirituali irraggiungibili, e una mediocre vita religiosa per quello che potevano essere le sue aspirazioni. Erano i “gemiti dello Spirito” che annunziavano i tempi di una vita nuova.

Ed è per la via delle immagini che quella ricerca di Cristo, che per alcuni anni si era allentata nel suo cuore e nella sua vita, si aprirà ad una via di conversione, una via nella quale Cristo stesso con la sua immagine verrà a cercare Teresa, in una mediazione spirituale che la libererà dalla mediocrità nella quale stava per sprofondare e la riporterà a quel cammino di esperienza mistica che culminerà con la contemplazione del volto bellissimo e dolcissimo di Cristo.

Due testi autobiografici sono sufficienti per illustrare questa condiscendenza divina di Cristo che risponde con amore alla ricerca che Teresa ha fatto fin da giovane del suo volto amabile di Maestro e Signore della sua vita.

La prima scena ci riporta al parlatorio di Avila, luogo dei perditempo di Teresa in vane conversazioni. Teresa vede per la prima volta Cristo, o lo immagina; comunque, viene raggiunta da una misteriosa rivelazione di quel Gesù che sa anche mostrare il suo volto severo, di cui Luca dice: «*Firmavit faciem suam*» (Lc 9,51). Così è avvenuto per Teresa:

Mentre conversavo con una persona che avevo conosciuto da poco, il Signore si degnò di ammonirmi, e illuminandomi nella mia grande cecità, mi fece intendere che tali amicizie non mi convenivano. Mi si presentò Gesù Cristo con aspetto molto severo, dandomi a conoscere quanto ne fosse dispiaciuto. Lo vidi con gli occhi dell'anima, ma più chiaramente che con gli occhi del corpo, e mi rimase così impresso che nonostante che siano trascorsi ventisei anni, mi pare ancora di vederlo. Ne fui così spaventata e confusa che non volevo più vedere la persona con cui stavo parlando (*Vita* 7, 6).

A questo monito del Signore seguirà ben presto la sua conversione, anche questa in una contemplazione del volto del Signore, come lei stessa ancora ci narra. Ed è questa la seconda scena:

Entrando un giorno in oratorio, i miei occhi caddero su una statua che vi era stata messa, in attesa di una solennità che si doveva celebrare in monastero, e per la quale era stata procurata. Raffigurava nostro Signore coperto di piaghe, tanto devota che nel vederla mi sentii tutta commuovere perché rappresentava al vivo quanto Egli aveva sofferto per noi [...]; ebbi tal dolore al pensiero dell'ingratitude con cui rispondeva a quelle piaghe, che parve mi si spezzasse il cuore. Mi gettai ai suoi piedi in un profluvio di lacrime, supplicandolo a darmi forza per non offenderlo più (*Vita* 9, 1).

Fu ancora la contemplazione del volto di Cristo a dare una svolta definitiva alla vita di Teresa. E questa svolta sarà caratterizzata dalla visione del Signore che ora viene incontro a Teresa e le fa vedere il suo volto glorioso e luminoso.

«Ho visto il Signore». L'esperienza mistica del volto di Cristo

Fino a questo momento è prevalsa nell'itinerario di santa Teresa la ricerca personale di Cristo, anche se ovviamente caldeggiata e preceduta sempre da una grazia nella quale Dio è sempre presente, "desideroso" di guadagnarsi il sì libero e consapevole della sua esistenza travagliata. È prevalsa pure l'immagine del Cristo-uomo nella cornice evangelica delle sue letture, delle immagini che predilige, della preghiera con la quale lo accompagna e lo "rappresenta", nel senso di "renderlo presente". Con la conversione inizia una nuova tappa nella quale prevale, ma senza che vengano perse le ricchezze del primo incontro, la grazia di Cristo che prende ora l'iniziativa di rendersi Egli stesso presente. Inoltre, al Cristo del Vangelo e al Cristo della Passione subentra ora una coscienza più chiara del Risorto, del Cristo pasquale, splendente della luce della divinità e della potenza della vita nuova, che emerge dall'esperienza della grazia come "vita" stessa di Teresa, fino a diventare Colui-che-la-vive dal di dentro.

Le tappe progressive di questa nuova esperienza potrebbero essere valutate teologicamente riguardo ai contenuti in un crescendo caratteristico.

Vi è prima di tutto la rivelazione di Cristo come Libro vivo e Maestro interiore del quale Teresa diventa discepola avvantaggiata. Nella famosa repressione culturale dell'Inquisizione del 1559, quando vengono censurati molti libri in lingua volgare, tra i quali anche la Bibbia, Gesù le fa sentire queste parole significative: «Non affliggerti perché io ti darò un libro vivente». Gli effetti sono palesi:

Il Signore mi istruiva con tanta tenerezza e in così varie maniere che quasi non ebbi più bisogno di libri... Allora per apprendere la verità non ebbi altro libro che Dio. E benedetto quel libro che lascia così bene impresso quello che si deve leggere e praticare da non dimenticarsene più! (*Vita* 26,5).

È la rivelazione del Verbo Incarnato, Parola definitiva del Padre, o del Cristo Maestro che istruisce segretamente i suoi discepoli prima e dopo la Risurrezione!

Segue la rivelazione della presenza. Una rivelazione di Cristo che si compie progressivamente. Accade in una festa di San Pietro:

Mentre ero in orazione vidi, o per meglio dire sentii vicino a me Gesù Cristo [...] Mi pareva che Gesù Cristo mi camminasse sempre a fianco [...] Sentivo che mi stava al lato destro, testimone di tutto ciò che facevo... (*Vita* 27, 2).

Non fu facile spiegare al confessore questa grazia. Ma per Teresa era una realtà di una mirabile certezza. Sentiva di avere vicino a sé non solo la presenza di Dio, ma quella di Gesù Cristo in persona, il Figlio della Vergine Maria (cfr. *Vita* 27, 4).

Rivelazione di Cristo come Luce. Finalmente, Teresa entra nella piena esperienza della rivelazione di Gesù come luce in una descrizione che ricorda quella del Tabor.

Si compie progressivamente. Quasi per adeguarsi il Signore alla capacità di Teresa in una soave condiscendenza di amore. Infatti il Signore non si manifesta se non a poco a poco. Prima le mostra le mani, dopo il volto nello splendore della risurrezione. Il testo di questa "cristofania" è limpido; è una testimonianza piena di sobrietà mistica e di precisione teologica che rendono credibile questa mistica oggettiva, questa dogmatica vissuta:

L'umanità sacratissima mi apparve tutta intera nella festa di San Paolo, mentre assistevo alla messa. Era in quella forma sotto cui lo si suole dipingere risuscitato, ma di una bellezza e maestà incomparabili... dirò soltanto che se a godimento della vista non ci fosse in cielo che l'eccelsa bellezza dei corpi glorificati, se ne avrebbe sempre una beatitudine immensa, specialmente nel contemplare l'Umanità di nostro Signore Gesù Cristo. Se è così sulla terra, dove quando egli si mostra lo fa in proporzione della nostra debolezza che sarà in cielo dove lo si godrà in tutto il suo splendore? (*Vita* 28, 3).

Si tratta ancora della progressiva manifestazione di Cristo come volto luminoso, corpo glorioso, rivelatore dell'amore del Padre. È una prima chiara visione che la lascia sbalordita ma che la mette in un profondo stato di gioia per la manifestazione del corpo di gloria del Signore. Segue una stupenda visione di Cristo come volto di luce. Si tratta di una visione che si ripete e della quale Teresa stenta a descriverne i particolari ma dove abbonda il tema della luce, la visione taborica del Cristo che è «Luce da Luce»:

È una luce che non abbaglia, un candore pieno di soavità, un infuso splendore che incanta deliziosamente la vista senza stancarla [...] È una luce così diversa dalla nostra che quella del sole in confronto sembra molto appannata, tanto che dopo non si vorrebbe nemmeno aprire gli occhi [...] È luce senza tramonto che nulla può turbare perché eterna, di tal portata che nessuno potrebbe immaginare neppure se fosse di grandissimo ingegno e ci pensasse per tutta la vita (*Vita* 28, 5).

Nel libro del *Castello interiore* fa riferimento a questa visione di luce con queste parole:

Lo splendore di quell'immagine è come una luce infusa, simile a quella che avrebbe il sole se lo si coprisse di una cosa trasparente, come il diamante e le sue vesti sembrano di tela d'Olanda (*Castello interiore* VI, 9, 5).

Non stupisce che Teresa parli della sacratissima umanità come «del più bello e il più dilettevole spettacolo che una persona sappia immaginare» (*Castello interiore*, n. 5).

Ma non siamo nella visione platonica dove tutto si dissolve e scompare. Colui che appare a Teresa, il Cristo della gloria – con un bagliore simile alla

luce che Paolo percepisce sulla strada di Damasco – è sempre il Cristo Risorto vero Dio e vero Uomo:

Non è un morto che vedo, ma lo stesso Cristo vivente che si fa vedere come Uomo-Dio nel modo con cui è risorto, non già come stava nel sepolcro. Si manifesta alle volte con tanta maestà da non lasciare alcun dubbio che sia proprio il Signore, e ciò specialmente dopo la comunione nella quale già sappiamo che così si trova, secondo gli insegnamenti della fede. Egli allora si fa vedere come il nostro vero Signore, tanto che l'anima sembra tutta disfarsi e consumarsi in Lui (*Vita* 28, 8).

È interessante l'insistenza nella divino-umanità che le viene manifestata nel Cristo della gloria; una divino-umanità che si esprimerà anche in gesti e parole umanissime, piene di amore condiscendente (cfr. *Vita* 27, 2; 28, 3., 5., 8).

Teresa si richiama alla potenza e alla bellezza di Cristo. Rimane infatti impressa nell'anima la potenza dell'umanità sacratissima e la bellezza del suo Signore:

Quella bellezza e maestà rimangono impresse così profondamente da non poterle affatto dimenticare, eccetto quando il Signore vuole che l'anima soffra abbandono e aridità (*Vita* 28,9).

I criteri di discernimento per sapere se si tratta di una vera visione Teresa ce li offre con semplicità. L'anima ha una certezza assoluta; tale visione non può essere frutto di fantasia. Cristo porta con sé i gioielli della sua presenza che è un cambiamento nella vita (*Vita* 28, 10-13).

La rivelazione di Cristo nella pienezza dei suoi misteri. La rivelazione diventa presenza continua, convivenza, comunione con il Risorto. Cristo è testimone silenzioso di ogni sua opera. Nel Cristo glorioso vede iscritti, nella sua carne glorificata, i misteri della passione beata:

In via generale il Signore mi si faceva vedere da Risorto, così pure quando mi appariva nella sacra Ostia. Però qualche volta, volendomi incoraggiare nelle mie tribolazioni, mi mostrava le sue piaghe, talvolta in croce, talvolta nell'orto, talora sotto il peso della croce, raramente con la corona di spine, sempre in

conformità dei miei bisogni e di quelli di altre persone. Ma sempre con la carne glorificata (*Vita* 29, 3-4).

La precisione teologica è ineccepibile. Ma Teresa ci offre anche una sua particolare esperienza, quella di guardare ed essere guardata da Cristo, al di là di ogni vana curiosità:

Mentre il Signore mi parlava ammiravo la sua grande bellezza e la grazia con cui la divina e bellissima sua bocca pronunciava quelle parole che alle volte mi erano molto severe. Desiderosa di conoscere il colore dei suoi occhi e la sua statura per poterne dire qualche cosa, non vi sono mai riuscita; le mie diligenze non giovavano a nulla. Anzi, appena lo tentavo la visione spariva completamente. Alle volte vedo che mi guarda affabilmente. Eppure il suo sguardo è così forte che l'anima non potendolo sostenere entra in un altissimo rapimento, nel quale mentre si adopera per meglio godere di lui, ne perde di vista la bellezza (*Vita* 29, 2).

Bellezza, *hermosura*, secondo l'originale spagnolo, è la parola con cui Teresa si riferisce al volto di Cristo e alla sua sacratissima umanità. Impossibile immaginarla. È Dio che la deve rivelare:

Come potrebbe l'immaginazione rappresentare l'Umanità di Cristo e ritrarre la sua divina bellezza, quando per formare un'immagine che le fosse alquanto somigliante, avrebbe bisogno di un buon tratto di tempo? (*Vita* 29, 1).

Gesù è la bellezza che contiene in sé ogni bellezza («*Hermosura que tiene en si todas las hermosuras*»: *Cammino di perfezione* 22,6); Cristo è la cosa più bella che si possa immaginare (cfr. *Cammino di perfezione* 26, 3).

Con un pizzico di ironia Teresa parla di alcuni confessori che temevano si attaccasse affettivamente a loro e si premuravano di manifestare una certa freddezza e distanza come risposta alla sua genuina e semplice affettuosità. E Teresa commenta:

La visione di Gesù Cristo m'impresse nell'anima la sua incomparabile bellezza che ho ancora presente... Dopo aver visto la grande bellezza del Signore, non vi fu più persona che al suo confronto mi apparisse così piacevole da occupare

ancora il mio spirito. Per esserne del tutto libera, mi bastava gettare lo sguardo sull'immagine che porto in me, e innanzi alla bellezza e alla perfezione del mio Signore le cose di quaggiù non fanno che disgustarmi.

È bellezza, maestà, ma anche condiscendenza. Infatti, dice ancora:

La visione di nostro Signore e la continua conversazione che avevo con lui aumentarono di molto il mio amore e la mia fiducia. Comprendevo che se è Dio è anche uomo e che, come tale, non solo non si meraviglia della debolezza umana, ma sa pure che questa nostra misera natura va soggetta a molte cadute, causa il primo peccato che egli è venuto a riparare. Benché sia Dio, posso trattare con Lui come con un amico. (*Vita* 37, 4-6).

Ci sono anche altre esperienze altissime di Cristo. Una di esse, raccontata ancora nel libro della *Vita*, corrisponde alla visione del Figlio nel seno del Padre; anche questa visione è qualificata con la forza, maestà e bellezza dell'umanità sacratissima, alla soglia delle esperienze trinitarie di cui parlerà nelle sue *Relazioni spirituali*: «Vidi la sacratissima umanità in mezzo a tanta gloria come non l'avevo veduta. In modo chiaro e ammirevole vidi Cristo nel seno del Padre.» (*Vita* 38, 17). E Teresa parla, con la forza della sua esperienza mistica, del volto di Cristo che lei ha visto già tante volte, nel quale contempla «l'amore, la tenerezza, la bontà di quel suo volto infinitamente bello» (*Vita* 38, 21).

Forse la rivelazione più sconvolgente, quella che riflette di più l'amore di Dio è quella che si manifesta nella presenza dell'immagine di Cristo in noi. Si passa così nella Cristologia teresiana dall'immagine di Cristo in sé al suo riflesso in noi. Anche qui si tratta di una "crisofania" di alto valore teologico, descritta con queste parole:

Una volta mentre recitavo le ore con la comunità l'anima mia si sentì improvvisamente raccolta e parve trasformarsi in uno specchio tersissimo, luminoso in ogni parte, al rovescio, ai lati, in alto e in basso. Nel suo centro mi apparve Nostro Signore Gesù Cristo nel modo che sono solita vederlo, parendomi di vederlo in ogni parte della mia anima come per riflesso. E intanto lo specchio si rifletteva tutto nel Signore per una comunione amorosissima che non so dire. (*Vita* 40, 5).

Nel vertice della sua esperienza mistica, nella grazia del matrimonio spirituale, accaduta ad Avila il 18 novembre 1572, Teresa ricorderà ancora nelle sette mansioni del *Castello interiore* quella apparizione del Signore «dopo la comunione, in una forma di grande splendore e bellezza, e maestà, come appariva dopo la sua risurrezione» (*Castello interiore* VII, 2, 1 secondo il testo spagnolo).

Volto di Cristo cercato, volto di Cristo vivente che si rivela e si dona a Teresa, con la sua compagnia e con le sue parole. Volto di Cristo in cui si riflettono tutti i suoi misteri, a partire dalla sua presenza gloriosa, senza disdegnare una sua manifestazione piena di condiscendenza.

Teresa appare così nella pienezza della sua manifestazione di “mistica oggettiva”, di testimone del Cristo, di Sposa che ha visto per dono di grazia il volto dello Sposo.

La pedagogia dell'immagine e dello sguardo

Ma Teresa è maestra. Dalla sua esperienza mistica e dalla contemplazione del volto di Cristo la Santa di Avila trae una serie di indicazioni pedagogiche per la preghiera e per la vita, radicate nella convinzione che quel volto di Cristo sempre ci guarda con amore e dobbiamo lasciarci guardare da lui. Ma ne ricava anche tutta una positiva pedagogia dell'uso adeguato delle immagini, nella liturgia e nella preghiera, come umile ma concreta mediazione della comunione con il Signore.

Ecco alcune indicazioni fondamentali.

Prima di tutto l'immagine come pedagogia allo sguardo contemplativo.

Abbiamo ricordato l'amore di Teresa per le immagini di Cristo. Scherza perfino con il suo confessore dicendo che anche se l'immagine che vede fosse dipinta dal diavolo sarebbe sempre l'immagine del Signore. Non si ferma alla materialità dell'immagine ma al prototipo, al Signore stesso. Lo afferma con schiettezza:

L'immagine di nostro Signore bisogna onorarla dovunque si veda, anche se dipinta dal demonio... Quando vediamo una bella immagine anche se sappiamo che l'autore è malvagio, non lasciamo d'ammirarla. Non è al pittore che badiamo ma alla devozione che per il pittore non vogliamo perdere (*Fondazioni* 8, 3).

Nel *Castello interiore* riportava l'opinione di alcuni suoi consiglieri spirituali:

Se il demonio, bravo pittore com'è, gli rappresentasse un'immagine del Signore molto espressiva, egli invece di sentirne pena se ne servirebbe per ravvivarsi in devozione e muovere guerra al maligno con le stesse armi. Per quanto un pittore possa essere malvagio, non per questo si deve disprezzare l'immagine che egli faccia, quando sia di Colui che è il nostro sommo Bene (*Castello interiore* VI, 9, 12).

Ma questi sono casi estremi. Normalmente Teresa consiglia il buon uso delle immagini e delle immagini di Cristo. Anche qui ci troviamo di fronte a una pedagogia concreta, ispirata dall'esperienza della Santa e convalidata da una lunga tradizione della Chiesa con la sua iconografia. Sappiamo dell'amore di Teresa per le immagini. Una raccolta delle immagini di Cristo più amate dalla Santa ci porterebbe a comporre una vera e propria "iconostasi teresiana".

In questa specie di "iconostasi teresiana" delle immagini di Cristo, che hanno intrecciato gli sguardi di Teresa con il suo Signore, figurano graziose immagini di Gesù Bambino, dai nomi curiosi e dai diminutivi pieni di tenerezza come il *Mayorazgo*, o Primogenito, il Bambino del Noviziato, il Pellegrino, perché vestito da pellegrino, il *Lloroncito* (tutto in lacrime), il *Tornerito*, perché posto vicino alla ruota del monastero, il *Quitito*, perché proveniente da Quito in Equatore, il Fondatore... Abbiamo il già citato quadro con la Samaritana presso il pozzo di Sichem, una serie di immagini con il Cristo nel Getsemani o legato alla Colonna, o che porta la croce... Crocifissi che hanno diversi titoli: delle fondazioni, della Consolazione, degli stali del coro, il Cristo dell'amore, o quel famoso Cristo della cattiva gente, che Teresa ha portato in processione per liberare le monache dai pidocchi, fino al Cristo che ha avuto fra le sue mani al momento di morire. Vi sono immagini della Pietà, immagini del Cristo nelle braccia della sua Madre, come lei ha contemplato la scena in una visione. Ma anche un Cristo Risorto che Teresa ha fatto dipingere dopo una visione o altre immagini che si sono perse: fra queste una nella quale Cristo era raffigurato con il Padre e lo Spirito nel seno della Trinità. Forse il volto più bello di tutti è quello di un *Ecce homo*, fatto dipingere da un anonimo da parte

della Santa per il monastero di Toledo, copia di una bella immagine del fiammingo Aelbrecht Bouts († 1549).

Teresa stessa che non era pittrice ha ricamato alcuni paramenti sacri, con le scene evangeliche più consuete, dall'infanzia di Gesù alla sua ascensione, in due dalmatiche e una pianeta che si conservano a Medina del Campo.

Ma le sue visioni hanno ispirato anche molti pittori, da quelli più semplici ed anonimi, quasi *naïfa* quelli di personaggi come il Greco, di cui molti autori, fra i quali Amintore Fanfani, hanno rilevato somiglianze fra le sue immagini più celebri e le visioni di Teresa.³

Due quadri hanno un valore specifico e originale, quelli che dipingono il Signore Risorto che dona da mangiare a Teresa, secondo la descrizione di una sua visione che ricorda lo spezzare il pane ai discepoli di Emmaus e l'episodio nel quale Gesù chiede a Tommaso di mettere la sua mano nella piaga del costato.

Ma l'iconostasi degli occhi e del cuore di Teresa, la sua *Biblia pauperum*, è molto più vasta e policroma, se si considera la ricchezza dell'arte che ella ha potuto vedere nei suoi viaggi, a partire dalla pala o retablo della Cattedrale di Avila, del Berruguete, con scene evangeliche di grande bellezza, come quella della Trasfigurazione del Signore. Una grande ricchezza di immagini per colmare il suo desiderio di vedere Dio, in attesa dell'incontro definitivo.⁴

In questo amore per le immagini Teresa è in polemica con i protestanti (*Vita* 9, 6) e riceve da Cristo assicurazione che avere immagini belle non è imperfezione:

Avevo letto in un libro che tenere immagini ben lavorate non è conforme a perfezione, e volevo disfarmi di una che avevo in cella... Mentre pensavo a tutt'altro intesi dirmi: «Questa non è buona mortificazione. Qual è migliore la povertà o la carità? Poiché migliore è la carità non devi nulla tralasciare di quanto può risvegliare l'amore». dice Cristo (*Relazione* 30).

³ A. FANFANI, *Il Greco e Santa Teresa*, Rusconi, Milano 1986; M.P. FERNANDEZ, *Santa Teresa y el Greco*, Burgos 1982.

⁴ Vedi J. CASANOVA, *Humanidad de Cristo y vida espiritual. Magisterio de Santa Teresa*, Pontificio Istituto Regina Mundi, Roma 1975, pp. 35-55. Molte immagini dell'ambito teresiano possono essere contemplate nell'opera: *Avanti con Dio, Fondazioni e viaggi di Santa Teresa di Gesù*, Arenzano-Edizioni Paoline, 1982.

E così ella raccomanda come metodo di preghiera anche quello che si compie con lo sguardo in un'immagine di Cristo.

Sempre allo scopo di attirare soavemente i sensi esterni e interni, raccogliere il pensiero, favorire l'educazione allo sguardo contemplativo:

Potrà esservi di aiuto avere un'immagine o un ritratto di questo Signore, che vi piaccia; non per recarlo nel seno e non guardarlo mai, ma per parlare spesso con lui, il quale vi suggerirà quello che gli dovete dire. Se parlate con le creature umane, perché vi dovrebbero mancare le parole per parlare con Dio? (*Cammino di perfezione* 26, 9; 34,11).

L'immagine serve a questo scopo: rendere presente il Signore, personalizzare il rapporto con lui, educarsi allo sguardo di amore che deve poi essere interiorizzato. La preghiera teresiana tende ad essere nella sua semplicità contemplativa un intreccio di sguardi, un linguaggio degli occhi, che inizia appunto dalla contemplazione esterna di un'immagine per diventare sguardo interiore.

Teresa propone un metodo di preghiera semplice: «Guardi che lo guarda» («*mire que le mira*»): un'educazione alla contemplazione. Guardare Cristo e lasciarsi guardare da lui è un segreto della preghiera e dell'amicizia.

Una attenta lettura del capitolo 26 del *Cammino* nella lingua originale ci svela la centralità che per Teresa ha la pedagogia dello sguardo interiore attraverso parole chiave come “mirar”, “ver”, “ojos”. La preghiera, come il rapporto di due amici, è un linguaggio del cuore che si esprime nel silenzio dello sguardo luminoso. Le parole chiave sono appunto: “guardare” o “rivolgere lo sguardo”. Tutto è concentrato nella luce degli occhi. Quelli di Cristo: «così belli e pietosi»; quelli dell'anima, aperti all'incontro.

Teresa rivela la sua raffinatezza femminile nell'osservare l'importanza che ha lo sguardo in un rapporto di attenzione e di amore. Una frase della prima redazione del *Cammino di perfezione* ci offre questa profonda osservazione: «Non ci sembra che ci ascoltino gli uomini, quando parliamo, se non vediamo che ci guardano» (*Cammino di perfezione* 29, 5). Dio non ci ascolterebbe allora se non ci guardasse; e noi non facciamo attenzione a Dio se non lo guardiamo, sembra supporre con stringente logica la nostra autrice. Per questo può consigliare in una bella sintesi sulla preghiera: «Stia lì con lui, facendo tacere l'intelletto.... Lo occupi nel

guardare che lo guarda, e gli faccia compagnia, e parli e chieda...» (*Vita* 13, 22).

In questa pagina del *Cammino* c'è tutta una teologia e pedagogia del raccoglimento come sguardo:

Non vi chiedo altro se non di guardarlo. E chi può impedirvi di volgere gli occhi della vostra anima, anche solo per un attimo, se non potete di più, a questo Signore? Se potete guardare non lievi brutture, non potrete guardare la cosa più bella che si possa immaginare? Eppure... il vostro Sposo non distoglie mai gli occhi da voi... È troppo per voi, tolti gli occhi dalle cose esteriori di quaggiù, rivolgerli qualche volta a lui? Egli, come dice alla sposa, non aspetta altro se non un nostro sguardo (*Cammino di perfezione* 26, 3);

Egli vi guarderà con quei suoi occhi tanto belli, compassionevoli, pieni di lacrime e dimenticherà i suoi dolori per consolare i vostri, solo perché vi indirizzate a lui per essere consolati e volgete la testa per guardarlo (*Cammino di perfezione* 26, 5).

Ricordiamo a questo proposito che santa Teresa fece dipingere in un oratorio di San Giuseppe ad Avila un Cristo alla colonna chiamato "Il Cristo dei bei occhi" per lo sguardo tenero e luminoso che ci ricorda questo testo del *Cammino*.

L'insistenza teresiana gioca la sua ultima carta: «Stima tanto questo sguardo che, per averlo, non trascurerà nulla» (*Cammino di perfezione* 26, 3). «Lo sguardo nel vostro Sposo», continua a consigliare Teresa alle sue figlie per ridare loro tutta la loro dignità di spose (*Cammino di perfezione* 2, 1; *Castello interiore* VII, 4, 8). La preghiera è un incontro di sguardi. Bisogna evitare la tentazione di non voler guardare Cristo, come accade con Giuda (*Vita* 19, 11). E non bisogna mai disperare se ci lasciamo guardare da Cristo con amore, anche se con qualche cenno di rimprovero e di giusto richiamo alla conversione.

L'uso delle immagini, la meditazione delle parole del Vangelo, favoriscono l'interiorizzazione dello sguardo, l'atteggiamento contemplativo che poggia su questa convinzione di fondo: il Signore è presente e ci guarda. Allora, conclude Teresa:

Come non guardare il vostro volto, Signore, stando così vicino a noi? Non ci sembra che ci ascoltino gli uomini, quando parliamo, se non vediamo che ci

guardano; e chiudiamo noi gli occhi per non guardare che Voi stesso ci guardate? Come potremmo capire se avete ascoltato quello che vi diciamo? (*Cammino di perfezione* 29, 5, nella prima redazione).

Il guardare ha anche l'aspetto impegnativo di imitazione, di compimento della sua volontà: «Se non lo guardiamo mai e non consideriamo ciò che gli dobbiamo e la morte che egli ha sofferto per noi, non so come possiamo conoscerlo o compiere opere in suo servizio...» (*Castello interiore* II, 1, 11).

Conclusione

Teresa di Gesù è un'esponente della mistica cristocentrica per il suo appassionato amore per Cristo. È testimone della bellezza del volto di Cristo, da lei cercato e a lei rivelato progressivamente nella sua esperienza mistica.

La sua testimonianza è teologica e mistagogica. Porta il sigillo della verità biblica e dogmatica, della fede della Chiesa, ma anche di una concreta pedagogia della comunione con Cristo attraverso la sua immagine. Immagine che si riflette anche in ogni persona fatta a immagine e somiglianza di Dio in Cristo.

Il suo desiderio di vedere Dio è stato in parte colmato dalla singolare esperienza della visione del volto pieno di luce e di bellezza di Cristo Signore. In parte colmato, ma non del tutto appagato, perché anche l'esperienza mistica, pur permanente di Cristo che secondo la sua testimonianza ha avuto fino alla fine della sua vita, e che la porta a confessare che può subito entrare in contatto con il Cristo che porta scolpito nell'anima (*Relazione* 6, 3), non è piena e non è definitiva. Anzi suscita uno struggente desiderio della visione totale e definitiva. Per questo nell'ora del suo passaggio, ricordano le sue figlie, alla soglia della sua dipartita continuava a dire: «È ora, Sposo mio, che ci vediamo a faccia a faccia...». Soltanto la visione del volto luminoso e radioso di Cristo nella gloria potrà colmare il desiderio della Sposa, e di tutti coloro che amano Cristo e credono in lui pur senza averlo visto.

L'ultimo incontro

Un'altra "novella" carmelitana di Gertrud von le Fort

Marco Paolinelli ocd

1. Gertrud von le Fort¹: le "novelle" e la storia

L'ultima al patibolo, la "novella" pubblicata da Gertrud von le Fort² nel 1931, gode di un'amplessissima notorietà, dovuta in gran parte al rifacimento di Bernanos nei suoi *Dialoghi delle Carmelitane*³. Molto meno nota è invece un'altra sua "novella", anch'essa di ambientazione carmelitana – *Die letzte Begegnung* (*L'ultimo incontro*)⁴ –, pubblicata quasi trenta anni dopo, nel 1959.

¹ Con alcune piccole variazioni, il presente articolo è parte di uno studio più ampio, *La risorsa nella mancanza di ogni risorsa. Gertrud von le Fort, Edith Stein, la "modernità" e il Carmelo*, di prossima pubblicazione.

² Gertrud von le Fort (1876-1971), poetessa e scrittrice tedesca; fu legata in amicizia con Edith Stein. Di famiglia protestante, nel 1924 pubblicò gli *Inni alla Chiesa*, testimonianza del suo avvicinamento alla Chiesa cattolica, nella quale entrò nel 1925 facendosi battezzare a Roma. Tra i suoi romanzi e le sue novelle più celebri, oltre a *L'ultima al patibolo*, da ricordare *Il lino della Veronica*, *Il Papa dal ghetto*, *La figlia di Farinata*, *La moglie di Pilato*, *La corona degli angeli*; tra le opere di saggistica, *La donna eterna*.

³ G. VON LE FORT, *Die letzte am Schafott*, Kösel & Pustet, München 1931; trad. it. in ID., *L'ultima al patibolo e La figlia di Farinata. La moglie di Pilato*, Rizzoli, Milano 1995. G. BERNANOS, *Les dialogues des Carmélites*, Du Seuil, Paris 1949. Sulle vicende relative alla rielaborazione in dramma, da parte di Bernanos, dell'opera di Gertrud von le Fort, cfr. C. GENDRE, *Bernanos e le Carmelitane di Compiègne*, in «Rivista di vita spirituale» 57 (2003) pp. 87-109; sempre interessante, poi, X. TILLIETTE, *Bernanos et Gertrud von Le Fort*, in «Études» 92, vol. 300 (1959) pp. 353-360.

⁴ G. VON LE FORT, *Die letzte Begegnung. Novelle*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1959; non conosco traduzioni italiane. Sembra che fin dal 1944 von Heiseler avesse attirato l'attenzione di Gertrud von le Fort su questo soggetto, del quale Hugo von Hofmannsthal aveva affermato nel suo *Notizbuch* che non si prestava ad una «rielaborazione artistica» (*Gertrud von le Fort: Wirken und Wirkung. Dokumente zusammengestellt von Eleonore de La Chevalerie*, Universitäts-Bibliothek Heidelberg 1983, p. 154).

Nelle sue opere, Gertrud von le Fort sceglie per lo più ambienti, momenti e figure storiche ben precise, per poi innestare, sulla base storica, lo sviluppo delle tematiche che le stanno a cuore. In realtà, sotto il rivestimento storico ella affronta temi e problemi attuali⁵ e, come è stato osservato, quello di collocare l'azione in momenti storici passati è un artificio «tipico della letteratura della cosiddetta "emigrazione interna"» della Germania del periodo nazista.⁶

Bisogna tuttavia spingere lo sguardo ancora più avanti, e prendere coscienza della visione che Gertrud von le Fort ha della storia. Lo ha messo bene in luce Eugen Biser: per Gertrud von le Fort

solo in superficie la storia è un gioco di azioni e reazioni di potenze e operazioni politiche; più a fondo, e nella sua essenza, essa è la lotta tra la potenza del male, che si fa continuamente avanti grazie alla volontà di autonomia dell'uomo e alla sua infedeltà, e il mistero di quell'amore che ottiene le sue vittorie più pure nei deboli e in coloro che sono, apparentemente, dei vinti, [...] una lotta tra il Dio dell'amore e le potenze delle tenebre, che prendono corpo nei loro agenti nichilisti.⁷

Nelle sue opere si possono dunque distinguere tre livelli: quello dell'*evento storico* oggetto di narrazione, quello degli *eventi contemporanei* oggetto di riflessione, quello del *senso* degli eventi e dell'atteggiamento con cui viverli e reagire ad essi.

Le due "novelle carmelitane" che abbiamo ricordato hanno un tema di fondo unitario di bruciante attualità: la prima nasce dalla coscienza acuta dell'immane pericolo per l'uomo costituito dai grandi totalitarismi (quello bolscevico già affermatosi e quello nazista montante), la seconda dall'orrore suscitato dal mostruoso crimine della Shoah. Sembra allora che sia di minore importanza il fatto che, più in superficie, le due "novelle" abbiano in comune la caratteristica di mettere in scena figure appartenenti alla storia del Carmelo (del Carmelo di Francia, per la precisione); e tuttavia, è proprio

⁵ Cfr. J. POTTIER, *Zwischen Ernst Troeltsch und Edith Stein: Gertrud von le Forts einsamer Weg*, in «Wiener Jahrbuch für Philosophie» 34 (2002), pp. 185-225, alla p. 202.

⁶ H.M. SAWARD, *A Literature of "Substitution": Vicarious Sacrifice in the Writings of Gertrud von le Fort*, in «German Life and Literature» 53/2 (2000), pp. 178-200, alla p. 192.

⁷ E. BISER, *Der Weg durch die Nacht - Gertrud von le Fort. Zu ihrem 10. Todestag am 1. November 1981*, in «Paderborner Studien» 1981, fascicolo 3/4, pp. 144-150, alla p. 147.

questo rivestimento storico che permette all'autrice di esprimere la sua visione – che è visione teologica – sugli eventi storici.

L'ultima al patibolo, come è ben noto, tratta della vicenda delle sedici carmelitane di Compiègne condannate a morte dal Tribunale rivoluzionario e ghigliottinate sotto il Terrore, il 17 luglio 1794;⁸ è tra loro che Gertrud von le Fort colloca la *sua* creatura, il personaggio – immaginario – al quale soprattutto è legato il suo messaggio, Blanche de La Force, che ha il nome religioso di “suor Bianca di Gesù nell’orto dell’agonia”. Quanto agli eventi contemporanei fatti oggetto di riflessione, non c’è alcun dubbio: sulla base delle dichiarazioni della stessa autrice, *L'ultima al patibolo*, del 1931, va collocata nel quadro storico dell’affermarsi dei totalitarismi in Europa, del totalitarismo bolscevico e di quello nazista⁹, il messaggio della “novella” è questo: che è giusto, è necessario aver paura di fenomeni storici di tale genere, e che, d’altra parte e più a fondo, ideali e strumenti puramente umani “non bastano” a salvaguardare e promuovere l’umano.

L’umano non basta a se stesso, ha bisogno di essere salvato. E ancora: può essere vissuta in unione col Redentore, e può quindi essere feconda, anche la fragilità patologica di una Bianca de la Force, di una Bianca che è l’incarnazione di tutta l’angoscia del suo tempo.¹⁰ Il senso della figura di Bianca è in qualche modo richiamato anche nel saggio che Gertrud von le Fort pubblicherà qualche anno dopo, *La donna eterna*; vi si legge infatti a proposito del “senso metafisico” dei “deboli”:

⁸ Per una ricostruzione storica della loro vicenda, cfr. P. BRUNO DE J.-M., *Le sang du Carmel ou La véritable passion des seize Carmélites de Compiègne*, Du Cerf, Paris 1992 [1954¹]; inoltre: *La relation du martyre des seize Carmélites de Compiègne. Aux sources de Bernanos et de Gertrud von Le Fort. Manuscrits inédits de sœur Marie de l'Incarnation (Françoise-Geneviève Philippe 1761-1836)*, Textes présentés, établis, comparés et annotés par W. BUSH, Du Cerf, Paris 1993. Quanto alla conoscenza che si aveva allora in Germania della vicenda, cfr. F.J. SANCHO FERMÍN, *Edith Stein modelo y maestra de espiritualidad en la escuela del Carmelo teresiano*, Monte Carmelo, Burgos 1998², p. 76.

⁹ Cfr. C. GENDRE, *Bernanos e le Carmelitane di Compiègne*, cit., p. 89. Nonostante «oscillazioni e contraddizioni», afferma Pottier, è chiara l’avversione al regime nazista di questa autrice che dal regime fu censurata, e per la quale «la poesia [...] è una forma di resistenza» (J. POTTIER, *Zwischen Ernst Troeltsch und Edith Stein*, cit., pp. 202, 213 e 208).

¹⁰ Nell’opera di Gertrud von le Fort, osserva Alfred Doppler, si manifesta l’angoscia mortale di un’epoca che si avvia al tramonto, e in cui si rivela tutta la capacità di sofferenza e la disponibilità al sacrificio di cui la donna è capace (A. DOPPLER, *Zweimal 'Begnadete Angst'. Die Letzte am Schafott' – Dialoge der Karmeliterinnen*, in «Stimmen der Zeit» 166 (1959/1960), pp. 356-365, alla p. 364).

Entriamo qui nella regione in cui anche il minerale povero ha valore; il limite dell'umano è sempre la porta da cui irrompe Dio. I piccoli, i deboli, gli incapaci di questa terra ci sono per richiamare all'uomo la misericordia eterna, manifestano l'insufficienza umana nella sua forma più mite e toccante, – quella più grave e dolorosa si manifesta nel peccato e nella colpa. Non solo dunque i piccoli e i deboli di questa terra possiedono il regno dei cieli – secondo le parole del Vangelo –, ma ne sono anche gli annunciatori, e aprono la strada verso di esso.¹¹

L'opera è al tempo stesso un grido d'allarme, e una voce profetica: in uno scritto autobiografico del 1965 Gertrud von le Fort scriverà: «quell'abissale angoscia cosmica che la sua figura [di Blanche] incarna e supera sarebbe stato, negli anni seguenti, ciò che doveva toccare in sorte anche a me».¹²

L'altra “novella carmelitana” mette in azione due soli personaggi, entrambi storici; si tratta di suor Luisa della Misericordia, vale a dire Louise de la Vallière¹³, che prima di entrare in monastero era stata favorita del re di Francia Luigi XIV, e della Marchesa di Montespan¹⁴, che l'aveva soppiantata nelle grazie del sovrano; è il loro “ultimo incontro” che è l'oggetto della “novella”.

Quanto agli eventi contemporanei fatti oggetto di riflessione, è da condividere l'interpretazione che la mette in relazione con le polemiche sulla discussa tesi della “colpa collettiva” del popolo tedesco riguardo ai crimini

¹¹ G. VON LE FORT, *Die ewige Frau. De Frau in der Zeit. Die zeitlose Frau*, Kösel-Verlag, München 1934, p. 122; si abbia presente anche questo sviluppo della tesi: la donna, che ha cura dei piccoli e dei deboli e che li protegge, ha parte anche lei nel loro annuncio del regno (*ibid.*).

¹² *Id.*, *Die Hälfte des Lebens. Erinnerungen*, Ehrenwirth Verlag, München 1965, p. 151.

¹³ Louise-Françoise de la Baume Le Blanc de la Vallière (1644-1710). Arrivata a corte nel 1661 come damigella d'onore di Enrichetta d'Inghilterra, divenne amante (prima in segreto, poi “ufficialmente”) del re Luigi XIV, a cui diede quattro figli. Malgrado il Re l'avesse abbandonata nel 1667 per la Marchesa di Montespan, la sua nuova favorita, Louise dovette rimanere a corte fino al 1674. Si ritirò quindi nel monastero carmelitano di Rue de l'Enfer a Parigi, dove condusse una vita esemplare di penitenza col nome di suor Luisa della Misericordia. *Le sue Réflexions sur la miséricorde de Dieu, par une Dame pénitente* (Dezallier, Paris 1680), ebbero diverse edizioni; citerò dalla edizione Paris (chez Savoye) 1754.

¹⁴ Françoise (Athénaïs) de Rochechouart de Mortemart marchesa di Montespan (1641-1707). Magnificata per la sua bellezza e il suo spirito, dal 1667 fu amante di Luigi XIV (cui diede sei figli) e centro della vita brillante di corte per circa un decennio; cadde in disgrazia nel 1680 ma poté allontanarsi dalla corte solo nel 1691.

del regime nazista.¹⁵ Profetico timore di fronte ai mostri e agli orrori generati dal totalitarismo nella prima novella, lacerante e pietosa solidarietà in colpe non commesse nella seconda.

Ma – e qui siamo al terzo livello di cui si diceva – la prima novella si allarga a diventare una meditazione sull'angoscia¹⁶ e sulla fragilità di tutti i valori umani non radicati in Dio, la seconda universalizza il tema storico in quello della comune ingiustizia degli uomini e della possibilità per tutti di un riscatto in Cristo, mediato dalla comunione che in Lui lega tutti in un unico corpo, e che apre la via della "sostituzione (o rappresentanza) vicaria" (*Stellvertretung*)¹⁷.

Il fatto che, nel loro rivestimento storico, le due "novelle" abbiano in comune la caratteristica di mettere in scena figure e fatti di storia del Carmelo, non deve essere considerato perciò di scarsa importanza; è proprio questo rivestimento storico che permette all'autrice di esprimere la sua visione sugli eventi storici e sulla storia; e questa visione è visione teologica, incentrata, come afferma Pottier, sulla "mistica sacrificale" (*Opfermystik*) del Carmelo – così come Gertrud von le Fort la intende.

Nella sua monografia su Edith Stein come maestra di spiritualità carmelitana, Sancho Fermín osserva che, come P. Przywara, anche Gertrud von le Fort «vede il punto essenziale della vocazione al Carmelo nella "espiazione" come "partecipazione alla sofferenza redentrice della Croce"».¹⁸ Sulla presenza nel suo pensiero della "mistica vittimale" (*Opfermystik*) del Carmelo insiste un articolo di Joël Pottier, in cui viene presentata una Gertrud von le Fort

¹⁵ Cfr. H.M. SAWARD, *A Literature of Substitution*, cit., p.189.

¹⁶ Così J. POTTIER, *Zwischen Ernst Troeltsch und Edith Stein*, cit., p. 198.

¹⁷ Sulla centralità di questo tema teologico in Gertrud von le Fort, cfr. SAWARD, *A Literature of Substitution*, cit., che avanza l'ipotesi di un possibile influsso di Padre E. Przywara (*ibidem*, pp. 181-182). La Saward rimanda inoltre a *L'annuncio a Maria* di Claudel, che era considerato da Gertrud von le Fort un modello di letteratura cattolica moderna; ne riporta anche alcuni versi: «C'est pourquoi voici mon corps en travail à la place de la Chrétienté qui se dissout. Puissante est la souffrance quand elle est aussi volontaire que le péché» (*ibid.*, pp. 184-185, corsivo mio). In Gertrud von le Fort, il tema è spinto a volte a forme tali che sono state giudicate non accettabili, ad esempio ne *La corona degli angeli*.

¹⁸ F.J. SANCHO FERMÍN, *Edith Stein modelo y maestra*, cit., p. 119 (le parole tra virgolette, avverte Sancho Fermín, sono tratte dall'introduzione di Gertrud von le Fort al volume di Maria della Trinità, *Lettere al Carmelo*).

che tende ad «una sintesi tra l'eredità del protestantesimo liberale di Ernst Troeltsch e il dogma cattolico, *in particolare la mistica vittimale (Opfermystik) del Carmelo*»;¹⁹ a giudizio di Pottier, però, Gertrud von le Fort ha le sue difficoltà con la “mistica vittimale” cattolica e carmelitana, con l'accentuazione eccessiva posta sul Venerdì Santo a scapito della Domenica di Risurrezione: le sue eroine non ridono, mentre le carmelitane sono “raggianti di gioia”.²⁰

2. “L'ultimo incontro”: il momento storico

Se *L'ultima al patibolo* è un segnale d'allarme di fronte ai pericoli dei totalitarismi, *L'ultimo incontro* va letta come si diceva nel contesto del clima culturale e politico degli anni in cui fu scritta: verso la metà degli anni Cinquanta, «quando da noi era dibattuta la questione della colpa collettiva», come osserva Eleonore de La Chevallerie, che della scrittrice fu l'ultima segretaria.²¹

Nel 1946 Gertrud von le Fort aveva intrapreso un viaggio di incontri e conferenze per la Svizzera, al fine di ottenere comprensione per la Germania uscita distrutta dalla guerra nelle sue risorse materiali ed economiche come nelle anime e nell'onore del suo popolo, fatto oggetto di esecrazione e di odio. Nel 1947 esce *Unser Weg durch die Nacht, Il nostro cammino nelle tenebre*,²² nato dalle sue conferenze svizzere; lo scritto vuole essere una risposta alla tesi della “colpa collettiva” del popolo tedesco,²³ e torna più volte a distinguere tra criminali, deboli, e persone che hanno saputo resistere al male, con gesti concreti, con la preghiera, col sacrificio.²⁴ Mancano del tutto considerazioni o giudizi di carattere politico o storico, e gli eventi vengono

¹⁹ J. POTTIER, *Zwischen Ernst Troeltsch und Edith Stein*, cit., p. 185, corsivo mio; cfr. anche p. 216.

²⁰ *Ibid.*, p. 218.

²¹ E. DE LA CHEVALLERIE, *Gertrud von le Fort: Wirken und Wirkung*, cit., p. 157.

²² G. VON LE FORT, *Unser Weg durch die Nacht. Worte an meine Schweizer Freunde*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1950.

²³ Riprenderà il tema della “colpa collettiva” anche *Das fremde Kind*, pubblicato nel 1961. Non ho sotto mano il testo originale tedesco, cito da una traduzione francese: G. VON LE FORT, *L'enfant étranger. Nouvelle*, Éditions Saint Paul, Paris-Fribourg, 1964.

²⁴ Sin dall'inizio, viene rifiutato un “concetto collettivo” (*Massenbegriff*) del tipo “i tedeschi”, o “l'uomo tedesco” (*Unser Weg durch die Nacht*, cit., p. 6).

giudicati alla luce del "giudizio di Dio", in relazione alla potenza sovrumana del demoniaco, dell'umano che non basta a se stesso, che da sé solo si perde. Nato da una conferenza, lo scritto si rivolge ad un pubblico di cui vuole conquistare non solo la comprensione ma molto di più: "amore cristiano".

Il tema dello scritto, esordisce la poetessa, sono gli ultimi anni della storia tedesca, è una discesa nei sotterranei del mondo e nei loro estremi orrori. Eppure, affermano le prime pagine, non solo il chiaro giorno, ma anche la notte ha i suoi miracoli²⁵; i tempi estremi tendono a cancellare le forme mediane e si poté allora assistere da una parte alla perversità dei carnefici, dall'altra alle forme di eroismo ora semplici ora straordinarie di chi portava aiuto ad ebrei e prigionieri di guerra.

Seguono considerazioni in cui lo scritto del 1947 richiama le tesi de *L'ultima al patibolo*. Quegli anni e quelle esperienze hanno portato alla «conoscenza della fragilità estrema di tutto ciò che chiamiamo cultura, civiltà, e civili costumi umani»; a tradire l'umanità o a chiudere gli occhi furono spesso non i tipi ambigui, ma persone intelligenti, di carattere fermo, di buon cuore, persone apparentemente buone, e oneste, e pie.

Decisiva, in chi non si è lasciato sedurre, è stata l'unione autentica, vivente, «col mondo divino, con l'angelo che doma l'abisso, col Salvatore del mondo la cui forza è potente nei deboli». La Chiesa aveva sempre insegnato cose che nella nostra ingenuità pensavamo dovessero appartenere a epoche passate e non riguardare i tempi nostri ordinati e civili; essa «non ci ha mai lasciato dubbi sui gravi rischi a cui è esposto tutto ciò che è umano», e sul *mysterium iniquitatis*, sulla reale, immane, sovraumana potenza del male²⁶. Se per gli stranieri è difficile capire la situazione in cui si trovarono a vivere i tedeschi, è proprio perché essi non hanno sperimentato questa «metafisica potenza del male», l'essenza del demoniaco,

che l'uomo da solo non è in grado di soggiogare. Il drago dell'Apocalisse non è vinto dall'uomo, ma dall'angelo di Dio. Di ciò che non è più umano può aver ragione solo ciò che è al di sopra dell'uomo;

²⁵ Di questi "miracoli", su cui *Unser Weg durch die Nacht* si sofferma, sarà personificazione poetica Caritas, la protagonista di *Das fremde Kind*.

²⁶ *Unser Weg durch die Nacht*, cit., pp. 5-9.

questo è il punto essenziale, per Gertrud von le Fort²⁷, ed era già la tesi della novella profetica *L'ultima al patibolo*.

Proprio l'esperienza dell'orrore della notte, e dell'estrema facilità con cui l'uomo può cedere alla seduzione del male, fu in quegli anni presupposto per una nuova esperienza della luce; per gente proiettata all'indietro in tempi precristiani, presupposto di una nuova attesa di Cristo, dell'esperienza del bisogno di Cristo, di una nuova capacità di affidarsi a Dio. Non che la paura e il bisogno siano il terreno da cui nascono religione e preghiera, commenta Gertrud von le Fort; ma è vero, piuttosto, che il pericolo libera e porta alla luce quanto c'è di più profondo nell'uomo.

Come è la notte che ci apre alla luce, come è l'esperienza di un popolo alienato da Cristo che ci fa scoprire tutta la magnificenza di Cristo, così anche l'esperienza di una malvagità senza freni significa un nuovo rapporto con l'amore; vorrei dire quasi: un amore del tutto nuovo per l'amore.²⁸

Penso si debba riconoscere l'atteggiamento di Gertrud von le Fort di fronte al suo popolo in quello del personaggio di un'altra sua novella, lo zio Hasso di *Das fremde Kind*; unico in famiglia ad essere rimasto fedele alle radici cristiane in quel mondo a lui estraneo che è la Germania nazista, dice morente a Carlotta, la narratrice:

²⁷ G. VON LE FORT, *Unser Weg durch die Nacht*, cit., p. 10. Il racconto *Das fremde Kind* guarda al nazismo e ai suoi orrori con gli occhi di Carlotta, la narratrice, appartenente al mondo garbato e cortese, chiuso nei suoi modelli ideali e nei suoi riti di società, dell'aristocrazia militare e campagnola; chiuso, ma non protetto di fronte alle perverse seduzioni del nuovo potere. Mentre tanti attorno a lei se ne lasciano attrarre, lei si trova solo "sconcertata" di fronte agli entusiasmi del cugino Jeskow per persone e atteggiamenti che lei trova così lontani dai principi di "distinzione" che le erano stati inculcati; del *Führer* non conosce che "manifesti grossolani e urla alla radio"; è questo che glielo fa respingere, non "ragioni politiche profonde" (*Lenfant étranger*, cit., p. 74). E non può esserle di aiuto una fede cristiana che ormai appartiene solo alla vernice esteriore di tradizionale rispettabilità. Emerge così nel racconto il tema della forza sconosciuta delle potenze delle tenebre di fronte alle quali lei, e tutto il suo mondo, si trovano assolutamente inermi. Il cugino parla del fascino del *Führer* e Carlotta commenta: «ascoltandolo, per la prima volta in vita mia ebbi l'impressione di trovarmi di fronte a potenze di cui né io né le persone a me vicine avevano avuto, fino a quel momento, il minimo presentimento. I nostri ingenui uffici religiosi, con i loro sermoni semplici e ben intenzionati, non avevano potuto darci la benché minima idea della loro esistenza [...] Avrei forse potuto affrontarle con l'aiuto degli angeli di Dio, ma gli angeli di Dio mi erano in fondo tanto estranei quanto i demoni» (*ibid.*, p. 81).

²⁸ *Id.*, *Unser Weg durch die Nacht*, cit., pp. 16-17.

Figliola mia, non dobbiamo amare il nostro popolo solo quando alimenta la nostra vanità, dobbiamo amarlo come Dio ama l'uomo, che non cessa mai di deluderlo.²⁹

La profonda diffidenza per tutto ciò che è umano colpisce anche il suo popolo, nei confronti del quale è crollata ogni sua illusione, ma è rimasto intatto l'amore, che anzi si è rafforzato; perché, spiega, siamo portati ad amare ciò che è grande, elevato, bello, e

questo è buono e giusto, come amore dell'uomo nobile per l'uomo nobile, ma questo non è ancora il vero amore cristiano. Amare di amore cristiano significa conoscere tutto ciò che c'è nell'uomo di ambiguo e di basso, e tuttavia amare. Questo amore cristiano chiedo a voi per il mio popolo.³⁰

Negli anni successivi, osserva Pottier, «perseguitata da quella che ai suoi occhi era la "colpa immane" del suo popolo», Gertrud von le Fort si è allontanata dalle tesi di questo scritto del 1947.³¹ È un fatto che ne *L'ultimo incontro* i diversi argomenti in esso avanzati scompaiono, come scompare l'orizzonte di un mondo o di altri popoli chiamati a giudicare della possibilità o meno di distinguere tra colpevoli e innocenti. Non restano che due personaggi, colei che ha commesso direttamente il crimine e chi non lo ha commesso, e non resta che un unico tema, il tema della solidarietà di tutti nella colpa e nella grazia del perdono, nel peccato e nel dono dell'amore. E l'incontro non ha spettatori o giudici umani, ma avviene di fronte all'eterno³².

²⁹ ID., *L'enfant étranger*, cit., p. 87.

³⁰ ID., *Unser Weg durch die Nacht*, cit., p. 18.

³¹ J. POTTIER, *Zwischen Ernst Troeltsch und Edith Stein*, cit., p. 210.

³² Questo tema era ben presente già in *Unser Weg durch die Nacht*: «molte accuse, che ci colpiscono tutti senza distinzione, ci toccano appena, non perché siamo superbi o ostinati nel male, come tanto spesso viene affermato, ma perché il giudizio di Dio sul nostro popolo è già stato pronunciato. A chi si è accusato nel tribunale di Dio, i tribunali degli uomini non fanno più molta impressione. Ma proprio in quel giudizio ci siamo sentiti anche graziati, perché i giudizi di Dio sono sempre insieme castigo e grazia, ciò che non sono sempre i giudizi degli uomini» (*Unser Weg durch die Nacht*, cit., pp. 13-14). Si ricordino anche le parole dello zio Hasso in *Das fremde Kind*: «Il

Vale la pena di leggere ancora, su questo tema, la pagina finale di *Das fremde Kind*, in cui un raggio di serenità illumina il tormento del protagonista Jeskow:

non abbiamo ancora finito di scoprire sempre nuovi orrori che appartengono a quell'epoca funesta. Il mondo non ha perdonato al nostro popolo, ed è bene così, e del resto non ha importanza. Quello che è importante, è che il nostro popolo non ha perdonato a se stesso, perché non ne ha il diritto. Quello che è importante, è che c'è una grazia per mediazione, alla quale Jeskow non riusciva a credere, ma che finì per accettare malgrado tutto. Le furie si sono allontanate da lui per sempre.³³

3. «L'ultimo incontro»: la novella

Torniamo a *L'ultimo incontro*. Dopo aver affermato, come si è visto, che secondo Gertrud von le Fort l'essenziale della vocazione carmelitana sta nella "espiazione" come "partecipazione alla sofferenza redentrice della Croce", Sancho Fermín osserva che «però la sua visione del Carmelo non si ferma qui», e che nel dialogo tra le due antiche rivali ne *L'ultimo incontro*

Gertrud mette in luce il mistero della vita interiore della carmelitana. Una vita pienamente consacrata e consegnata a Dio, e il cui fondamento e il cui senso consistono nel suo essere una "vocazione all'amore".³⁴

Vorrei mostrare in primo luogo che il tema dell'espiazione non è affatto assente ne *L'ultimo incontro*, e che anzi esso ne è più chiaramente il centro e il culmine di quanto non lo fosse nella più complessa "novella" del 1931; in secondo luogo, che il tema dell'espiazione vicaria e della partecipazione della carmelitana all'opera redentrice e salvatrice di Cristo si saldano stretta-

giudizio sarà terribile, certo, ma in quel momento ci sarà anche e ancora grazia» (*L'enfant étranger*, cit., p. 87; cfr. anche p. 116).

³³ G. VON LE FORT, *L'enfant étranger*, cit., p. 126.

³⁴ FJ. SANCHO FERMÍN, *Edith Stein modelo y maestra*, cit., p. 120.

mente con quello della vocazione carmelitana come "vocazione all'amore": la colpa comune delle due donne è sanata dall'amore misericordioso che scaturisce da Cristo come sua sorgente, ma, in virtù della Comunione dei santi e del Corpo mistico, di quell'amore è l'uomo che è chiamato a farsi carico e tramite.³⁵ Anche questo secondo punto – la stretta unione del tema dell'espiazione e di quello dell'amore – è più chiaramente a fuoco ne *L'ultimo incontro* che non nella "novella" del 1931.

Sarà necessario innanzitutto richiamare le linee dell'"azione" della "novella", un'azione che è tutta interiore, mossa da eventi che si riducono a null'altro che a sguardi con cui un particolare è messo subitamente a fuoco, a gesti e toni di voce per lo più inconsapevoli, all'emergere di ricordi e di stati d'animo.

La novella si apre con la Marchesa di Montespan che entra in una chiesa in cui intende offrire candele in ringraziamento: Re Luigi infatti l'ha appena "salvata" dalla condanna sottraendola al potere di ogni tribunale del regno e avocando a sé il giudizio.³⁶ A metà navata, però, ella si arresta, conscia del fatto che, se andasse oltre, la tenera potenza d'amore che emana dal tabernacolo la distruggerebbe; sente all'improvviso di non essere una salvata, ma una perduta, una dannata, crede di avvertire che per lei – cui il Re ha fatto "l'ingiustizia di una grazia" – non c'è in realtà possibilità di assoluzione o di perdono. Sente la necessità di aggrapparsi ad un altro essere umano per sfuggire al suo demone; sa però che nessun conforto può venirle dai

³⁵ Si tratta dell'introduzione di un elemento diverso, o di una sottolineatura diversa, rispetto a *L'ultima al patibolo*, un elemento che è invece presente ne *I dialoghi delle carmelitane*; lo mette in rilievo la stessa Gertrud von le Fort quando osserva che «in tutte e due le opere non si tratta della vittoria dell'uomo, ma della vittoria della grazia sull'angoscia della morte; però, nelle due opere in maniera diversa. In Bernanos la morte penosa della Priora costituisce l'offerta vicaria (*stellvertretende Opfer*) per la vittoria di Bianca, mentre nella mia novella interviene la pura, quasi incomprensibile grazia di Dio» (*"Zu George Bernanos" "Die begnadete Angst"* in *Aufzeichnung und Erinnerung*, Benzinger, Einsiedeln - Zürich - Köln 1956, pp. 92-96).

³⁶ Nel 1680, la Marchesa di Montespan fu implicata nell'"affaire des poisons", una vicenda di messe nere e di avvelenamenti di cui era rimasta vittima una ragazza amata dal Re, M.lle de Fontanges. Nell'istruttoria dei processi, venne fuori il suo nome come mandante, ma il Re mise a tacere ogni cosa. Tutte le persone implicate scomparvero in prigione, tranne la Marchesa che, per salvare le apparenze, fu costretta a restare a corte, ma avendo perduto ormai tutto il suo ascendente sul Re. Dal punto di vista strettamente storico, il coinvolgimento della Marchesa, che Gertrud von Le Fort dà come certo, non è provato con sicurezza.

suoi complici sepolti tutti nelle carceri di Vincennes e, per una improvvisa ispirazione, esce e ordina al suo cocchiere che la porti al monastero delle Carmelitane Scalze.

La Marchesa bussa alla porta del monastero ad ora già tarda, e in preda alla più grande agitazione chiede di suor Luisa della Misericordia, la sua antica rivale; solo quando riconosce in lei l'onnipotente favorita del Re la suora alla porta acconsente a farla entrare. Tuttavia, per Parigi corrono già voci secondo le quali la Marchesa è ormai caduta in disgrazia, e la Priora subito si fa la sua idea sui motivi di quella visita sorprendente; concede perciò a suor Luisa ogni libertà di fermarsi in parlatorio per incontrare l'“infelice”, per esserle vicina e per aiutarla, dimenticando tutte le umiliazioni di un tempo e tutti i torti subiti. Le raccomanda di

non negarle nessuna consolazione che potrebbe servire alla salvezza dell'anima. Dimentichi – la esorta – tutte le offese che un tempo ha ricevuto da lei; è venuta la grande ora della giustizia, che Dio ha voluto riservarle. Sarà l'ora del suo trionfo, perché non c'è vendetta più nobile di quella di far del bene alla nemica.³⁷

In breve, le due donne sono l'una di fronte all'altra, al di qua e al di là della grata, e – ecco l'“azione” – si verifica un fatto: le mani scarnie di suor Luisa, che ella teneva strette sotto lo scapolare, nella sua agitazione si sciolgono e ricadono offrendosi inermi, vulnerabili, allo sguardo dell'ospite. Quella vista – si vedrà poi perché – risveglia nella Marchesa i suoi “spiriti malvagi”, ed ella sente che «mai, mai avrebbe accettato l'umiliazione di fare alla rivale quella confessione per la quale appunto era venuta». ³⁸ Adesso, la Marchesa non è più la “infelice” in cerca di consolazione e di perdono a cui pensava la Priora; è invece bruciata dal desiderio di rinnovare, ancora una volta, il trionfo che un tempo aveva riportato su Luisa. La Carmelitana percepisce tutto questo, e la visitatrice riprende subito in effetti il gioco crudele delle umiliazioni che tanto spesso le aveva fatto subire un tempo. La risposta di Luisa è però mite – la nuova offesa è ora da lei accettata più che subita

³⁷ G. VON LE FORT, *Die letzte Begegnung*, cit., p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

come una volta –, e si chiude pianamente: «che cosa posso fare per lei? Non ho altro desiderio che di servirla».³⁹

Tuttavia – nuovo elemento che orienta lo svolgimento dell'“azione” – suor Luisa pronuncia quelle parole con un tenue tono di superiorità che è inconsapevole ma che non sfugge alla Marchesa, e che fa riaffiorare in lei l'exasperata irritazione che già la prendeva una volta di fronte a quell'aria di intangibilità, propria di Luisa, e che parrebbe inconcepibile in un'anima così sensibile e così delicata.

Da parte sua, la Carmelitana ricorda vividamente la suprema infame umiliazione che la Marchesa le aveva inferto quando l'aveva costretta ad aiutarla a prepararsi per il suo convegno col Re e l'aveva forzata a trattenersi fino all'arrivo di questi nella sua camera; soffocato il suo naturale senso di cavalleria dalla totale soggezione alla volontà della sua nuova amante, il Re stesso era stato ridotto ad offrire a Luisa il suo cagnetto perché avesse almeno in quello qualcosa da accarezzare e da stringersi al cuore. Il Re lo aveva sollevato da terra e glielo aveva teso, arrossendo della sua abietta sottomissione: una duplice vittoria della Marchesa.

Anche quest'ultima ricorda; ricorda quelle fragili mani che ora ha davanti agli occhi e che non erano scattate per scagliar via la bestiola come avrebbe dovuto accadere, che invece si erano tese per prenderla e accarezzarla; ricorda la sua gelida furia per non essere riuscita a scatenare nella rivale una crisi di collera, o di pianto. E adesso, la Marchesa

questo solo sapeva: non le era mai riuscito di far scoppiare in lacrime quella pallida donna tranquilla – le sarebbe riuscito oggi? Sentiva che in qualsiasi momento e in qualsiasi circostanza incontrasse la rivale di un tempo, sempre alla sua presenza si sarebbe risvegliata in lei quella stessa voglia malvagia.⁴⁰

I motivi per cui era venuta sono ormai dimenticati; non resta altro che il pensiero, insopportabile, che suor Luisa possa averli indovinati.

³⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

Tutti questi pensieri e ricordi si affollano nell'anima delle due donne nel momento in cui la Marchesa esprime il suo desiderio, che le sia data risposta ad un interrogativo a cui non ha mai saputo trovarne una: Madame de la Vallière le spieghi cosa l'abbia spinta, quella volta, a prendere e stringere a sé il cagnolino del Re senza alcuna reazione; e poi, ancora, perché non avesse abbandonato la corte, perché avesse tanto a lungo accettato l'umiliazione di vivere accanto a colei che l'aveva soppiantata presso il Re, e di essere costretta a servirla; e se era il Re a volerla trattenere per salvare le apparenze di fronte al Marchese di Montespan, perché non si fosse rivalsa approfittando proprio di questa situazione.⁴¹ Ma – precisa la Marchesa – non è la risposta della “penitente”, di suor Luisa, che ella vuole; pretende la risposta della Louise de la Vallière di una volta, dell'amante del Re messa da parte e fatta cameriera della sua rivale.

Suor Luisa spiega però alla Marchesa che è in errore: Luisa la penitente era appunto la Luisa che viveva alla corte respinta e umiliata, mentre il monastero non è un luogo di penitenza; il monastero è un luogo “di pace e di grazia”. Per il peccato commesso nel mondo, è nel mondo che si paga la pena, nel mondo e davanti al mondo; così era stato per lei, che là aveva dovuto vivere tutte le sofferenze che lei stessa aveva prima inflitto alla Regina; nella sua smania di ferirla, la Marchesa non era stata altro che lo strumento scelto da Dio per la sua purificazione, e le umiliazioni che le infliggeva erano state un'opera di bene che inconsapevolmente le aveva prestato. Suor Luisa conclude: «possa quello che voi avete fatto in me essere una benedizione anche per voi, possa Dio aver misericordia di voi come ha avuto misericordia di me».⁴²

⁴¹ È forse la sua personale esperienza che ispirerà a suor Luisa questa riflessione sulla Passione di Cristo: «che l'esempio di un Dio umiliato davanti a Erode e in mezzo alla sua corte, dove non ha voluto comparire che una volta sola, e quella volta per esservi disprezzato, mi faccia amare le umiliazioni ...» (*Réflexions sur la miséricorde de Dieu*, cit., p. 83; corsivo mio). Alcune pagine più avanti, suor Luisa della Misericordia si rivolge a Dio con queste parole: «E se per impormi una penitenza in qualche modo conveniente alle mie colpe volete che a causa di doveri cui è impossibile sottrarsi io resti nel mondo per soffrire nel luogo stesso dove Vi ho tanto offeso; se volete servirvi del mio peccato per castigarmi e punire il mio cuore mediante quelli che erano stati i suoi stessi idoli, [...] accetto, Dio mio, e voglio restarvi ancora, purché Voi mi proteggiate ...» (*ibid.*, pp. 112-113).

⁴² G. VON LE FORT, *Die letzte Begegnung*, cit., p. 19.

In una splendida pagina Gertrud von le Fort dipinge la furiosa battaglia interiore che scatenano nella Marchesa queste parole in cui è contenuta un'offerta di grazia, e in cui troverebbe appagamento l'ansia di salvezza che l'aveva portata al monastero; ma ci sono, ad opporsi, il pensiero che sia ormai "troppo tardi", c'è un attimo di esitazione di troppo, e c'è soprattutto la volontà perversa di scagliarsi contro quella "celeste pazienza" di Dio di cui è figura la "celeste pazienza" di Luisa. Nella Marchesa riprende dunque fiato il piacere spietato di colpire ancora, e la disperazione le fornisce nuove armi:

L'ho pagata cara io la vostra penitenza, Madame de la Vallière; se io sono stata lo strumento della vostra giustificazione, per me voi siete stata lo strumento della mia perdita. Voi avete gustato la felicità del perdono ed è per questo che, per me, non c'è più nessun perdono. – Non avete mai pensato che la vostra presenza alla corte mi spingeva inesorabilmente alla disperazione? Ma le persone pie come voi, naturalmente, non si perdono in considerazioni del genere – e come lo potrebbero –, sono occupate in continuazione a pensare alla salvezza della loro anima.⁴³

Entrambe hanno peccato alla stessa maniera, replica suor Luisa, e ad entrambe è offerta, alla stessa maniera, la grazia del perdono. Al che, la Marchesa si sorprende a confessare, spinta non sa da che cosa o da chi, quale è stata veramente la *sua* colpa, che era decisa a non rivelare mai a nessuno: il suo posto accanto al Re, lei l'aveva conquistato non con il fascino della sua bellezza ma con messe nere in cui erano stati uccisi bambini innocenti:

E ora, che cosa dite adesso, Madame de la Vallière, [...] che cosa dite adesso? E intendo, che cosa pensate di quel perdono che io dovrei avervi aiutata ad ottenere? Mi avete chiamata poco fa strumento di Dio nei vostri confronti, e voi di chi siete stata strumento nei miei confronti?⁴⁴

E di fronte alla monaca finalmente strappata alla sua serenità e alla sua tranquilla coscienza, e risvegliata a terrificanti possibilità, la Marchesa incalza con una voce che non è più la sua, che non le obbedisce più:

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

Non avreste mai pensato, non è vero, di esser associata un giorno ai partecipanti ad una messa nera. – Dio mio, eravate così indescrivibilmente ingenua – che cosa non avete fatto, per tranquillizzare la vostra coscienza – questa coscienza era il vostro idolo! Come lo avete coccolato, di quanti cuscini lo avete circondato per la sua tranquillità! Certo, già allora cercaste di fuggire in monastero, ma senza dubbio sapevate che il Re vi avrebbe fatto riportare indietro – e non vi è mai venuto in mente che questo gioco mi avrebbe forzatamente spinto a risoluzioni estreme?⁴⁵

Per la prima volta, suor Luisa appare atterrita, distrutta; è perfettamente vero, infatti, quello che la rivale le sta rinfacciando: la sua forzata permanenza alla corte, la sua pretesa penitenza, era stata in realtà l'ultima felicità alla quale si era tenuta aggrappata: se era restata alla corte era stato perché le era insopportabile allontanarsi dal Re, perché era lui che dava senso alla sua vita. È per questo che l'accusa di essere stata corresponsabile delle messe nere la getta nell'angoscia, tanto da farle esclamare: «mi avete tolto un tempo l'amore del Re; adesso, mi togliete la grazia di Dio», e ancora: «Dio mio, Dio mio, si possono dunque commettere peccati di cui non sappiamo niente, e che sono tuttavia i nostri?». Nella coscienza del suo amore per il Re suor Luisa aveva cercato la sua giustificazione – aveva amato e amato colpevolmente, ma era stata pur sempre, incrollabilmente, colei che ama –, e adesso scopre che è proprio questo amore ad averla resa complice del male: «le si spalancava davanti in tutto il suo orrore l'abisso del suo completo coinvolgimento nel delitto della sua rivale».⁴⁶

La Marchesa ha realizzato ormai il desiderio che l'aveva divorata per anni; chiede alla rivale di sollevare il velo, e docile suor Luisa le mostra che il suo volto, sfigurato dalla sofferenza, è coperto di lacrime. Quanto alla sua

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25. In realtà, i fatti in seguito ai quali la Marchesa di Montespan fu sospettata di aver fatto ricorso a messe nere e all'uso di veleni riguardano un periodo posteriore al ritiro di Louise de la Vallière in monastero, che avvenne nel 1674; l'"affaire des poisons" scoppiò, come già si diceva, nel 1680. Va ricordato, inoltre, che Louise de la Vallière sentiva la sua relazione col Re come una colpa, e cercò di sottrarsi rifugiandosi in un monastero già nel 1662, quando la sua rivale non era ancora comparsa all'orizzonte; il Re in persona andò a cercarla per riportarla a corte; una seconda volta Louise tentò di ritirarsi in monastero nel 1671, e il Re questa volta mandò a prenderla il ministro Colbert.

⁴⁶ G. VON LE FORT, *Die letzte Begegnung*, cit., pp. 28-30.

reazione interiore all'accusa che le è stata rivolta, l'autrice della "novella" interviene nella sua relazione di questo "ultimo incontro" correggendo la versione troppo frettolosa e troppo semplice della pia "leggenda" diffusasi poi nel monastero, secondo la quale in quel momento suor Luisa, «rivolgendo lo sguardo al Crocifisso appeso alla parete, si sarebbe voluta unire al mistero della sofferenza vicaria»; in realtà, in quel momento, nel suo estremo turbamento, nella rivolta interiore di fronte all'ingiustizia dell'accusa che le era rivolta, ella non era capace di un atto del genere.

Ciononostante suor Luisa, «anche se con tutta l'umana debolezza e imperfezione, costituiva pur sempre una lontana copia di quel mistero – la Marchesa se ne rese conto all'istante».⁴⁷ Si getta dunque contro le sbarre della grata come per spezzarle, grida parole di disperazione, urla di essere perduta, di essere dannata per l'eternità, implora suor Luisa di salvarla. E di nuovo la narratrice corregge la "pia leggenda conventuale": non fu suor Luisa a tendere in quel momento le mani alla Marchesa per confortarla e rasserenarla, fu invece la Marchesa ad afferrarle con violenza le mani, così da strapparle un grido di spavento, mentre, come spinta da un potere a cui non poteva resistere, svelava quello che ancora le restava da confessare: il suo odio per la rivale (quelle sue mani!), e i suoi ripetuti tentativi di ucciderla.

Suor Luisa non fa molto conto di quegli attentati alla sua vita, ma le sorge improvviso un dubbio: il Re sa tutto questo? Avutane conferma, un nuovo dolore la assale: la penosa felicità della sua permanenza alla corte non soltanto dunque ha portato la rivale al delitto, ma è costata l'offesa della corona e l'umiliazione dell'"amato Re": anche lui è stato caricato di una terribile penitenza, anche lui ha dovuto espiare (*sühnen*) le sofferenze che aveva inflitto alla Regina.

Le parole di desolato rimprovero che suor Luisa rivolge allora alla Marchesa, di non aver amato il Re, e di aver potuto aprire le porte al demonio solo a causa del suo cuore "vuoto d'amore", spingono la Marchesa, sprofondata nella disperazione, a manifestare la tortura della sua situazione: è trattata a corte come una volta lo era stata Luisa, ma respinta e disprezzata dal Re; soprattutto, a differenza di quanto era stato per Luisa, non c'era e

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

non c'era mai stato amore nel suo cuore; era il potere soltanto che lei aveva sempre bramato. Siamo al vertice della sua confessione:

Vi giuro, Luisa, se ancora mi è lecito chiamare Dio a testimone, che niente vi ho invidiato più profondamente del vostro amore. [...] E vi invidio il vostro amore anche in questo istante, perché grazie ad esso vi sarà molto perdonato, mentre a me nulla sarà perdonato per tutta l'eternità.⁴⁸

Le successive parole della Marchesa, dette con voce rotta, come «una disperata invocazione d'aiuto», introducono l'ultima pagina della novella, la più densa dal punto di visto teologico, che traduciamo quasi per intero:

Sì, ho invidiato il vostro amore, Luisa, ma è stata anche la vostra pazienza celeste ad attirarmi da voi con un'ultima speranza – soltanto, ho sbagliato: è stato vano volervi caricare addosso la mia colpa; solo la Misericordia di Dio ha preso su di sé le colpe altrui, e questa Misericordia io l'ho respinta per sempre – tra gli uomini, invece, non c'è comunione di peccatori e giusti.

È solo in questo momento – interviene ancora la narratrice – che si verifica quanto la pia leggenda conventuale giustamente ricorda:

Louise de la Vallière si unì al mistero di Cristo, al mistero della sofferenza vicaria; non però, come fino a quel momento ella aveva fatto, pensando solo alla colpa sua propria, cosciente; improvvisamente, non sentiva più quella orribile ripulsa per una colpa non sua, una colpa non voluta, impostale con violenza;⁴⁹ le sembrava di sentire nel suo intimo queste parole: Se un'anima non può più credere alla Misericordia divina, allora è l'uomo che deve caricarsi (*übernehmen*) della Misericordia di Dio.⁵⁰ Per far questo, però, si deve essere pronti a condividere il peso (*mittragen*) di colpe non proprie.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹ Si veda *Unser Weg durch die Nacht*, cit., p. 15: «...se anche tu, che non hai commesso personalmente nessuno dei crimini che sono stati commessi nel tuo popolo, se anzi hai fatto tutto quanto ti era possibile per evitarli...».

⁵⁰ In *Das fremde Kind* torna lo stesso pensiero. Di fronte alla disperazione del cugino Jeskow, deluso e distrutto dalla sua fede nazista che ha fatto di lui un assassino, ma incapace tuttavia di pregare, di chiedere perdono e di perdonarsi, la narratrice scrive: «A quei tempi, mi tornava frequentemente

Adesso, per Louise de la Vallière era improvvisamente del tutto indifferente l'essere veramente corresponsabile della colpa della sua rivale di un tempo o no – una cosa soltanto sapeva: come c'era un mistero della redenzione che abbraccia tutto, così c'era anche un mistero della colpa che abbraccia tutto, della colpa, che nelle sue ultime profondità sommerge ogni confine, come una possente, oscura corrente del mare.

«Ma, Athénaïs, – disse – una comunione tra peccatori e giusti c'è, perché non ci sono giusti. Se io senza saperlo ho parte alla vostra colpa, anche voi senza saperlo avete parte al mio amore, giacché in fondo, – in fondo tutto è comune! Questo cuore, per cui mi portate invidia, è anche vostro – per tutto il corso della vita vi accompagnerà il suo amore. Lasciate che restiamo sorelle, Athénaïs». ⁵¹

Vinta dalla misericordia, la Marchesa conosce anche lei infine il sollievo delle lacrime, si getta ai piedi di Luisa e imprime un lungo bacio su quelle sue mani prima tanto odiate; poi, se ne va in silenzio.

Lungo tutto lo sviluppo della "novella", si impone la tormentosa presenza di un passato che sembra insopprimibile, che sembra dover imprigionare e condizionare per sempre le due attrici del dramma. Il parlatorio in cui le due donne si incontrano si spalanca ad accogliere quello che si credeva passato (*vergangen Geglaubtes*), vi piombano dentro le cose passate (*Vergangenheiten*), le luci della corte e i saloni dorati e le parole scambiate una volta, «come fossero divenute, per sempre, presente»; la Marchesa, che cercando Luisa aveva rincorso un'ultima speranza di salvezza, intende invece

alla memoria una frase che avevo letto non so più dove: "Quando un'anima non può più credere alla grazia divina, sta all'uomo prendersi carico della grazia divina"» (*L'enfant étranger*, cit., p. 98); quello che ne *L'ultimo incontro* è il compito di Louise de La Vallière, qui è il compito di Caritas, perché Jeskow, nella sua debolezza, come era stato incapace di evitare il crimine, così è ora incapace di portarne la pena (*ibid.*, p. 97).

⁵¹ G. VON LE FORT, *Die letzte Begegnung*, cit., pp. 38-39. Alcune righe appartenenti ad una stesura precedente dell'opera e che non compaiono nella stesura finale della "novella" sono rivelatrici quanto alla problematica della "colpa collettiva" sul cui sfondo l'opera si colloca: «Quella colpa che le era attribuita falsamente e che tuttavia non poteva rigettare da sé anche se commessa involontariamente, la sentiva come partecipazione vicaria (*stellvertretende Teilnahme*) a tutti quei mille delitti, cruenti conflitti e omicidi...»; e in riferimento alla sete di potere della Marchesa: «il potere è un che di inebriante, ma selvaggio, e pericoloso, è la tentazione dei re, e la tentazione dei popoli. Il potere è ciò che spinge la donna a soggiogarlo con le arti della seduzione ... Il potere spinge al demoniaco, e vince col demoniaco» (E. DE LA CHEVALLERIE, *Gertrud von le Fort: Wirken und Wirkung*, cit., p. 154).

poi, in un rigurgito di invidia malvagia, rinnovare «ancora una volta il suo trionfo di un tempo – no, non quello di un tempo, ma uno supremamente presente, invece».⁵² Anche per la Carmelitana, il passato sembra non esser più passato: «tutto come una volta! No, niente, niente era passato, niente avrebbe mai potuto passare, tutto restava per sempre, indelebilmente, presente»; ritorna alla mente di Luisa quella scena che lei «aveva creduto fosse cancellata per sempre dalla sua memoria, e che adesso le si rivelava indelebilmente impressa in essa fino alla fine dei giorni»; rivede se stessa nei saloni della reggia e

no, no, niente era dimenticato, niente avrebbe mai potuto esser dimenticato. Nessuna pretesa penitenza avrebbe potuto cancellare quanto era accaduto, tutto sarebbe restato vivo (*gültig*), presente, fino alla fine dei giorni, e fino al giudizio del Dio onnisciente.⁵³

Questa presenza insopprimibile del passato sembra rendere vana ogni speranza di perdono e di salvezza. Contro l'impulso che l'aveva spinta a battere alla porta del monastero, la Marchesa si accorge di aver sbagliato vedendo in Luisa la sua «ultima speranza»,⁵⁴ vede che tutto è di nuovo come una volta; resta perciò nella morsa della disperazione, si sente perduta, dannata per l'eternità, sente che non c'è per lei la possibilità di un'assoluzione, di un perdono che le ridia l'innocenza.⁵⁵ È tormentata a morte dall'angoscia per la salvezza della sua anima, ma quando viene il momento in cui le si offre la grazia della conversione e non le si chiede altro se non che manifesti il motivo della sua visita, cede all'idea che sia ormai «troppo tardi», ed è subito di nuovo posseduta, come una volta, dal piacere perverso di ferire e umiliare.⁵⁶ Sentendosi dannata, lancia all'altra l'accusa disperata che nella sua intenzione potrà avere la forza di schiacciarla:

⁵² G. VON LE FORT, *Die letzte Begegnung*, cit., pp. 12-14.

⁵³ *Ibid.*, pp. 14 e 29.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 6-7; 31; 35; 37.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

Mi dite di andare, Luisa, ma andare dove? Forse all'inferno – pensavo che mi avreste offerto il vostro posto in cielo, visto che ho perduto il mio per colpa vostra.⁵⁷

Lo scioglimento del dramma, come si è visto, sta nel mistero della “sofferenza vicaria” (*stellvertretendes Leiden*) di Cristo⁵⁸ e nella possibilità che è data a chi lo segue di unirsi ad essa; la grazia di Cristo scorre nel suo corpo grazie anche alle membra che se ne fanno tramite e segno. La Marchesa è salvata dal fatto che Luisa si è fatta tramite e segno di quella misericordia di Dio nella quale lei non riusciva più a credere (era “troppo tardi”!). Luisa ha imparato ad unirsi alla sofferenza vicaria di Cristo prendendo come Lui su di sé *ogni* colpa, caricandosi della colpa altrui e non soltanto della propria, senza temere di precipitare con ciò nell'abisso di una «spaventosa comunanza (*Teilhaberschaft*)»⁵⁹ coi peccatori.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 30-31 e 38-39.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

Bernanos e le martiri di Compiègne

Marco Ballarini

Nell'anno secondo della Repubblica, il 29 Messidoro (17 luglio 1794),

sedici carmelitane di Compiègne che, due anni prima, avevano fatto il voto del martirio per la Chiesa e per la Francia, sono condannate a morte dal tribunale rivoluzionario».¹

La sentenza è eseguita seduta stante; la prima a morire fu Costanza Meunier e tutte salirono al patibolo cantando il *Laudate Dominum*. Madre Maria dell'Incarnazione, assente al momento dell'arresto, sfuggì alla morte e ne raccontò la storia. Il 27 maggio 1906 le sedici carmelitane furono beatificate da Pio X.

Nel 1930 la neoconvertita Gertrud von Le Fort² vedendo crescere in Germania la possibilità concreta del martirio e temendo di non avere la tempra dei martiri, dà un volto alla propria paura nel "piccolo leprotto" Bianca de la Force, «incarnazione dell'angoscia di tutta un'epoca che si incamminava verso la propria fine».³ Accanto alla prospettiva storica si inseriva quindi, da subito, quella religiosa, centrata sull'efficacia della grazia, più forte, alla fine, di ogni paura.⁴

¹ C. GENDRE, *Rencontres spirituelles autour des Carmélites de Compiègne et de Blanche de la Force*, in *Paradoxes et permanence de la pensée bernanosienne*, J. POTTIER (ed.), Aux Amateurs de Livres, Paris 1989, pp. 131-154. La citazione si trova a p. 132.

² G. VON LE FORT, *L'ultima al patibolo*, Rizzoli, Milano 1993.

³ J. Pottier mostra che, collocando la propria novella al tempo del Terrore, G. von le Fort aveva avuto di mira anzitutto il comunismo, rendendosi poi però conto che il nazismo poteva rappresentare per la Germania un pericolo ben più grave. La novella finisce così con l'apparire come una condanna di ogni totalitarismo. Si veda G. GENDRE, *Rencontres spirituelles*, cit., pp. 133-135.

⁴ La più giovane delle religiose, Marie-Geneviève Meunier, aveva scelto il nome di suor Costanza, ma non aveva potuto pronunciare i voti a causa del decreto dell'Assemblea Nazionale. A partire da questa giovane novizia G. von le Fort crea i due personaggi di Costanza e di Bianca de la Force. La

Qui, dove termina l'opera di Gertrude von Le Fort, inizia quella di Bernanos⁵ che trasforma l'intuizione del soprannaturale in "presenza". Il destino di Bianca diventa simbolo del destino del cristiano nella storia, ma la storia è anzitutto sfondo al dramma interiore; ciò che conta è unicamente il rischio della salvezza, il "caso serio" di fronte al quale è collocata un'anima, in funzione di imperativi invisibili. Le idee di paura e di libertà, di grazia e di salvezza si incontrano con i grandi temi bernanosiani: lo spirito d'infanzia, la povertà e l'onore; la comunione dei santi, l'Agonia di Cristo e l'abbandono alla Divina Volontà.

L'agnello di Dio

La figura e, soprattutto, la passione di Cristo, sono il punto di riferimento di tutta l'opera e ne informano la struttura stessa⁶, secondo la tipica prospettiva di Bernanos – e di tanta parte della teologia cattolica – che vede nella passione il "compimento" del mistero dell'Incarnazione. Il Cristo è ancora una volta, quindi, il bambino di Betlemme, il Dio che «ridiventa il piccolo bambino del Presepio, come per sfuggire alla sua propria giustizia»,⁷ il povero che ha voluto vivere in mezzo ai poveri, ha cercato l'ospitalità dei miserevoli ed è morto tra loro, l'uomo perfettamente uomo che ha fatto proprie la paura e l'angoscia dell'agonia e della morte. La Passione del Signore non è soltanto il momento dell'offerta della vita e della sofferenza redentrica, ma

paura patologica di quest'ultima viene spiegata con le tragiche circostanze della nascita, ma è anche evidente presenza di un'angoscia religiosa che trova il proprio simbolo nel nome di suor Bianca dell'Agonia di Cristo. Interesse particolare dimostra per madre Maria dell'Incarnazione, attratta dalle doti di finezza, coraggio, generosità; è lei che offre il sacrificio permanente della propria vita nella prospettiva della comunione dei santi, poi sviluppata a livello mistico da Bernanos. Rimangono invece sfocati i caratteri delle due priore e di suor Costanza.

⁵ Si vedano M. ESTÈVE, *Métamorphose d'un thème littéraire. À propos des Dialogues des Carmélites*, «Études Bernanosiennes» (d'ora in poi É. B.), 1, Minard, Paris 1960, pp. 45-74 e M. MURRAY, *La genèse de «Dialogues des Carmélites»*, Seuil, Paris 1963.

⁶ Cfr. J. PFEIFER, *La passion du Christ et la structure de Dialogues des Carmélites*, É. B., 3/4, (1963), pp. 139-169.

⁷ G. BERNANOS, *Dialoghi delle Carmelitane*, Morcelliana, Brescia 1987, p. 170. D'ora in poi le citazioni saranno fatte nel testo con la sigla DC e l'indicazione del numero della pagina.

è anzitutto quello della “vergogna” e della “ignominia”, il momento in cui il padrone del creato viene travestito da schiavo e inchiodato sul legno come uno schiavo, «sacrilega birbanteria, opera della terra e dell’inferno» riuniti insieme, ed è, quindi, anche il momento in cui viene «resa divina, nel Cuore Adorabile del Signore, tutta l’angoscia umana» (DC 125-126).

Nel giardino degli Olivi, Cristo non era più padrone di nulla. L’angoscia umana non era mai salita più in alto, e mai più raggiungerà quel livello. Aveva ricoperto tutto in Lui, salvo quell’estrema punta dell’anima in cui s’è consumata la divina accettazione (DC 144).

Lui, il Padrone della Vita e della Morte, ha avuto paura, mentre tanti martiri hanno affrontato la morte con gioia; ma i martiri erano sostenuti da Gesù mentre Gesù non aveva l’aiuto di nessuno «perché ogni aiuto e ogni misericordia procedono da Lui. Nessun essere vivente entrò nella morte così solo e disarmato» (DC 145). Anche l’uomo più innocente sente confusamente di avere peccato, e quindi di meritare la morte, e il colpevole risponde dei propri delitti, mentre Cristo crocifisso è «il più innocente e il più colpevole, senza aver commesso alcuna colpa e rispondendo di tutte, divorato dalla Giustizia e dall’ingiustizia, insieme, come da due belve infuriate...» (DC 145-146).

Il simbolo più evidente della vicenda di Cristo è quello del “Piccolo Re di Gloria” davanti alla cui statua, con corona e scettro e rivestita di un manto regale, viene condotta Bianca al suo ingresso nella comunità. È il simbolo stesso delle carmelitane, simbolo di gloria e di giovinezza, il Cristo bambino e re che getta il suo raggio di gioia nella sofferenza. La violenza della storia non risparmia neppure il Piccolo Re di Gloria: spogliato del manto e della corona è buttato in un canto. Ma è e rimane l’Emmanuele, e nella notte di Natale il Piccolo Re, ridiventato povero come a Betlemme, passa di cella in cella.

Suor Bianca – Oh! come è piccolo, come è debole!

Madre Maria – No! come è piccolo e come è possente! (DC 129-130).

Non però della forza degli uomini. Risuona sotto le mura del convento il canto della Carmagnola, «*Bianca trasalisce, si lascia sfuggire il Piccolo Re di Gloria, il cui capo si rompe sul pavimento*».

Oh! il Piccolo Re è morto. Ci resta soltanto l'Agnello di Dio (*DC* 130).

Ma avendo amato i suoi li amò sino alla fine, e il Piccolo Re, che è l'Agnello di Dio, accompagna sino alla fine chi si è affidato a Lui, e in carcere ha il suo posto d'onore «su una tavolaccia», rimando abbastanza esplicito al legno della croce, simbolo ancora più evidente – e ugualmente presente nei *Dialoghi* – della passione del Signore.

La croce di fiori, preparata da Bianca e Costanza, che dovrà essere deposta sulla tomba della priora, associa il simbolo della giovinezza e del sacrificio; sotto il segno della croce, quasi premonizione, si presenta la nuova priora; all'adorazione della croce si aggiungono le parole del cappellano che interpreta i “segni dei tempi” come indizio di una chiamata ancora più personale del Signore a seguirlo sul cammino della sofferenza; e, infine, in occasione del venerdì santo, la memoria della croce su cui è sacrificato l'agnello innocente si fa modello ineludibile per chi si prepara ad affrontare la morte in maniera “cristiana”.

Il Signore è vissuto e vive sempre in mezzo a noi come un povero, e viene sempre il momento in cui Egli decide di farci poveri come Lui, per essere ricevuto ed onorato fra i poveri alla maniera dei poveri, di ritrovare così quello che ha conosciuto un tempo tante volte sulle strade di Galilea: l'ospitalità dei miserevoli, la loro semplice accoglienza. Egli ha voluto vivere in mezzo ai poveri. Ed anche ha voluto morire con loro. Infatti non come un conte alla testa della sua gente Egli ha camminato verso la morte, cioè verso Gerusalemme, il luogo del suo Sacrificio, in quei giorni sinistri che precedettero la Pasqua. Ha camminato in mezzo a povera gente che, lontana dall'idea di sfidare qualcuno, si faceva piccola piccola, per passare inosservata il più a lungo possibile [...] Facciamoci dunque anche noi ora piccoli piccoli, non come quella, per sfuggire alla morte, ma, nel caso, per soffrirla come l'ha sofferta Egli stesso, perché Egli fu veramente, secondo la parola della Sacra Scrittura, l'agnello che si mena al macello (*DC* 134).

La sequela, in un momento particolarmente drammatico come quello vissuto dalle carmelitane di Compiègne, assume anzitutto il volto della partecipazione alla passione, dello stare con Cristo nel momento dell'agonia, condividendo con Lui paura e angoscia. Fino alla fine.

Il “dono” del martirio

Esiste, dunque, una chiamata al martirio; ma non bisogna dimenticare che esso, come ogni vocazione cristiana, è innanzitutto un dono. E dunque non devono mai mancare il distacco e la misura contro il rischio dell'orgoglio e di ogni “pretesa”. Il compito di una carmelitana è quello di pregare, come quello di una lampada è di fare luce; occorre quindi diffidare di tutto ciò che può distogliere dalla preghiera:

La preghiera è un dovere, ed il martirio è una ricompensa. Quando un grande Re, davanti a tutta la sua corte fa segno alla fantesca di venire accanto a lui sul trono, come una sposa diletta, è preferibile che ella sulle prime non creda ai suoi occhi ed alle sue orecchie, e continui a strofinare i mobili (*DC* 79).

Non sta al cristiano decidere di aggiungere il proprio nome a quelli contenuti nel martirologio, e non bisogna comportarsi come gli invitati del vangelo che pretendono i primi posti e rischiano di essere rimandati all'ultimo. «Desiderare la morte in buona salute» – afferma la nuova priora, madre Maria di Sant'Agostino, con il suo solito linguaggio tutto popolare schiettezza – «è riempire l'anima di vento, come un pazzo che creda di nutrirsi col fumo dell'arrosto» (*DC* 140). Infinite sono le vie alla santità; ci sono dei santi che hanno desiderato la morte, altri che l'hanno detestata e alcuni addirittura che l'hanno sfuggita. Chiamare fortuna ciò che la gente normale considera una disgrazia può essere segno di leggerezza e bisogna assolutamente evitare di montarsi la testa a vicenda con discorsi esaltati, come i soldati che prima dell'assalto si stordiscono bevendo alcol mischiato a polvere da sparo. Quando il male diventa assordante, i buoni devono ritirarsi ancora di più nel silenzio, a somiglianza del bambino del presepe.

Certe manifestazioni di eroismo, inoltre, rischiano di essere fatte proprio a spese dei più deboli e ne potrebbe quindi soffrire il bene supremo della carità. Una comunità è fatta di elementi forti e di altri deboli, ma tutti sono ugualmente necessari, e se la forza è una virtù, spesso di questa virtù non ce n'è abbastanza per tutti. Occorre perciò, qualunque cosa accada, puntare sul coraggio che Dio dona giorno per giorno, come il pane quotidiano, pregando umilmente che la paura non ci provi al di là delle nostre forze.

Nella preghiera di una carmelitana – o, semplicemente, di un cristiano – i persecutori non dovrebbero distinguersi dagli altri poveri; si tratta solo di poveri ancora più miserabili perché privi della grazia di Dio al punto da crederli suoi nemici. Per questa miseria occorre pregare. Per questo il desiderio un po' esaltato del martirio dovrebbe mostrare immediatamente la sua intima contraddizione:

Ma come! Pretendete di pregare per i peccatori, cioè per la loro conversione o il loro emendamento, e vi augurereste nel tempo stesso di vederli commettere su persone consacrate il più grave degli omicidi? Parliamo chiaro! Una carmelitana che si augura il martirio è cattiva carmelitana, quanto sarebbe cattivo soldato un militare che cercasse la morte prima di aver eseguito gli ordini del suo Capo (DC 125).

È difficile, d'altra parte, raggiungere la certezza di essere sacrificati in odio alla fede; così come non c'è vergogna nel giustificarsi perché l'innocente che si giustifica rende testimonianza alla verità. E chi porta la responsabilità di una comunità nei momenti più difficili deve sentirsi ancora maggiormente padre o madre.

Farò del mio meglio per le vostre vite e per le vostre anime, ed in questo momento in cui mi sento più che mai vostra Madre, esse mi sono le une e le altre quasi ugualmente preziose. Se ho torto, Dio mi perdonerà. Le madri dei santi Martiri, in fin dei conti, di rado sono sul calendario (DC 199).

«Padre, se è possibile...»: la paura figlia di Dio

Se il discepolo non è da più del maestro è del tutto naturale che anche delle povere donne partecipino della “grande esitazione” del Cristo in agonia (su cui aveva scritto pagine memorabili Péguy).⁸

Sì, avrei voluto che questo calice si allontanasse da voi, perché vi ho amate fin dal primo giorno come una madre secondo natura, e quale madre fa volentieri,

⁸ CH. PÉGUY, *Getsemani*, Jaca Book, Milano 1997.

sia pure alla stessa Maestà Divina, il sacrificio delle sue creature? Se ho fatto male, Dio vi provvederà (*DC* 202-203).

Resta tuttavia lecito il desiderio del martirio, soprattutto nei momenti in cui Dio sembra “chiamare per nome” al sacrificio, quando sono interrotti i normali canali di comunicazione della grazia e l’offerta della vita è fatta con semplicità, senza farsi troppe illusioni sul suo valore. Conta di più, come sempre, il modo in cui si dà di quello che si dà, e il modo non deve assolutamente venir meno al decoro. È possibile addirittura il voto del martirio, se si riesce a evitare il rischio di dividere gli animi e di turbare le coscienze. Sempre ricordando che Dio sceglie chi vuole.

Contro il martirio cristiano è, allora, ogni senso di pretesa, di “realizzazione” di un umano progetto, e ogni malinteso senso dell’onore ancora troppo legato, magari, agli “obblighi di nascita”⁹ o a una concezione eroica della vita che non evita completamente sottili collusioni con l’orgoglio, perché non totalmente “consegnata”: per un cristiano anche l’onore è più sicuro nelle mani di Dio che nelle nostre.

Se ci si incammina sulla strada dell’abbandono, invece, neppure la paura può essere un ostacolo insormontabile, come sottolinea Bernanos fin dall’inizio con il passo della *Gioia* messo in epigrafe:

Sotto un certo aspetto, vedete, la Paura è comunque figlia di Dio, riscattata la notte del Venerdì Santo. Non è bella a vedersi – no! – ora derisa, ora maledetta, rinnegata da tutti... Eppure, non illudetevi: essa si trova al capezzale di ogni agonia, essa intercede per l’uomo (*DC* 14).

La paura ha intaccato fino al midollo la vita di Bianca e la sua vocazione diventa allora quella di dare un senso cristiano all’angoscia, nella consapevolezza che Dio non può unicamente avvilire la sua creatura.

⁹ La concezione dell’angoscia come disonore appartiene alla mentalità della nobiltà, che negli anni della Rivoluzione è drammaticamente chiamata a scegliere tra la vita e l’onore. Le figure di Bianca e di madre Maria dell’Incarnazione raggiungono e interpretano, dunque, la situazione di un’intera classe sociale.

La fragilità della natura è così trasformata in «segno della sua volontà sulla sua povera serva», dove l'eco del *Magnificat* è già presentimento-speranza di un nuovo rovesciamento della logica mondana. Dovrà tuttavia accettare, ogni giorno, che la chiamata al Carmelo non provi la sua forza, ma la sua debolezza, rivestita di una sacralità che trova tutto il proprio valore simbolico nel nome di suor Bianca dell'Agonia di Gesù: «Dio si glorifica nei suoi santi, nei suoi eroi, nei suoi martiri. Egli si glorifica anche nei suoi poveri» (DC 62), – di ogni genere di povertà – le ricorda l'anziana priora accogliendola al Carmelo. La porta lasciata socchiusa¹⁰ per paura del buio, la fuga davanti al cadavere della Priora, l'urlo all'apparire del commissario, sono occasioni in cui riprende coscienza che, nonostante la “nuova nascita” e il dono dello Spirito di forza, non cessa di essere la povera piccola vittima della Divina Maestà e che la salvezza sta nel rimanere con Cristo nel Getsemani, dove la distinzione tra paura e coraggio diventa quasi superflua.¹¹

Il suo primo martirio sta proprio in questa notte dell'agonia, che è pure momento del tradimento e della fuga, e a Bianca non è risparmiata l'umiliazione della diserzione prima che la debolezza sia «riconciliata e glorificata nella redenzione universale» (DC 171).

Bianca – Morire, morire, ormai avete solo questa parola in bocca! Non sarete mai stanchi di uccidere o di morire? (DC 191).

Madre Maria – Si ribella ancora come una bambina. Ma che fa? Nulla potrebbe ormai strapparla alla dolce pietà di Gesù Cristo (DC 192).

La «dolce pietà» l'accoglie, anche in questo modo, a partecipare ancora più da vicino alla divina solitudine. “Abbandonata” prima dalla Priora, poi dalle altre suore che non comprendendone il dramma la spingono all'isolamento e alle lacrime, fugge dal convento portando al culmine il proprio iso-

¹⁰ Interessante al riguardo è il valore simbolico assunto dagli elementi della rappresentazione: la scena che si svuota, ad esempio, o la porta che, chiusa, isola Bianca dalle altre, mentre aperta diventa breccia per le potenze del male. Cfr. J. PFEIFER, *La passion du Christ*, cit., pp. 143-144.

¹¹ «La dialettica dell'angoscia e dell'onore non potrebbe, in effetti, risolversi che nella e attraverso la partecipazione alla Passione di Cristo» (M. ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'oeuvre de Bernanos*, Lille III, 1982, p. 440) che sola può fare della paura la figlia di Dio, riscattata il Venerdì Santo.

lamento:¹² è serva in casa propria, disprezzata dai domestici e preda della tentazione di disprezzare se stessa, assalita dal “vuoto” anche a livello religioso perché incapace di capire il senso di quel voto del martirio a cui pure non si era sottratta.

Le figlie del Carmelo devono seguire il Maestro nella vergogna e nell'ignominia della sua Passione. «In battaglia», riprende madre Maria dell'Incarnazione,

tocca ai più bravi l'onore di portare lo stendardo. Sembra che Dio abbia voluto affidare il nostro alle mani della più debole e forse della più vile. Non è questo come un segno dal Cielo? (DC 121).¹³

A Bianca, prigioniera fino alla fine della Santa Agonia, è dunque affidato il compito di mostrare come il martirio sia anzitutto dono della dolce pietà di Cristo. Cacciate dal Carmelo, imprigionate e condannate, le suore salgono sul palco della ghigliottina cantando la *Salve, Regina* e il *Veni Creator*; il coro si fa sempre più esile, le voci si assottigliano, se ne ode una sola.

Ma in quell'istante, partendo da un altro punto della vasta piazza, s'alza una nuova voce, più risoluta ancora delle altre, e tuttavia con qualcosa di infantile.¹⁴ E si vede farsi avanti verso il palco, attraverso la folla che si apre, stupita, la piccola Bianca De La Force. Il suo volto appare sgombro da ogni paura (DC 206).

Anche la paura, figlia di Dio redenta la notte del Venerdì Santo, non può essere ostacolo insuperabile al martirio. Persa per l'eroismo, Bianca non è persa per la santità, purché riconosca il proprio nulla davanti a Dio.

¹² J. Pfeifer mette in luce il cambiamento della qualità dell'isolamento nel passaggio da un quadro all'altro che vede Bianca prima separata dal mondo della sua infanzia, poi dalla priora, dalle altre religiose e dal fratello, dalla partecipazione totale alla vita della comunità, ed è infine esclusa sia dal mondo “profano” che da quello “religioso”. J. PFEIFER, *La passion du Christ*, cit., pp. 148-149.

¹³ Un segno che Madre Maria fatica a interpretare nel suo giusto significato a causa del senso dell'onore ancora troppo legato a una concezione di umana aristocrazia: «Temo che questo segno sia dato solo per voi. Sarete voi, figlia mia, ad essere sacrificata a quella debolezza e forse sostituita a quella vergogna», sembra quasi “profetizzare” la Priora madre Maria di Sant'Agostino.

¹⁴ Anche alla fine ritorna, dunque, la sottolineatura dello spirito d'infanzia. Bianca è la più piccola, ma più l'uomo è piccolo e più si avvicina a Dio, secondo l'immagine di Teresa di Lisieux che mostra Gesù che solleva i piccoli fino a sé. Cfr. TERESA DI GESÙ BAMBINO, *Storia di un'anima*, n. 271.

Per questo occorre che Dio le si manifesti. È ciò che accadrà nella testimonianza delle sue sorelle che salgono al patibolo cantando con la loro voce più chiara e pacificata.¹⁵

«Per voi e per tutti»: nella Comunione dei Santi

Dio consegna il suo dono a chi vuole, ma il dono è sempre “per tutti”. Anche la grazia-vocazione al martirio rivela il suo vero significato unicamente nel grande mistero della Comunione dei Santi. È in questa logica che si spiega la voce più nitida e risoluta di Bianca, il suo volto sgombro da ogni paura, l'angoscia infine visibilmente redenta: altre, coscientemente o anche senza saperlo, si sono caricate il suo fardello sulle spalle. Il rinchiudersi nella solitudine del Carmelo è giustificato unicamente dalla possibilità di pregare per gli altri; non vi si entra per godere della pace, ma per meritarsela per gli altri, sapendo che non c'è tempo di godere di ciò che si dona; e la preghiera è il pane – il dono – quotidiano offerto al mondo, a cui si accompagna il sacrificio che può giungere fino al dono della vita.

La lotta spirituale ha i suoi rischi e i suoi pericoli, non minori di quelli affrontati su un campo di battaglia. Bianca, l'ultima arrivata, è anche la più esposta, e proprio per questo particolarmente cara al cuore della vecchia Priora, che per lei avrebbe dato volentieri la vita e può ora offrire soltanto «una ben povera morte». Quanto povera, lei stessa ancora lo ignora. La potenza tremenda dell'agonia si manifesta nel prolungarsi della sofferenza, nella straziante lucidità del “vedersi morire”, nella solitudine assoluta, senza consolazione: ombre sono le suore, e ombra Dio stesso. L'aver meditato sulla morte ogni giorno, ogni ora della vita, non serve a nulla; deve attraversare intera la notte dell'angoscia rivivendo in modo drammatico l'abbandono di Cristo.

Con un linguaggio che ha tutta la violenza di certi salmi, la priora descrive la propria impotenza, l'angoscia che le aderisce alla pelle come maschera di cera che vorrebbe strapparsi con le unghie, la lotta con la “bestia stremata” del proprio corpo, l'incapacità di avere compassione di se stessa.

¹⁵ Y. DENIS, *Dialogues des Carmélites*, in «Supplément au Bulletin de Littérature Ecclésiastique», 1988, p. 24.

«DOMANDA PERDONO... MORTE... PAURA... PAURA DELLA MORTE...» (DC 70), sono le parole che cercano di tradurre il parlare frammentato susseguente alla “visione” (la cappella profanata, l’altare spaccato, i sacri vasi buttati a terra, paglia e sangue sul pavimento) che associa l’intero Carmelo all’abbandono dell’agonia: «Dio ci abbandona! Dio ci rinnega!» (DC 66). La morte ha mostrato il suo volto terribile, ma «forse è quello del nostro dolce Signore nel Getsemani». Questo esige, talvolta, “l’amore più grande”.

Questo morire nel delirio e nell’angoscia non è la *sua* morte. Lo intuisce, con la lucidità tipica dell’infanzia, suor Costanza.

Costanza – Ma quello che noi chiamiamo caso, non sarà poi la logica di Dio? Pensate alla morte della nostra cara Madre, Suor Bianca. Chi avrebbe potuto credere che avrebbe penato tanto a morire, che sarebbe morta così male! Si direbbe che al momento di dargliela, il buon Dio si è sbagliato di morte, come in guardaroba vi si dà un vestito per un altro... Sì, quella doveva essere la morte di un’altra, una morte non sulla misura della nostra Priora, una morte troppo piccola per lei, e lei non riusciva a infilare neanche le maniche...

Bianca – La morte di un’altra? Cosa può voler dir questo, Suor Costanza?

Costanza – Vuol dire che quell’altra, quando verrà l’ora della morte, si stupirà di entrarvi così facilmente e di trovarcisi comoda... Forse anche se ne vanterà: «Vedete come ci sto comoda qua dentro, che belle pieghe fa questo vestito...».

Silenzio

Non si muore ciascuno per sé, ma gli uni per gli altri, o magari gli uni al posto degli altri, chi sa? (DC 76-77).

Costanza “intuisce” – “penetra dentro” il mistero di Dio – la “comoda” morte di Bianca perché ha associato fino in fondo il proprio destino al suo:¹⁶ Dio le ha concesso di capire che a loro sarebbe toccata la grazia di non invecchiare e che sarebbero morte insieme.

¹⁶ Costanza “sa” che morirà non soltanto nello stesso tempo ma “con” Bianca. E per ben due volte assume su di sé la paura dell’amica, accusandosi di debolezza perché Bianca non si senta sola e opponendosi poi, inizialmente, anche al voto del martirio.

Alla vigilia della sua passione la vecchia Priora affida Bianca a madre Maria dell'Incarnazione: dovrà rispondere di lei davanti a Dio, "anima per anima". Ed ella sarà sempre al suo fianco cercando di opporre il suo alto senso dell'onore all'angoscia e alla paura della più debole figlia del Carmelo.

Ma l'onore del cristiano, si è detto, è più al sicuro nelle mani di Dio che nelle proprie; per questo non deve essere mai dissociato dal tenero abbandono. Convinta che il mondo abbia ora bisogno soltanto dell'eroismo dei martiri, Madre Maria è pronta a dare senza rimpianti una vita ormai svalutata sino al ridicolo dalla situazione storica e induce l'intera comunità al voto del martirio, preparandosi a morire "con decoro". Per espiare poi l'errore commesso nei confronti di Bianca va in cerca, come il Buon Pastore, della povera smarrita per riportarla sulla via della salvezza.

Ma la dolce pietà di Dio ha strade tutte sue. Dopo avere sempre cercato di incanalare gli avvenimenti nel corso dell'onore,¹⁷ facendo del martirio il fine della propria esistenza, colei che ne ha proposto con tanta insistenza il voto a tutta la comunità si vede "umiliata", anzi "disonorata", dall'essere, lei sola, lontana quando tutte le compagne salgono al patibolo.

Madre Maria – Sono disonorata!

Il prete – Ecco la parola che m'aspettavo! Oh! non la condanno! Essa è veramente in voi il grido della natura in agonia. Ecco il sangue, sì, ecco il sangue che Dio vi chiede, e che voi dovete versare! Voi avreste dato con gioia quello che scorre nelle vostre vene, l'avreste versato come l'acqua. Ma ogni goccia di questo vi strappa più che la vita! (DC 205).

Il vero martirio per lei è l'accettazione dell'atroce umiliazione di restare in vita dopo avere spronato le altre a offrire "in voto" la propria; l'immagine del sangue, anzi delle gocce di sangue, usata dal cappellano, ricollega im-

¹⁷ «Nella più povera figlia del Carmelo l'onore parla più forte della paura» (DC 111). «Parlate dell'onore» – le rimprovera la Priora – «come se non avessimo da un pezzo rinunciato alla stima del mondo. Voi sapete benissimo che proprio nella vergogna e nell'ignominia della Sua Passione le figlie del Carmelo seguono il loro Maestro» (DC 121). Anche nei confronti di Bianca quello che le sta maggiormente a cuore è salvarla «da una morte vile» (DC 182).

mediatamente al momento decisivo della passione di Cristo anche la morte mancata della figlia più pronta al sacrificio.

A lei è detta pure l'ultima parola sulla necessità di "rendere cristiano" anche il voto del martirio: Dio sceglie e risparmia chi vuole, le ricorda il cappellano; il voto è stato fatto a Dio e a Lui solo, la nostra volontà non ha più parte in questo affare, e se Dio decide di scioglierla dalla promessa prende solo quanto gli appartiene.

Prepararsi al martirio?

Solo l'amore conta, dunque, e l'amore trova la sua manifestazione più vera nel totale abbandono, secondo la nuova via proposta dalla piccola carmelitana Teresa di Lisieux. Questa è l'unica "preparazione" possibile al martirio, perché è l'unico vero atteggiamento cristiano di fronte al futuro, come ben sapeva la fondatrice del Carmelo che aveva insegnato a chiedere alla Divina Maestà soprattutto: «Come volete disporre di me? [...] Poiché mi sono abbandonata tutta intera...» (DC 123).¹⁸

Ancora una volta è suor Costanza, la rappresentante più pura dello spirito d'infanzia, a manifestare l'assoluta libertà che deriva dall'abbandono in Dio, scoprendo addirittura la «maniera della ricreazione» per prepararsi al martirio.

Suor Matilde – La preoccupazione non vi fa perdere l'appetito, Suor Costanza. Ma, così, il mio paniere non si riempie.

Costanza – Che bisogno abbiamo di tante provviste? Forse saremo morte prima che questi frutti si sian guastati.

¹⁸ «*Son vostra e per voi sono in questo mondo; / Come volete disporre di me? / Datemi ricchezza o povertà, / Datemi consolazione o tristezza, / Datemi l'allegrezza o la tribolazione, / Vita dolce o sole senza velo; / Poiché mi sono abbandonata tutta intera, / Come volete disporre di me?*». DC 123. Recitandola con la Priora, Bianca modifica la preghiera "adattandola" alla sua personale esperienza e indicando così la disponibilità a ricevere anche l'angoscia dalle mani di Dio: «*Datemi rifugio od angoscia mortale, / Come volete disporre di me?*» (DC 131).

Suor Matilde – E se non morissimo per niente? In verità io non ho gran voglia di morire, Suor Costanza!

Costanza – Oh, neanch'io! Ma se ci rimettiamo a Dio per sapere se moriremo, a che scopo preoccuparci di quello che mangeremo? Non troveremo mai una migliore occasione di essere un po' ghiotte!

Suor Matilde – Curioso modo di prepararvi al martirio!

Costanza – Oh! scusate Suor Matilde. In cappella, al lavoro, e nel gran silenzio posso prepararmi in altra maniera. Questa maniera qui è quella della ricreazione. Perché non dovrebbero esser buone entrambe? (*DC* 118-119).

Coraggiosi o angosciati dalla paura, una cosa sola importa: che ci troviamo là dove Dio ci vuole, affidandoci a Lui per tutto il resto. L'unico rimedio contro la paura, infatti, è quello di «gettarsi ciecamente nella volontà di Dio, come un cervo inseguito dai cani nell'acqua fredda e nera» (*DC* 137); perché ciò che rassicura è unicamente l'amore, e la certezza che possiamo cadere soltanto in Dio. Essere là dove il Signore ci desidera cercando di passare inosservati, questo è l'impegno del servo. Consacrando la vita alla riconquista della semplicità dell'anima, del tenero abbandono alla Maestà di Dio, che è dono dell'infanzia. Questo è il testamento che la Priora De Croissy consegna a Bianca.

Figlia mia, qualunque cosa accada, non uscite dalla semplicità. A leggere i nostri buoni libri si potrebbe credere che Dio provi i santi come un fabbroferraio prova una sbarra di ferro per misurarne la forza. Però anche avviene che un conciatore provi fra le due palme una pelle di daino per apprezzarne la morbidezza. Oh! Figlia mia, siate sempre questa cosa dolce e maneggevole nelle Sue mani! (*DC* 62).

Questo è il desiderio di Dio; questa è la strada quotidiana, la piccola via per giungere all'incontro definitivo con Lui.

Sulla via della piccola Teresa

Anche per quanto riguarda la concezione del martirio, come per i temi fondamentali della povertà, dello spirito d'infanzia e della comunione dei Santi, il punto di riferimento imprescindibile della spiritualità di Ber-

nanos rimane la piccola carmelitana di Lisieux.¹⁹ Teresa desiderava ardentamente morire martire, anzi subire tutti i martiri, ma sempre sottolineando che il martirio è atto d'amore e quindi abbandono alla volontà di Dio precedente ogni personale desiderio. Soprattutto l'intera vita deve essere martirio d'amore, ancora più conforme alla "piccola via" perché senza onore e senza trionfo.²⁰ Questo cerca Bianca, pur nella sua paura umanamente invincibile, sapendo che Dio farà di lei secondo il suo *bon plaisir*²¹ e che soltanto per questo può affermare: «Dove sono, nulla mi può colpire» (DC 98 e 100).

Naturalmente non va dimenticato neppure quanto di "autobiografico" Bernanos ha saputo immettere nella vicenda delle carmelitane di Compiègne.

Scrivendo i *Dialoghi delle Carmelitane*, Bernanos si prepara alla morte. I temi della paura, dell'angoscia, dell'agonia, della speranza, dell'abbandono in Dio, della vittoria definitiva sono la sostanza stessa della sua vita spirituale.²²

¹⁹ Per quanto concerne la "presenza" di Teresa di Lisieux in Bernanos si vedano G. GAUCHER, *Bernanos et sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus*, É. B. 1, pp. 5-44; M. DORSCHHELL, *Georges Bernanos' debt to Thérèse of Lisieux*, The Edwin Press, Lewiston, New York USA, Queenston, Ontario Canada, Lampeter Dyfed, Wales UK 1996; M. BALLARINI, "Tutto è grazia": la presenza di Teresa di Lisieux in Georges Bernanos, in «La Scuola Cattolica», 125 (1997), pp. 235-279.

²⁰ Anche il simbolismo si muove nella direzione di una stretta associazione di passione e infanzia: i fiori che fanno da sfondo alle scene d'infanzia vengono intrecciati per la Priora defunta; il Piccolo Re di gloria viene spogliato dai rivoluzionari e poi lasciato cadere: resta solo l'Agnello di Dio ad indicare l'inscindibile legame tra Incarnazione e Passione.

²¹ Cfr. *Novissima Verba*, 28 maggio. La scelta del termine "*plaisir*", invece di volontà, è decisamente teresiano.

²² G. GAUCHER, *Georges Bernanos ou l'invincible espérance*, Plon, Paris 1962, pp. 132-133.

Le *Pie Ricreazioni* di santa Teresa di Lisieux

Rodolfo Girardello ocd

Santa Teresa di Gesù Bambino ha commosso il mondo con i famosi manoscritti intitolati felicemente *Storia di un'anima*. Meriterebbe approfondire un poco quest'opera anche dal punto di vista letterario per capire il segreto del suo successo, considerando lo stile e l'impostazione di fondo, tenendo sempre presente che proprio in quel racconto personale e riservato la Piccola Santa intendeva escludere ogni vanità e civetteria, compresa dunque l'ambizione della bella forma, cui invece teneva molto Paolina (madre Agnese), che non per nulla si permise di ritoccare le pagine della sorella.

Ci sarebbero poi le sue *Lettere* di altissimo valore spirituale: nel comporre Teresa ci metteva spesso non solo la sua carità, volendo far piacere ai suoi corrispondenti nelle circostanze varie di compleanni, onomastici, auguri nelle feste, ma anche la sua mente o, come diceva, "la sua anima" e quindi le sue migliori doti di comunicatrice. Rinunciamo però a un discorso su questi lavori di Teresa, come rinunciamo a esaminare le sue *Poesie*, che si presterebbero ancor più a un'indagine sulle capacità artistiche della giovane monaca. Esse erano per loro natura delle composizioni che senza dubbio la inducevano a un'attenzione anche sulla forma, quindi sull'esito stilistico e sull'impatto che potevano avere sugli altri: infatti sapeva di avere una sua piccola platea e inoltre era lei stessa molto sensibile a quella bellezza letteraria cui le era chiesto di non rinunciare affatto.

Prendiamo invece in considerazione le otto *Pie Ricreazioni* che compose nel periodo 1893-1897, cioè tra i venti e i ventiquattro anni, inesperta di teatro e digiuna di tecniche, ma come sempre intuitiva e ricca di creatività.

Entrata in monastero a quindici anni, era ormai a conoscenza della tradizione del Carmelo Teresiano. La grande Riformatrice santa Teresa d'Avila era decisamente una donna concreta quanto una grande mistica. Alle sue figlie chiedeva un ritmo quotidiano molto serrato di preghiera e di lavoro, ma prescriveva due ricreazioni al giorno, ritenendole parte integrante della loro vita. Nelle grandi feste liturgiche e in altre circostanze promuoveva personalmente delle gustose variazioni ricreative: recitava poesie di sua invenzione, suonava le nacchere e ballava. Questa tradizione teresiana si diffuse in tutti i monasteri riformati, arricchendosi di elementi locali. Generalmente le ricreazioni dei giorni solenni erano più prolungate, contemplavano recite di poesie e di prose devote o scherzose e abbastanza spesso accoglievano delle scenette o addirittura delle più ambiziose rappresentazioni. Toccava specialmente alle suore più giovani, coordinate dalla Maestra delle novizie, sfoderare la loro bravura, rivelando magari un lato ignoto della loro personalità.

Poetessa per obbedienza

A Lisieux, al tempo di Teresa, uno dei principali appuntamenti era la festa d'onomastico della priora: durava due giorni e le più giovani vi presentavano un pezzo teatrale consistente e ben curato, di solito scritto da Suor Agnese. Lo stesso avveniva per la festa di santa Marta (21 luglio), in cui si rendeva omaggio alle sorelle converse. Importante era anche la festa dei Santi Innocenti (28 dicembre), nel clima gioioso di Natale.

Teresa fu ingaggiata già il 21 giugno 1888, tre mesi dopo la sua entrata in monastero, per rivestire i panni di sant'Agnese che lei aveva onorato a Roma nel novembre 1887. Le toccò poi spesso prendere la parte della protagonista, perché sapeva recitare molto bene. Nel Natale 1889, impersonando la Madonna, commosse la comunità fino alle lacrime. Aveva il dono della giovinezza e senz'altro il talento della memoria e della recitazione (con quella voce non ancora rauca di contralto). Soprattutto però viveva il teatro come una vera esperienza spirituale.

Nel febbraio 1893 sua sorella suor Agnese divenuta priora le affidò arditamente il compito di preparare le feste di comunità e quindi di stendere nuovi testi. E così nascono le *Pie Ricreazioni*.

Fino a quel momento Teresa si è cimentata solo una volta nella stesura di una poesia. Non è ancora molto disinvolta e sicura neppure nelle lettere, sebbene riesca a camuffare le sue difficoltà. Non è neppure arrivata al momento del cambio di scrittura, significativo del suo stato d'animo. Comunque accetta l'obbedienza anche come una sfida con se stessa e si butta nell'avventura che durerà, per quanto attiene alle ricreazioni, fino al febbraio 1897. Alla fine avrà la consolazione di essere apprezzata sia per queste *Ricreazioni* e sia per le *Poesie* che saranno lette anche in altri monasteri.

Come riesca a mettere insieme questi testi "teatrali" (che comprendono circa 180 pagine di stampa ordinaria)¹ è un altro dei piccoli misteri della sua vita nascosta e generosa. La giornata carmelitana le concede scarsissimo tempo libero, anche perché è diventata contemporaneamente vice-maestra delle novizie, praticamente maestra. Eppure riesce a soddisfare più del previsto la platea non troppo esigente, ma neppure sciocca e di facile palato.

Il primo problema che deve affrontare è quello della scelta dei temi, quantunque un'indicazione le venga dalla tradizione del monastero. Sicuramente è aiutata dalle novizie e stimolata anche dalla attualità, avendo lo zio Isidoro giornalista che non manca di aggiornare le sorelle Martin sui fatti salienti di carattere religioso della Francia. Questo avverrà più avanti quando scriverà *Il trionfo dell'umiltà* con riferimento scoperto alla vicenda di Diana Vaughan, invenzione maligna di Leo Taxil. Ma un tocco di attualità c'è anche nei due testi su Giovanna d'Arco, che in quegli anni (1894-1896) attira l'attenzione di molte penne illustri e soprattutto rientra nei discorsi di Leone XIII, che proclama venerabile Giovanna nel gennaio 1894.

Appartengono alla linea della tradizione *Gli Angeli al presepe di Gesù* (1894), *Il piccolo mendicante divino di Natale* (1896) e *La fuga in Egitto* (1896), che fanno parte al ciclo natalizio. Invece del ciclo dei Santi sono, oltre alle due ricreazioni su Giovanna d'Arco, *Gesù a Betania* (1895) e *Santo Stanislao Kostka* (1897).

Quanto alla forma compositiva c'è da notare che in sei *Ricreazioni* si ha la prosa alternata abbondantemente alla poesia e questa è in metri molto vari

¹ SANTA TERESA DI GESÙ BAMBINO, *Opere Complete*, Libreria Editrice Vaticana – Edizioni OCD, Città del Vaticano - Roma 1997, pp. 747-925.

(con qualche inevitabile zoppicatura) suggeriti dalle melodie preesistenti (ben ventisei!) che Teresa sceglie per vivacizzare il tutto.

Attratta dalla figura di Giovanna d'Arco

Una delle composizioni più significative è *La missione di Giovanna d'Arco* del 1894 in cui Teresa mette in scena cinque personaggi. I dialoghi sono in prosa e in versi (ben 381), con passaggi poetici cantati su dieci diverse melodie.

Stupisce la sicurezza con cui Teresa traccia la figura dell'eroina lorenese, rappresentata come una pastorella divisa tra il desiderio di vivere in solitudine e l'urgenza di obbedire a misteriose "voci" che la sollecitano a combattere alla testa di un esercito. Dal punto di vista letterario risultano scorrevoli e belli nella loro semplicità i molti versi, nei quali secondo l'originale francese contribuisce assai la rima indovinata, sebbene a volte anche un po' scontata («*voile / étoile, beauté / clarté, les yeux / les cieux*»).

Ma è soprattutto convincente il tratteggio dei personaggi: Giovanna dolce (alla francese "douce") e forte, sua sorella Caterina un po' immatura, Germana attenta e discreta. Sono solenni e ben registrate le parole dell'arcangelo: «Prima del trionfo combattere bisogna. / No, la palma e la corona ancora no! / Arma il tuo braccio, Giovanna, / fanciulla dal gran cuore: / prendi questa spada, è Dio che te la dà!». E la risposta di Giovanna: «Di morire, no, non ho paura: / l'Eternità è quanto attendo e spero!».

Se è senz'altro riuscito il primo testo sulla Pulzella d'Orléans, ancora migliore e ben bilanciato è il secondo del 1896, *Giovanna d'Arco compie la sua missione*. Teresa arriva a mettere in scena quattordici personaggi.

Anche questa volta riserva a sé la parte della protagonista. Sicuramente le consorelle gliene riconoscono il diritto, quantunque non possano indovinare quanto i sentimenti dell'eroina di Francia siano i suoi, specialmente circa la morte. Lo confiderà lei stessa da malata a suor Agnese: «Ho riletta la rappresentazione su Giovanna d'Arco che ho composto: lei vi troverà i miei sentimenti sulla morte, che vi sono espressi». Le monache possono invece indovinare quanto le sia costata questa ricreazione, che la impegna in una seria informazione storica, mentre le novizie l'aiutano nell'affannosa ricerca di costumi e scenari corrispondenti.

Qui è opportuno ricordare che durante la rappresentazione Teresa rischia di bruciare sul rogo su cui sale il giorno della recita: vere fiamme mettono paura a tutte le suore, ma non troppo a lei, che si mostra svelta e coraggiosa.

Nell'insieme questa ricreazione presenta un linguaggio nitido e conciso e concatenamenti ben armonizzati. La concezione teatrale rivela in Teresa un senso genuino della messa in scena. I personaggi sono resi con tratti sicuri. Per Giovanna d'Arco ella ricorre per due volte alla poesia di A. Mousset, certamente più abile e raffinato di lei con i suoi trentacinque versi alessandrini.

Forse si potrebbe dubitare dell'originalità dell'intero dramma, in quanto la Santa è debitrice ai lavori che ha consultato. Ma resta la sua capacità non solo di usare spezzoni di altri scrittori, ma anche di prestare lei stessa in più punti i propri sentimenti e le proprie convinzioni. Sarebbero troppi i passi da citare in cui, pur rifacendosi a suggestioni e suggerimenti vari (della liturgia, della Bibbia e di altri), ella imposta abilmente i dialoghi e fa avanzare l'azione con mano agile.

Il vertice dell'epopea di Giovanna non si ha, secondo Teresa, né a Orléans né a Reims, ma a Rouen, sul rogo. Dalla storia Teresa attinge i fatti, ma è alla Parola di Dio che chiede il senso di essi. Ed ecco allora il dialogo tra l'arcangelo Gabriele e la prigioniera. Quello che la tradizione ritiene l'angelo del Getsemani prepara Giovanna al martirio, rivelandone la configurazione a Cristo nella passione. Teresa usa abilmente la meditazione del libro della *Sapienza*, che illumina la pastorella sul mistero della morte prematura. C'è, insomma, molta intelligenza di Teresa e molta partecipazione in questo lavoro per non sentirne il valore spirituale e una certa genialità di scrittura.

La nostra Santa può pure concedersi delle distrazioni di forma, come quando non stabilisce se siano due o tre gli atti, oppure quando dimentica di numerare le scene dopo la prima parte. Ma alla fine risulta una autrice di tutto rispetto, certo non paragonabile ai grandi scrittori, ma buona continuatrice della tradizione "popolare" delle sacre rappresentazioni, sulle orme inconsapevoli della lontana monaca Rosvita di Gandersheim. Certamente ella letterariamente resta lontana dai grandi autori di opere letterarie sulla sua eroina quali Voltaire (blasfemo), Schiller, A. France, Ch. Péguy, G.B. Shaw; ma questo non toglie che ci si debba complimentare con lei.

Una rappresentazione interrotta

La *Fuga in Egitto* è un'altra ricreazione di valore. Il 21 gennaio 1896 la Santa onora per la terza volta la sorella e priora madre Agnese proponendo questa rappresentazione. Anche qui non si risparmia nello stendere il testo corposo (dialoghi in prosa e in versi, con l'uso di sei melodie) e nell'allestire la messa in scena.

Sceglie un tema consueto che in quel momento risulta assai attuale per la comunità di Lisieux, visto che anche le carmelitane potrebbero essere condannate all'esilio dai decreti anticlericali del governo massonico.

Il canovaccio di questa rappresentazione, ispirato ai vangeli apocrifi, è lineare: la Santa Famiglia in cammino verso l'esilio ottiene ospitalità in una spelonca di ladri. Il loro capoccia Abramin è fuori con i suoi scherani. Sua moglie Susanna mostra a Maria suo figlio Dimas, che è lebbroso e che ella lava nell'acqua già usata per Gesù così che miracolosamente guarisce (e un giorno diventerà il "buon ladrone").

C'è vivacità nel racconto soprattutto quando rientrano i briganti: vivacità che contrasta opportunamente con la figura dolente di Susanna che si confida con Maria e Giuseppe. Nella composizione Teresa mostra di conoscere certi temi come quello della disuguaglianza tra ricchi e poveri e quello della buona fede dei pagani. I dialoghi delle due madri sono fitti e vibranti, mentre quelli degli uomini rispondono a quei tipacci rudi e brutali.

Pur partendo dai vangeli apocrifi, il testo è pieno di citazioni bibliche (settanta!), che testimoniano come Teresa conosca la Scrittura e sappia intrecciare i testi in modo vivo e intelligente.

Crea dunque una ricreazione dottrinalmente ricca. Ma letterariamente com'è? Non è straordinaria né per la lingua né per la trama né per le tensioni emotive, ma è di buona qualità. Le scene si susseguono secondo l'ordine suggerito da padre Faber che Teresa ha letto attentamente, però con uno sviluppo e un tocco davvero personali. Inoltre, stimolata certo anche qui dalle novizie, adotta un linguaggio scanzonato e inconsueto ("testa matta", "ceffi", "zoticoni") che è piacevolmente adeguato.

Tuttavia la rappresentazione non riuscì gradita a madre Agnese, che con il pretesto che andava troppo per le lunghe la fece sospendere maldestramente (madre Gonzaga certamente non lo avrebbe fatto) quando mancava

poco alla fine e stava per essere lanciato il vibrante messaggio conclusivo. Teresa ne fu addolorata fino alle lacrime, ma seppe subito ricomporsi con grande autocontrollo.

Le otto strofe finali di otto versi sono fluide e di una limpida bellezza: testimoniano quale capacità naturale possedesse l'inesperta Teresa che le traccia alla soglia della prova della fede.

Ella chiude con la parola «Amore» anche questo testo come aveva chiuso i *Manoscritti A, B e C* e la *Preghiera 6*: sintomo di una sorveglianza anche stilistica nel comporre questi testi.

Gesù messo al centro della scena

Diamo ora uno sguardo alle altre ricreazioni. *Gli angeli al presepe di Gesù* è una cantata a sei voci traboccante di un fervore lirico che non si trova altrove. Vi domina il mistico senso della meraviglia davanti alla "bellezza" di Dio fatto uomo. E qui c'è già tutto il messaggio tipico della Piccola Via con la fiducia nella misericordia divina che dà senso e misura alla giustizia.

Questa ricreazione, dunque, segna una tappa fondamentale nel "sistema" spirituale di Teresa. Dal punto di vista letterario è un piccolo miracolo di fluida poesia da parte di una Teresa che è alla sua prima prova (1894).

Un anno e mezzo più tardi la Santa scrive *Gesù a Betania*. In questo testo, seguendo molti autori del tempo, confonde Maria sorella di Marta con Maria Maddalena e con la donna peccatrice. Questo tuttavia non danneggia, anzi arricchisce i dialoghi. Distribuiti in 41 strofette con complessivi 204 versi, vedono Teresa stessa nella parte di Gesù e due novizie (suor Maria della Trinità e suor Genoveffa – Celina) nelle parti di Maria e Marta.

Già il tono generale dello scritto mostra l'equilibrio della giovanissima vice-maestra. Ella, che mai abusa del pulpito che le è dato, evita con delicatezza di parlare della parte migliore scelta da Maria, non volendo ferire in nessun modo le "Marte", le sorelle converse, destinate a servizi umili e pratici, tra le quali dovrebbe entrare anche Celina secondo un'idea di madre Agnese, contrastata da madre Gonzaga.

Nell'originale francese si hanno quindici strofe di ottonari e tredici strofe di alessandrini: i versi più brevi sono per Gesù e per la Maddalena, i più

lunghe per Marta quasi per offrirle la possibilità di un tono più discorsivo e concreto. E questa è già una scelta intelligente. C'è poi una convincente scorrevolezza sia di linguaggio sia di pensiero. E molti passaggi sono di una convincente fluidità metastasiana.

Nel 1895 Teresa scrive *Il piccolo mendicante divino di Natale*, che è una specie di paraliturgia in cui il cerimoniale è previsto nei minimi dettagli.

Verso le 18,45 nella sala capitolare si sorteggiano i biglietti per le singole suore in cui è scritto il dono che ciascuna deve offrire. Un angelo canta la corrispondente strofa. La composizione è semplice e ingenua; ma l'idea di Teresa è assai profonda poiché allude alla grande offerta all'Amore che ella stessa ha fatto da poco.

Dovendo preparare di lì a un mese un'altra pia ricreazione e desiderando certamente finire il *Manoscritto A* entro un mese circa, non ha la possibilità di scrivere di più e meglio. Le strofe in cui si presentano i vari doni delle monache non sono né dozzinali né eccelse. A una lettura superficiale quelle strofette di versi ottonari, settenari ed endecasillabi possono dare una sensazione di povertà stilistica; ma questa svanisce se si pensa alla musica prevista dalla Santa, che peraltro ne è anche pesantemente condizionata in quanto le è imposto sia il ritmo che la lunghezza.

Temi preferiti: umiltà, santità

Il 21 giugno 1896 Teresa presenta *Il trionfo dell'umiltà*. Sono passati solo tre mesi dalla faticosa rielezione di madre Gonzaga a priora e gli animi non si sono ancora placati. Senza impancarsi a giudice della comunità, Teresa indica l'umiltà come la forza spirituale di quelle monache, contro le quali si vorrebbero slanciare i demoni.

Mette in scena alcune novizie che dialogano con lei ricordando la bellezza della loro convivenza fondata sulla carità e sulla semplicità, per cui esse escludono ogni pretesa anche spirituale: infatti conta solo l'umiltà. Dietro un paravento tumultuano e urlano i demoni, capeggiati dal superbo Lucifero. Essi sono particolarmente furiosi perché è loro sfuggita una preda importante, una certa Diana Vaughan di cui parla in quei giorni la stampa: si sarebbe infatti convertita dalla massoneria e dal satanismo, entrando umilmente nella Chiesa.

A contrastare Lucifero scende in campo l'arcangelo Michele che tesse l'elogio della vita consacrata delle umili vergini. Per vivacizzare la rappresentazione Teresa ricorre al rumore di catene e ai petardi dei demoni come anche alle luci improvvise degli angeli e agli striscioni che esaltano le virtù.

Alla Santa preme far passare il messaggio sull'umiltà in modo chiaro, ma anche discreto e non diretto: per questo ricorre al caso di Diana Vaughan, caso montato con abilità luciferina da Leo Taxil e che la farà soffrire tremendamente nell'aprile 1897 quando ne conoscerà la falsità. La preoccupazione del messaggio le suggerisce un dettato chiaro, sebbene piuttosto didascalico. Cerca di infondere un certo nerbo o almeno brio alla rappresentazione anche con lo scoppio di petardi, certamente insolito in monastero.

La soluzione della regista Teresa fa tenerezza e simpatia. La madre Gonzaga, più indulgente e aperta di madre Agnese, non oppone obiezioni. E la pia ricreazione veleggia verso il canto finale degli angeli:

Voi siete sorelle degli angeli, / vergini del Carmelo! / Noi le vostre lodi cantiamo / sulle nostre lire del Cielo. / Voi potete – quale gloria! – / con la vostra Umiltà / riportare vittoria / per l'eternità! / Carmelitane ardenti, voi bramate / conquistare cuori a Gesù, vostro Sposo. / Orbene, per lui sempre piccole restate: / l'Umiltà l'inferno fa imbestiare.

L'ultima ricreazione di Teresa è datata 7 febbraio 1897 ed è scritta in onore della suora decana del monastero che celebra cinquant'anni di professione. Porta il nome della stessa monaca festeggiata: *santo Stanislao Kostka*. Teresa si informa coscienziosamente sulla figura di questo ragazzo che con san Luigi, patrono della priora, e san Giovanni Berchmans forma il trio gesuita della santità giovane e generosa che l'affascina molto.

Ambienta la scena a Roma, dove san Francesco Borgia, superiore generale della Compagnia di Gesù, esamina la vocazione del giovane polacco che desidera non solo di farsi gesuita, ma ancor più di farsi santo e magari di morire presto. Una volta di più Teresa si identifica con il personaggio e gli presta i propri sentimenti.

Teresa è già seriamente malata e non può neppure assistere alla rappresentazione di questo suo pezzo, che resta un po' il suo testamento spirituale

alla comunità, dato che i suoi scritti più personali e chiari non sono noti alla maggioranza delle consorelle.

Il valore letterario del lavoro è abbastanza tenue; grande invece quello spirituale. Sapendo poi che la Santa è già entrata nel tunnel della prova sulla fede, commuove quando scrive che ha il presentimento di morire, ma aggiunge: «Se non posso lavorare in Paradiso per la gloria di Gesù, preferisco restare nell'esilio e combattere ancora per Lui!».

È emblematico che la Piccola Santa chiuda la sua attività di autrice di sacre rappresentazioni con questo tono commosso che sgorga veramente dalla sua esperienza spirituale e non già da un'arte che inventa situazioni non vissute.

Il Canto del silenzio

Spunti di riflessione sul *Cantico Espiritual*
in musica

Canciones entre el alma y el Esposo

Domenico Clapasson

«...la musica silente
la solitudine sonora...»

Con queste parole, tratte dalla quindicesima strofa del *Cantico Espiritual*, voglio intraprendere un breve cammino attorno alla mia esperienza musicale nell'incontro con l'opera di san Giovanni della Croce. Percorso intrapreso nel 1990, in modo del tutto casuale, come spesso accade per le cose che finiscono col segnare la vita e la crescita dell'uomo. Da qualche anno lavoravo sugli *Inni Sacri* di David Maria Turoldo¹. Mi affascinava la poetica

¹ Fra' David Maria Turoldo (al secolo Giuseppe) nasce a Coderno di Sedegliano (Udine) il 22 novembre 1916. Giovanissimo entra nell'ordine dei frati Servi di Santa Maria e nel 1940, viene ordinato presbitero. Parallelamente alla vita religiosa compie studi filosofici (che lo porteranno alla laurea nel 1946) ed inizia un'intensa attività "politica" che prende le mosse dalla sua collaborazione, durante la Resistenza, al giornale clandestino «l'Uomo» e che contribuirà ad etichettarlo come personaggio scomodo nel panorama ecclesiastico italiano. Insieme all'inseparabile amico fra Camillo De Piaz approfondisce gli studi liturgici e culturali (fondando il centro "corsia dei Servi"). Appoggia e sostiene la prima esperienza di carità di "Nomadelfia". Predica in Duomo a Milano dal 1943 al 1953. Nel 1948 pubblica il suo primo libro di poesie (*Io non ho mani*) che subito lo distingue come nuova ed interessante voce nell'ambito della poesia religiosa e non. Trascorre anni di intensissimo impegno religioso e culturale nel convento dell'Annunziata di Firenze (1955-1964). Alla morte di Papa Giovanni XXIII (1963) matura l'idea di ritirarsi nell'Abbazia di Sant'Egidio a Sotto il Monte e vi si trasferisce. Qui fonda e dirige il Centro Studi Ecumenici "Giovanni XXIII". Colpito da un cancro (estate 1988) muore a Milano il 6 febbraio 1992.

di questo scrittore, frate dei Servi di Maria. Frequentavo in amicizia il suo Ordine religioso, in particolare la comunità del Convento dell'Annunciata di Rovato, luogo incantevole in cui David amava soggiornare. Fu qui che mi si presentò l'occasione di incontrarlo e conoscerlo.

Mentre stavo elaborando due suoi Inni: *Mentre il silenzio fasciava la terra* e *Come il silenzio del mondo all'alba*², nella biblioteca del Convento, sfogliando un libro sulla vita e le opere di Edith Stein³, mi imbattei nella citazione del *Cantico Espiritual*: «...la musica silente, la solitudine sonora...». Il mistero del **silenzio**, che da sempre mi aveva affascinato nell'opera del frate David, ora affiorava anche dall'opera del grande mistico. Rimasi folgorato e in cuor mio decisi che avrei dato suono a quel testo. Cercai l'opera completa e subito mi resi conto che era il *Cantico Espiritual* a "chiedermi" d'esser musicato.

In queste due scultoree immagini, «...la musica silente, la solitudine sonora...» mi parve di intuire che vi fosse celato tutto il mistero della musica.

Mi è stato chiesto di parlarvi, in queste pagine, non del san Giovanni teologo e mistico, del quale tutto o troppo mi sfugge (ancor mi trovo avvolto in una notte oscura), ma del mio rapporto musicale con il *Cantico Espiritual*. Tenterò quindi di trattare il tema del Santo poeta e artista, delle sue illuminate intuizioni sul "fare" artistico, del perfetto trittico mistica-parola-musica nella sua opera, delle ragioni per le quali ho scelto di musicarla. Successivamente affronterò in dettaglio alcuni episodi peculiari della mia composizione. Ma, innanzitutto, voglio accennare alla inscindibile relazione che lega il silenzio alla musica, ovvero al luogo in cui si è originato il mio lavoro.

La musica è in stretto rapporto con il **silenzio**. In questo essa si genera ed estingue: null'altro è che invasione pacifica del silenzio; azione conscia d'oc-

Frate, poeta, predicatore, da vero profeta ha seguito con animo appassionato le vicende del nostro tempo adoperandosi sempre per una lettura di fede schierandosi dalla parte dell'uomo.

Tra le sue numerose pubblicazioni di stampo poetico, teatrale, saggistico, liturgico, segnaliamo solo alcune fra le più recenti: *Il grande male*, *Nel segno del tau*, *Il vangelo di Giovanni*, *Il diavolo sul pinnacolo*, *O sensi miei...*, *Canti ultimi*, *Mie notti con Qohelet*.

² *La nostra Preghiera, liturgia dei giorni*, Ed. CENS, Cernusco sul Naviglio (MI) 1997, pp. 263-264; 707.

³ E. STEIN, *La mistica della croce. Scritti spirituali sul senso della vita*, Città Nuova, Roma 1985.

cupazione, è un affittare, o sarebbe meglio dire subaffittare sonoramente uno spazio che già canta di suo (la musica silente).

La musica è azione sinergica tra l'uomo e il silenzio, tra uomo e Creatore. Il musicista è invitato ad ascoltare il rumoroso suono del silenzio, a convivere con esso, a non temerlo.

Il fine ultimo della pacifica invasione della musica nel mondo del silenzio è quello di evidenziare, far vibrare e, in tal modo, "fisicizzare" nell'attimo una realtà metafisica, per poi restituirla immediatamente al suo stato trascendente. Nel momento esatto in cui il suono nasce, già muore al suo tempo. Proprio l'inafferrabilità della musica, per la sua natura solo temporale e non spaziale, la consacra linguaggio ideale per esprimere l'ineffabile, l'indicibile. La musica può essere forma di rivelazione e veicolo di ascesi in quanto, tramite la sua esperienza sensibile, rende l'intelligibile comprensibile (*cum-prehendere* significa prendere in sé). Agendo sulla parte più alta della percezione, mette in vibrazione le corde più profonde. E questa emozione, o meglio, commozione (da *cum-movere*), ci eleva, ci conduce verso il superamento di noi stessi, verso una verità ulteriore. Oltre il ragionamento logico, al di là del linguaggio artistico, verso la trascendenza del silenzio.

Il compito del musicista è, dunque, dare voce alla *musica silente* in un clima di *solitudine sonora*.

Alla notte silente, la musica si propone come aurora che giunge in lievi passi di danza aggiungendo al silenzio un colore e una sostanza tali da conferirgli una consistenza concretamente tangibile. Paradossalmente, la musica, sorgendo, ne sottolinea l'inavvertita presenza, ne valorizza con le pause i silenziosi anfratti e, con la cessazione dell'ultima nota, evidenzia l'originario e immanente Grande silenzio.

Fare musica significa quindi dare sostanza al silenzio. Compiere questa trasmutazione implica un'enorme impegno e quando si toccano testi che parlano del "Divino silenzio", la responsabilità aumenta. La consapevolezza della nostra finitudine in rapporto all'infinito mistero che ci eccede, ci ammutolisce e opprime con la sua insostenibile indicibilità.

Ma è lo stesso san Giovanni della Croce a venirci in aiuto con le sue parole. Egli, come diceva Heidegger, spingendosi all'estremo parossistico, ci fa percepire «che l'essenza del Divino ci è più vicina di quanto non lo sia l'estraneità degli esseri viventi». Non fosse altro perché alberga in noi.

Nasce la necessità, quasi l'obbligo, di una ricerca di valori superiori. La musica, con le sue virtù (quali, il rendere comprensibile l'inintelligibile; il dar voce all'indicibile, transcendendo il pensiero), costituisce il mezzo privilegiato di questa pro-mozione esistenziale. La dimensione spirituale dovrebbe essere la vocazione della musica e dell'Arte tutta, costituirne l'imprescindibile senso (nella doppia accezione di contenuto e direzione). Purtroppo, invece, la tendenza in atto ha subordinato questo aspetto a disvalori quali quello economico o quello edonistico-estetizzante (del piacere superficiale). La funzione della musica sembra essersi ridotta a sottofondo delle nostre azioni quotidiane. Si sta infatti diffondendo un tipo di musica dalle linee semplici, sarebbe meglio dire semplicistiche, dalle caratteristiche superficiali. Tale musica, sempre più compromessa da false contaminazioni e totalmente asservita al valore di scambio (la variabile attraverso la quale cambia proprietà in qualità di merce), ha ormai rinunciato all'emozione che dovrebbe, invece, costituire quell'unico coinvolgimento possibile per l'Arte. Pertanto, credo abbia perduto lo statuto artistico per degradare a pura distrazione. La musica-merce non è presenza, pro-mozione, ma, al contrario, assenza.

La rinuncia all'aspetto emotivo, così come a quello contenutistico, è divenuta la prerogativa della musica da consumo, in risposta alle esigenze del mercato, il quale richiede un prodotto che non invada e nemmeno sfiori la sfera interiore, un tipo di musica che *si* sente in modo impersonale, assente, appunto. Un prodotto che funga da colonna sonora per gli spostamenti in macchina o tappeto musicale per accompagnare i lavori domestici. Articoli, insomma, che rispondano alla domanda di piacere facile, superficiale, fatuo, ma che non richiedano alcuno sforzo o versamento di energie sui piani cognitivo ed emozionale. Intrattenimenti che privano della vera presenza, che ci rendono assenti a noi stessi. Espedienti per azzittire il silenzio. In tal senso il silenzio assume una connotazione opposta a quella di san Giovanni della Croce: è un silenzio muto, assenza di musica, vacuità pura. Ed è talmente frastornante da intorpidire i sensi dell'uomo, rendendolo sempre meno capace di sentire e quindi di essere!

Al fine di evitare conseguenze di tale gravità, la creazione musicale (come quella artistica in generale), non può ridursi alla mera produzione di merci "dilettevoli". È necessario e doveroso riabilitarla a forma pregnante

di conoscenza e recuperarne, quindi, il senso nell'esistenza umana; contrastarne la gratuità restituendola all'antico e irrinunciabile ruolo di promozione esistenziale. È opportuno tornare sui nostri passi, percorrere a ritroso il processo che l'ha depauperata di ogni aspetto qualitativo, spogliandola dapprima delle sue valenze spirituali e intellettive e, infine, di quelle emotive; è indispensabile prendere le distanze dall'estetismo in favore di una riscoperta della dimensione etica.

Per compiere questa riabilitazione è essenziale assumere nuovamente la condotta che si confà ad un ruolo tanto pregnante.

Il musicista, nell'atto creativo, è chiamato ad assumere lo stesso atteggiamento adottato dai mistici nel loro approccio spirituale al mistero della vita, teso ad unire, in perfetta comunione, le due dimensioni di intelletto ed emozione. L'assenza o il disequilibrio tra una o l'altra sfera rende l'atto incompleto e falso. Operazione, questa, che richiede un attento ascolto del silenzio interiore, la capacità di risuonare della *musica silente* che è in noi. Perché elevarsi dagli impedimenti del materiale richiede l'abbandono delle cose inessenziali, quali il linguaggio logico. Esso è inefficace come strumento. Rappresenta la soglia del silenzio. Il mistico e l'artista operano proprio su questo crinale tra il mondo finito che conosciamo, il dicibile, e l'infinito, l'indicibile. La differenza tra i due risiede nel fatto che il mistico abbandona il mondo conosciuto per stabilirsi nell'esistenza metafisica; l'artista cerca, invece, di mettere in contatto le due dimensioni. Eppur tentando di superarne costantemente il confine, non può travalicarlo.

Conscio dei limiti e dell'onerosa entità del mio intervento mi sono adoperato, con gli umili mezzi a mia disposizione, a materializzare il silenzio. Il fine del mio lavoro è rapire l'attenzione, acutizzare i sensi; addensare l'essere, predisporlo a comprendere il silenzio che alberga in noi. È assai arduo, ma quando ci si riesce l'anima di chi ascolta è muta, si è fatta puro ascolto. Avvinta nel silenzio, lo trattiene come il respiro, oltre il suo spiegarsi nel tempo cronologico, per non turbarne la perfezione e dissiparne il magico incanto... (la capacità connaturata alla musica di evocare dimensioni soprannaturali affiora persino dall'etimologia di termini quali in-canto).

Il raggiungimento di questo stato, in chi ha accolto il silenzio (avendo prima saputo raccogliersi), è comprovato dalla sospensione di tutti i processi finalizzati, i bisogni e le pulsioni.

Probabilmente non siamo noi a innalzarci, trascendendo questa dimensione, ma il silenzio stesso che, attraverso la musica, *ec-cede* la soglia, precipita, si riversa in noi muti contenitori concentrati, in attesa, pronti ad accoglierlo...

Come diceva Giovanni Paolo II a proposito di san Giovanni della Croce:

...Amò la solitudine sonora dove si ascolta la musica silente, il rumore della fonte che sgorga e zampilla anche se è notte.⁴

La musica del silenzio di san Giovanni della Croce ci parla di quiete, di sereno abbandono e non di incomunicabilità; di silenzi e non di mutismi. Si tratta di un principio creativo e attivo, vibrante, propositivo, non un silenzio senza corpo né vita. È una musica silente che ha il suono dei ruscelli, delle boschive valli; il canto dei fiumi, il grido dei venti. È un silenzio frastornante per il cuore sensibile. È un silenzio così assordante che, istintivamente, sentiamo il bisogno di soffocare, di “far tacere” in quanto ci scuote e spaventa.

Da bambino amavo fare un gioco: prendere una monetina, apporvi un foglio sottile di carta e con una matita creare un *frottage*, un'impronta della superficie. L'apparire dell'immagine mi emozionava, ogni volta, quale un miracolo. Mi affascinava la sensazione di vedere qualcosa che immaginavo “già esistente” nel foglio e che solo il mio innocente gioco la rendeva visibile.

Ecco la musica. Nulla si inventa, tutto si scopre. Tutto nel silenzio.

In solitudine sonora, il poeta nel silenzio di una pergamena, e il musicista tra le spoglie righe di un pentagramma, ricercano spasmodicamente il suono originario: il suono del principio dei tempi.

Immagino il nostro Santo immerso nell'immensa solitudine del carcere di Toledo, nei sonori paesaggi andalusi, nella solenne solitudine dell'Eremo, da lui fondato, in Segovia, impegnato in intimi conversari d'amore e di fede con il suo Amato, l'Inquilino del suo cuore.

Il silenzio del carcere di Toledo, le fredde pietre che lo avvolgono, l'angusto spazio: san Giovanni della Croce decide di “vivere” questi dolorosi segnali fisici e di trasformarli in un inno d'amore e di fede. L'inno più bello che sia mai stato scritto: il *Cantico Espiritual*.

⁴ GIOVANNI PAOLO II, *Viaggio apostolico in Spagna. Celebrazione della Parola in onore di San Giovanni della Croce*, Segovia, 4 novembre 1982.

Egli trascende l'esperienza umana, cerca al di là della propria sofferenza, fa di un luogo di disperazione un Tempio privilegiato di incontro con l'Amore e il mistero: ne dipinge il silenzio e ci consegna una pagina di ineguagliabile profondità e bellezza poetica.

Il musicista ne resta avvinto.

Ho individuato nel *Cantico Espiritual* tre qualità che ne fanno un testo "ideale" per essere musicato: la perfetta musicalità, la spiritualità del testo e l'alta poeticità dei contenuti.

La **perfetta "musicalità"** del *Cantico Espiritual* risiede nel sapore delle singole parole e nella sapienza di averle accostate con fare melodico; nella perfezione dei concatenamenti di settenari ed endecasillabi, nell'andamento ritmico fluido, quasi danzante; nella purezza e semplicità dei suoni.

Ho riscontrato questo stesso potere della parola melodiosa nell'opera di David Maria Turollo, nella quale la perfezione della metrica non è solo linguistica ma anche musicale.

Nel caso del *Cantico Espiritual* si aggiunge la ricchezza della lingua spagnola, particolarmente morbida, calda, sensuale e, quindi, musicale.

Sulla possibile destinazione musicale originaria del *Cantico Espiritual* di san Giovanni della Croce, riporto la puntuale analisi di Norbert von Prellwitz:

Il titolo più citato dalle testimonianze per la poesia autonoma dal commento è Canciones; spesso il testo viene indicato con l'incipit. Una testimonianza attribuisce allo stesso san Giovanni il titolo di Canciones de la esposa. Nell'uso dei documenti biografici il termine "canzoni" si estende, dal significato di "strofe" o dell'intero componimento poetico, a quello più specifico delle parole intonate in musica. Come traduzione di "carmen", "canticum", certamente allude al modello, il Cantico dei cantici; ma non bisogna lasciarsi sfuggire l'indicazione acustica: essa rinvia alla possibilità di una recitazione cantata, analoga a quella dei salmi e di poesie anche profane nei monasteri del Carmelo. In quanto "canzoni" (va ricordato che nel commento l'anima "canta" la lode a Dio), i loro effetti sul lettore o ascoltatore sono assimilati a quelli suggestivi del suono, del canto: «la musica [...] della lira riempie l'animo di dolcezza e lo ricrea e imbeve e sospende, rendendolo estraneo a ogni dispiacere, a ogni sofferenza».⁵

⁵ GIOVANNI DELLA CROCE, *Cantico Espiritual*, a cura di Norbert von Prellwitz, Rizzoli, Milano 1991, pp. 355-356.

Ai conoscitori dell'opera di san Giovanni della Croce non può sfuggire quanto, nella prosa e nella poesia, sia viva e presente l'attenzione agli aspetti ritmico-musicali.

La "spiritualità" del testo

Il condurre alla contemplazione delle cose divine,
ed il destare in questa guisa coll'immagini
come fa il Teologo mistico ed il poeta,
è molto più nobile operazione
che l'ammaestrare sulle dimostrazioni,
come è officio del Teologo scolastico;
il Teologo mistico adunque, e il poeta sono
oltre gli altri nobilissimi.⁶

Si percepisce oggi uno straordinario risveglio di ricerca spirituale. Nel termine "spiritualità" troviamo una maggiore libertà di espressione, un luogo privilegiato di incontro. Da sempre, lo sappiamo, la religione non rappresenta certo un elemento di unione tra i popoli e tra le diverse culture. Purtroppo, gli stessi segni che dovrebbero essere elementi di comunione, finiscono col divenire elementi di contrapposizione. La spiritualità rappresenta il vero anello d'unione, la risposta più efficace alla grande scommessa dell'ecumenismo, la perfetta comunione in Dio. Basta guardare alla vita dei grandi mistici per scoprirne lo spirito fraterno e lo slancio di passione e simpatia che li accomuna: una sorta di realizzazione spirituale che li rende una cosa sola agli occhi di Dio e degli uomini. Amanti della Verità, al di là della veste cui questa si è loro manifestata, i mistici si offrono a noi quale incarnazione della Parola, coscienza di Dio, abbraccio cosmico che unisce il cielo alla terra. Essi ci indicano la soglia tra il finito e l'infinito, ci invitano ad oltrepassarla, a camminare là dove precipita l'essenza dell'esperienza umana.

⁶T. TASSO, *Del poema eroico*.

Il misticismo è visto non come fuga nell'irrazionale ma intima aspirazione al silenzio, volta a compensare l'invasione da tutte le forme di rumore.

I timori che abitano il musicista che si pone al cospetto dei testi sacri, in particolare al *Libro dei libri*, si stemperano d'innanzi agli scritti degli autori mistici, grazie a quel loro contributo umano e sensibile che li fa sentire amici, compagni di viaggio, uomini tra gli uomini.

Il *Cantico Espiritual*, con i suoi contenuti poetici ed emozionali è un prezioso scrigno di idee e stimoli per il musicista. Il testo offre al compositore (e ad ogni attento lettore), una caleidoscopica varietà di livelli di lettura. Ha inoltre la forza e la grazia per essere vissuto contemporaneamente con disciplina e passione, con cervello e cuore.

Se è vero che nella musica la gioia e il dolore possono coesistere in perfetta armonia, nell'anima (la Sposa) possiamo individuare un sublime modello di convivenza d'opposti. Il *Cantico Espiritual*, in virtù delle costanti trasformazioni (la conversione del giorno in notte, la sofferenza in gioia, la morte in vita), consegna al musicista un florilegio di spunti musicali già artisticamente disposti.

Vagando nel giardino del *Cantico Espiritual*

«*Adonde te escondiste?*»: Dove ti sei nascosto? (Strofa I) Con questa invocazione, carica di disperazione e sconforto, si apre il testo. Il lettore sprofonda immediatamente in uno stato di inquietudine e smarrimento. Fin dalla mia prima versione musicale ho adottato un linguaggio armonico non troppo definito, se pur di accessibile ascolto: armonie complesse (none e undicesime⁷); una melodia spiegata, dal lungo respiro; interventi delle voci maschili, distanti e indistinti (ad indicare la lontananza dell'Amato); mo-

⁷ Per i non addetti ai lavori: finché un accordo è composto da tre o quattro note diverse il nostro orecchio, più o meno educato, è in grado di dargli una definizione acustica, una posizione all'interno della pagina musicale, a riconoscere una relazione con gli altri accordi. Man mano che aggiungiamo e sovrapponiamo altre note tutto diventa più aleatorio, indefinito, instabile. Un accordo completo di nona prevede l'utilizzo di 5 note sovrapposte, mentre l'undicesima di sei.

dulazioni improvvise e non risolte (ad esprimere lo stato d'animo disorientato). Tutti elementi che vogliono concorrere a dipingere i moti interiori e la dimensione fisica-psichica nella quale si muove la storia dei nostri Amanti.

La mia lettura del *Cantico Espiritual* è intenzionalmente romantica e sensibile.

Con il primo accordo arpeggiato del pianoforte e l'entrata del tema affidato al caldo ed evocativo suono del flauto in sol, volevo che fosse presente il dramma dell'assenza, della lacerante nostalgia.

Mi sono dunque domandato: da quanto tempo l'Anima non vede l'Amato? Quanto è stato lungo lo sconcertante silenzio che ha preceduto le accorate parole: «*Adonde te escondiste?*». Qual è lo stato d'animo che permea questa prima scena?

Abbiamo detto che la musica è invasione del silenzio, occupazione di spazio. D'innanzi ad un *incipit* carico di tanta drammaticità, qual è la modalità più opportuna d'*inter-venire* (nel senso letterale di arrivare nel mezzo)? Ora, un'invasione può essere pacifica o violenta: a determinarne il carattere sono spesso il tempo e le tensioni che la precedono. Mi sono interrogato a fondo su questo punto cruciale, giungendo infine a prefigurare una situazione certamente semplificata (perdonatemen!), ma funzionale. Risponde, infatti, all'esigenza di dare una lettura "sensibile" al testo e quindi una veste "scenica" all'azione, scelta spesso utilizzata in musica.

Vedo l'anima, in questo racconto, già da qualche giorno vagante per le vigne in cerca dell'amato. Le sue forze son provate. È stremata. Chiede aiuto, senza alcun timore, a chiunque. Unico obiettivo, ritrovare l'Amato, a lui ricongiungersi.

La musica, in questa prima strofa, non deve gridare il dramma, può al massimo permettersi qualche crescendo espressivo a rappresentare l'emozionalità scossa e provata ed evidenziare l'instabilità degli stati d'animo. Tutto con grande parsimonia e leggerezza. Nell'ultima versione della partitura ho persino preferito levare il testo di questa prima strofa e lasciare che fosse la musica a sussurrare i più intimi pensieri.

Dopo l'enunciato della prima strofa, il *Cantico Espiritual* si sviluppa in una vera e propria caccia al tesoro (e che tesoro!). L'anima non conosce il nascondiglio del suo Amato, non riesce ad interpretare gli indizi che le ha lasciato. Non ne intuisce ancora la chiave di lettura.

Proprio quando inizia a gustare la saporosità intima si sente improvvisamente sola.

Come in una grande sinfonia i ritmi si fanno sempre più incalzanti: l'Anima attraversa febbrilmente monti, riviere, boschi e frontiere, interroga i pastori, la natura, le amiche, a tutti chiede informazioni sull'Amato. Sono parole disperate, accorate, colme d'ansia alle quali giungono solo risposte vaghe, ermetiche, simili a balbettii. È questa la parte del *Cantico* dove la musica trova maggior libertà d'azione. Gli strumenti si inseguono in una vorticoso danza di suoni. Un florilegio d'emozioni: il giovanile ed ingenuo slancio: «*andrò sui monti e lungo le riviere... né temerò le fiere...*» (III); lo sconforto: «*Ahi, chi potrà sanarmi...*» (VI); il crescendo emotivo che accompagna l'Anima fino all'abbandono nelle braccia della Fede: «*la fonte cristallina*» (XII); finalmente, l'ardente dialogo con l'Amato (XIII).

Questa è linfa vitale per il musicista. È emozione pura!

Dicevamo poc'anzi della peculiarità della musica: la compenetrazione degli opposti. Qualità imprescindibile nelle opere lunghe e auspicabile nelle brevi. Gioia e dolore, morte e vita: con un solo accordo possiamo passare da uno stato d'animo all'altro e tornare indietro con la medesima rapidità. Possiamo persino sovrapporre temi di carattere emotivo diverso e far convivere simultaneamente nature opposte.

Ho voluto, musicando le strofe I-XII, far percepire la coesistenza del dramma della ricerca e della solitudine con la flebile, ma sempre viva speranza che abita l'animo della Sposa. Per raggiungere questo obiettivo mi sono affidato ad un organico eterogeneo (oltre agli archi e al flauto, ho utilizzato il pianoforte, l'oboe, il saxofono e numerose percussioni, compresi vasi di terracotta, legni e altre strumenti "naturali"). Con l'impiego, invece, dei vocalizzi leggeri del quartetto vocale e con gli interventi strumentali affidati alla viola o ai flauti (strumenti con i quali si possono ottenere sonorità sottili e appena accennate) ho cercato di rendere un effetto scenico di lontananza che descrivesse la presenza/assente o l'assenza/presente dell'Amato.

Il dialogo tra i due Amanti mi ha creato non pochi problemi. Fin dall'elaborazione della struttura dell'opera, mi son reso conto che lo Sposo era veramente di poche parole. Pertanto ho abbandonato l'idea di affiancare alla voce femminile (l'Anima) una maschile (lo Sposo) e ho optato per accostare al soprano un quartetto vocale che sostenesse un duplice ruolo, al

fine di riequilibrare l'opera: pronunciare le poche parole dello Sposo e nel contempo dar voce alle emozioni celate, ovvero rappresentare la sostanza sia dell'animo dello Sposo sia dell'anima. Emozioni che si svelano attraverso i seguenti strumenti tecnici: utilizzo di vocalizzi; continua reiterazione di parole particolarmente significative, a creare un tappeto ipnotico, statico; sillabe prese a prestito dal testo e trasmutate in suono, quasi uno strumento orchestrale, private del loro senso testuale e trasfigurate in cellule puramente vibranti nell'aria, pollini sonori.

Tutto concorre a dar vita a mondi sonori che possano ulteriormente colorare i sentimenti degli Amanti.

È un dialogo di poche parole ma, comunque, ardente. Sono le parole di chi si insegue e si ritrova, si congiunge e si contempla meravigliato. Nel prosieguo del *Cantico* l'Anima parla con sempre maggior effusione, lo Sposo, al contrario, invade lo spazio con la sua presenza silenziosa: la *musica silente*.

Affascina in questo *Cantico* come l'anima si senta invasa e piena di Tutto. Pare ritrovare nell'Amato la miriade di cose alla quale aveva rinunciato, ora persino centuplicata e ancor più meravigliosa: le isole inesplorate (simbolo dei viaggi mancati, ma percorsi negli occhi dell'Amato), i fiumi (che ora scorrono e cantano), le valli e i monti (che si ergono con nuova forza e vitalità)... è silenzio che si fa musica, è l'aurora che segue la notte, è la cena che ricrea ed innamora, moltiplicando amore.

La dolcezza e l'emozione di queste strofe (XIV-XV) l'ho affidata al canto della viola (strumento che prediligo) dal caldo e vibrante suono e al flauto in sol. I lunghi tappeti sonori degli archi e le semplici articolazioni del pianoforte sono a servizio del canto del soprano che si esprime con un'aria dalle linee semplici e fresche. La scelta di tale linguaggio musicale ha volutamente evitato le astrusità della scrittura contemporanea, per valorizzare il languore e l'emozione dell'effusione d'amore.

Nelle strofe che seguono si pregusta la gioia dell'incontro. È lo stadio illuminativo che conduce alla via unitiva (XXVIII-XXXV) e, quindi, allo stato beatifico delle ultime cinque strofe.

La ricchezza di materiale poetico mi ha permesso di utilizzare linguaggi musicali diversificati.

È un susseguirsi di immagini, di quadretti definiti e vari: la velocità e vivacità dei daini, dei cervi e degli uccelli (XX), l'amabile lira e il canto delle

sirene (XXI), i nascondigli e l'intimità amorosa (XIX-XXVI-XXVII). Come in una mostra, lo spettatore è rapito e trascinato in un magico viaggio a cavallo di un arcobaleno.

Non a caso un modello al quale ho fatto riferimento nella mia stesura del *Cantico Espiritual* è quello dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij⁸, in particolare per l'uso della *Promenade*⁹.

Mi sono posto avanti al testo cercando di cogliere il senso generale della strofa e rappresentarlo efficacemente. È infatti difficile "servire" la singola parola, per questo certe frasi o concetti sono stati fagocitati dalla idea musicale generale all'interno del quadro. Al cospetto di opere così estese la dimensione diviene un problema non da poco. Il *Cantico* è composto da quaranta strofe. Destinando anche solo due minuti ad ognuna si avrebbe un'opera di ottanta minuti. Aggiungendo elementi di passaggio o transizione la lunghezza avrebbe potuto quindi risultare eccessiva e penalizzare la concentrazione dell'ascoltatore. Da qui, l'espedito di unire più strofe in un'unica pagina musicale, perlomeno dove il testo, non mutando troppo di senso, lo consentiva. Va sottolineato che già san Giovanni della Croce nel suo *Commento delle Canzoni d'amore tra l'Anima o e lo Sposo Cristo* riunisce le strofe XIV-XV e le strofe XX-XXI.

L'intero percorso delle strofe (XIII-XXXV) ci conduce, attraverso una serena atmosfera d'intimità ed abbandono, permeata da alti contenuti simbolici e sacri, verso la trionfale unione mistica.

Che meraviglia quando l'anima chiede allo Sposo di investire di gloriosa divinità il suo umile intelletto, la sua volontà, la sua memoria! È la trasformazione dell'anima nello Sposo, il possesso pieno, la solitudine perfetta in due, la musica sonora.

Che emozione quando, le mani sul pianoforte, l'idea prende corpo e intuisce la forza della parola, la grandezza dello spirito di san Giovanni della Croce!

⁸ Modest Musorgskij. Compositore russo nato a Parevo-Pskov nel 1839 e morto a San Pietroburgo nel 1881. Celebre la sua composizione *Quadri di un'esposizione* per pianoforte del 1874.

⁹ *Promenade*: una passeggiata che l'autore identifica in un tema musicale che si ripresenta ogni volta variato, carico delle emozioni accumulate nella visione dei quadri. Assume quindi funzione di collante e riveste, inoltre, un ruolo rappresentativo autobiografico. Come possiamo immaginarci Musorgskij che gira nelle sale di una mostra, allo stesso modo, possiamo calarci in questi elementi di transizione e osservare da vicino, dal vivo, le vicende dei nostri amanti.

Egli canta la bellezza delle opere di Dio e ne parla come chi ha conosciuto l'Amato. Attingendo direttamente alla fonte della bellezza e della bontà, ci commuove e ci smuove.

Adagia la bellezza nella natura, ci dona il sorgere di uno splendore nuovo, l'aurora di un sole che gronda amorevoli gocce di luce.

«*Y luego a las subidas cabernas de la piedra nos yremos que están bien escondidas*» – «E poi alle elevate caverne della rupe ce ne andremo, che sono ben celate» (XXXVII).

Si ritirano i nostri amanti, si appartano nell'amenso giardino. Lei reclina il capo sul petto dell'Amato. Nessuno più osa avvicinarsi a tanta perfezione d'amore.

«*El aspirar de el ayre*» – «L'alitare dell'aria» (XXXIX): questa frase, in perpetua reiterazione, ha assunto la forma di un inseguimento tra le quattro voci maschili, con piccoli interventi strumentali, in costante e mutante movimento. Ho cercato di erigere una sorta di bolla sonora, una silenziosa e solenne cupola di cristallo che proteggesse i nostri amanti, mentre tutto intorno si assopisce e persino Animadab, il demonio, si allontana, sconfitto... (XL).

Indegno servitore della parola, ho musicato il *Cantico* pur consapevole della sua soverchiante grandezza. Indulgete come si fa con i peccati di gioventù. Se oggi lo riprendessi in mano ne realizzerei, sicuramente, tutt'altro lavoro. Intraprenderei strade diverse, percorrendo altre valli e fiumi in *più alto silenzio*.¹⁰

¹⁰ D.M. TUROLDO, *La nostra Preghiera. La liturgia dei giorni*, cit., pp. 263-264.

La musica al Carmelo

Una buona tradizione

Rodolfo Girardello ocd

Un Ordine che vanta come suoi fondatori santa Teresa di Gesù (1515-1582) e san Giovanni della Croce (1542-1591), due insuperabili amanti della bellezza, non può non contare dei significativi cultori dell'arte più spontanea e incisiva qual è la musica.

Questi due grandi Santi provengono da una storia, che peraltro essi poi rinnovano e rilanciano, che è una storia gloriosa anche sotto il profilo dell'arte soprattutto pittorica (vedi Filippo Lippi, già frate carmelitano). Nel campo della musica, fin dagli inizi del Trecento in tutta Europa ci furono religiosi carmelitani non semplicemente esperti, ma senz'altro veri compositori per strumenti e per canti. Essi si dedicarono al "canto fermo", cioè al gregoriano, usato per l'ufficiatura salmica e per la Messa, esposto già nel medioevo ad essere eccessivamente adornato con interventi accompagnatori a due o tre voci (il falso-bordone). Fondarono importanti scuole in Toscana, Lombardia, nei domini di Venezia, in Sicilia, Inghilterra, Germania, Polonia e in altre zone d'Europa.¹

Nel Cinquecento anche in Spagna, dove nacque la Riforma teresiana, già prima di questa ci furono dei buoni maestri di musica, tentati anch'essi dagli eccessi melismatici che i superiori dell'Ordine cercavano di contenere.

Dentro questo contesto generale di accettazione e anche di eccesso crebbe la Santa di Avila, che nelle sue opere non mancò di ricorrere ad allusioni alla musica. Pur non godendo di bella voce e, almeno all'inizio della sua esperienza religiosa, pur non sapendo cantar bene («*sabía mal cantar*»

¹ B. ZIMMERMAN, *La cultura musicale nell'Ordine dei Carmelitani*, Firenze 1930.

scrisse in *Vita* 31,23), si deliziava, soprattutto nelle feste natalizie, a esprimere la sua gioia con balli e canzoni, usando melodie già note a cui apponeva parole di sua invenzione. Durante gli estenuanti viaggi invitava le sue monache a sollevare il cuore con la musica e nelle soste a intonare i salmi a volte in mezzo ai campi. Amava le liturgie solenni, particolarmente in onore di san Giuseppe. Però nei suoi monasteri riformati dispose che ordinariamente l'ufficio divino non si celebrasse in canto, ma in forma semplice e sobria. Fissò questa norma perché, a differenza dell'Incarnazione, le suore erano poche e non riuscivano a esercitarsi nella musica, per cui si augurava che «piacesse al Signore che rimanesse loro un po' di tempo per guadagnarsi da vivere». Si aggiunga il fatto che i libri di canto costavano troppo e che, nella visione di una vita povera e semplice, ella proponeva alle sue figlie una testimonianza che nel canto stesso sapesse di controtendenza alle esagerazioni.²

Giovanni della Croce, cantore della «musica silenziosa, solitudine sonora» e innamorato del «canto del dolce usignolo», sentiva tutto il fascino della grande arte dei suoni in cui il Vittoria, compositore suo contemporaneo e compatriota, infondeva nelle sue musiche un sincero misticismo molto vicino al suo. Ormai malato gravemente e prossimo a morire, chiese che dei suonatori lo sostenessero e rallegrassero con le loro melodie andaluse, riconoscendo alla musica una delle funzioni più universalmente sostenute soprattutto oggi.

In tempi più recenti si sono avuti membri del Carmelo teresiano che hanno mostrato di essere significativamente aperti e sensibili al messaggio sostenuto dalle note. Santa Teresa di Gesù Bambino (1873-1897) è tra costoro. Neppure lei godeva di una voce speciale, tendendo al tono basso e quasi rauco, ma da bambina amava i solfeggi dello zio dal vocione profondo e, divenuta monaca, s'impossessò presto dei numerosi motivi musicali in uso nel convento e li inserì nelle sue *Pie Ricreazioni*, mostrando gusto e abilità. Sul letto di morte compose un testo breve e sentito, *Tu che la piccolezza mia conosci*, commovendosi profondamente quando una novizia glielo cantò al momento del viatico.

² L. DEL NIÑO JESÚS, *La música sagrada en la legislación del Carmen Descalzo*, San Sebastián 1944.

Una giovane portata in modo eccezionale alla musica tanto da vincere in gioventù anche dei premi e soprattutto da attirare ed educare le persone amiche fu la beata Elisabetta della Trinità (1880-1906). Ella non trovò di meglio da donare al Signore, entrando nel Carmelo, che rinunciare non solo alla vita in famiglia, ma anche al caro pianoforte così che in monastero non toccò più nessuna tastiera nemmeno per sostenere il canto liturgico. Questo resta certamente un gesto di estremo valore religioso tanto quanto la musica era per lei un altissimo valore umano.³

Non rinunciò alla sua arte di esecutore e compositore il Servo di Dio padre Agostino del SS. Sacramento (Ermanno Cohen, 1820-1871), che prima si convertì dall'ebraismo e poi si fece carmelitano proprio perché un giorno accettò di mettere la sua arte a disposizione per una umile liturgia eucaristica, durante la quale si sentì toccare il cuore da Dio (in varie lingue toccare corrisponde a suonare).

Era anch'essa ebrea e amava grandemente la musica, specialmente quella tedesca, e sapeva eseguire buone suonate al pianoforte la straordinaria «filosofa, carmelitana e martire» santa Edith Stein (1891-1942). Nel parlatorio del monastero di Colonia le fu chiesto di dar prova della sua abilità nel canto e accettò umilmente, come una scolarettina, di tirar fuori la sua esile voce di soprano. Finché poté insegnare, non mancò con i suoi alunni di ricorrere anche ad argomenti musicali, e nelle sue molte opere di filosofia, pedagogia e teologia fece spesso riferimento a quest'arte che tanto amava. Probabilmente a lei fu risparmiata, entrando nel campo di Auschwitz, la ulteriore crudele beffa di una fanfara che di solito accoglieva i deportati avviati allo sterminio.

Il Carmelo teresiano vanta ancora tanti altri figli che nella musica hanno trovato un mezzo straordinario di educazione per sé, di lode al Signore («chi canta prega due volte», diceva sant'Agostino) e di servizio per il prossimo. Il beato Francesco Palau (1810-1872) usava, a Barcellona e in altre città della Catalogna, proporre i grandi misteri della fede insegnando agli operai e soprattutto ai giovani i sonori canti popolari religiosi: metodo abbastanza consueto ovunque e da lui seguito con singolare convinzione ed efficacia.

³ B. PIERRE, *Élisabeth de la Trinité: une vraie musicienne!*, in AA. Vv., *Élisabeth de la Trinité, l'aventure mystique*, Toulouse 2006.

Da parte sua san Raffaele Kalinowski (1835-1907) durante la inumana deportazione in Siberia si univa cordialmente ai cori dei suoi compagni di sventura, ma poi, quando seguiva come pedagogo un giovane principe portandolo a Parigi anche ai concerti, rischiava di scivolare nel sonno un po' per stanchezza e un po' per limitato interesse. Altro carattere, altra cultura e differente disposizione.

Musica dentro e fuori dell'Ordine

È indubbio dunque che anche al Carmelo teresiano si vive e si pratica l'arte dei suoni. Ma urge la domanda: esiste forse una musica e una musicalità carmelitana? Ossia, quanto lo stile di vita dell'Ordine (preghiera, silenzio, vita comune, apostolato) è così particolare da ispirare una produzione musicale magari anche tipica? E come e quanto la riconosciuta dottrina carmelitana stimola in modo vivo il genio artistico di alcuni privilegiati e, forse, in alcune loro composizioni lascia un'impronta riconoscibile?

Pretendere che la musica di artisti carmelitani si possa in qualche modo distinguere come si distingue la musica europea da quella africana è senz'altro eccessivo. Pensare però che la dottrina carmelitana, espressa dai Santi dell'Ordine spesso in termini suggestivi, e la vita di figure eminenti del Carmelo possano suggerire qualcosa di singolare anche nella musica, forse sì. È noto che in tutti gli artisti prevale spesso come primo fattore e come prima spinta nell'ispirazione la loro appartenenza alla patria; e il Carmelo è appunto una patria spirituale.

Ma occorre notare subito qui che si deve parlare distintamente del Carmelo teresiano di ieri (ma fino a dove arriva questo "ieri"?), quando l'Ordine era fondamentalmente eurocentrico e inoltre maschile, e di quello di oggi, che è senza dubbio più globale e anche più femminile e si caratterizza per l'iniezione di vitalità venuta da regioni dell'Asia (specialmente l'India), dell'America Latina e anche dell'Africa.

Da notare inoltre che bisogna distinguere quanto il Carmelo ha potuto promuovere per la musica al suo interno, cioè con i religiosi e le religiose che vi appartengono in modo stretto, e quanto hanno invece creato su temi carmelitani altri artisti estranei all'Ordine. Esiste infatti tutta un'ampia fascia di

artisti non carmelitani e a volte neanche cristiani che sono stati affascinati e ispirati dal Carmelo. Per il passato si può citare anche G.F. Haendel (1685-1759), che durante la permanenza a Roma nel 1706-'09 compose *Vesperae de B. M. Virgine de Monte Carmelo*, un lavoro venuto alla luce circa vent'anni fa e destinato alla chiesa della Madonna di Monte Santo in Piazza del Popolo (era della riforma siciliana dei Carmelitani dell'Antica). Per i tempi moderni si ha l'opera *Les Dialogues des Carmelites* di Francis Poulenc (1899-1963): composta nel 1954 sul famoso testo di Bernanos e rappresentata in prima mondiale a Milano nel 1957 e riproposta con Claudio Abbado alla Scala nel 2005. Sarebbe impresa estremamente ambiziosa e irrealizzabile, perché si dilaterrebbe con proporzioni incontrollabili, quella di elencare e analizzare tutte le composizioni di ieri e di oggi di indole carmelitana, nate al di fuori dell'Ordine.

E ugualmente troppo ampia risulterebbe quella stessa ricerca che volgesse l'attenzione alle opere musicali di grande o medio respiro scritte dai figli e dalle figlie dell'Ordine: quest'ultime felicemente ispirate e attive nell'ultimo trentennio.

Ci si potrebbe limitare a una rapida panoramica procedendo per periodi storici (privilegiando magari l'epoca moderna e contemporanea), e inoltre per zone geografiche e per lingue e culture principali; ma ci si ridurrebbe a una rassegna per forza sempre lacunosa e pesante di fronte a una realtà copiosa e variegata. Si prenda per esempio la Spagna, culla del Carmelo riformato, con autori carmelitani purtroppo sconosciuti altrove, ma non per questo meno validi.⁴

Qui sembra meglio appuntare l'attenzione su qualcosa di più circoscritto e familiare, come può essere il mondo italiano, anzi quello della Provincia Veneta degli ultimi decenni, e ricavarne delle indicazioni che potranno senza dubbio valere analogicamente per altre realtà.

⁴ Nella biblioteca del Teresianum di Roma sono depositate varie stampe di musica di autori soprattutto spagnoli a partire dal 1940. I meriti di molti di questi autori sono affidati alle note necrologiche dei bollettini provinciali spagnoli e ai cataloghi dei religiosi delle diverse province. Molta buona musica è nata soprattutto in occasione dei centenari di santa Teresa (1982) e di san Giovanni della Croce (1991). Altrettanta buona musica è nata in Francia per il centenario di santa Teresa di Gesù Bambino (1997) e in Germania come anche in Italia per la canonizzazione di Edith Stein (1998). Da sottolineare che noi vogliamo tener conto non tanto della musica di argomento carmelitano, quanto della musica di autori carmelitani.

È superfluo dire che si intende parlare non della musica gregoriana. Questa nell'Ordine teresiano non ha avuto un suo ruolo nell'uso liturgico, se non solo dopo l'intervento autorevole ed efficace del Papa Pio X, e anche allora raramente è stata creata "in casa", neppure per arricchire i testi di nuovi santi o beati, dato che ci si è affidati spesso a melodie preesistenti. Si danno delle felici creazioni di autori incerti o anonimi, come l'antifona *Sancta Mater Teresia* o l'inno *Regis superni nuntia* o alcuni introiti delle Messe proprie dell'Ordine. Le melodie gregoriane più o meno recenti sono state impostate su modi e forme precedenti e hanno ricevuto un tocco e una revisione sulla base della scuola benedettina di Solesmes.⁵

Consideriamo allora la musica non già gregoriana, ma quella moderna. Secondo quanto documentano gli archivi musicali un po' di tutto il mondo carmelitano, fino al Vaticano II si viveva di una cultura musicale abbastanza simile ovunque e i compositori dell'Ordine si cimentavano con temi e testi quasi fissi, producendo materiale a volte scontato, altre volte più originale. Poche erano le musiche impostate su poesie o preghiere di una Santa come Teresa d'Avila o di un autore lirico come Giovanni della Croce. E questo ci porta a sottolineare l'importanza dei testi. Essi almeno nel passato erano praticamente necessari e suggerivano i temi, poiché la musica puramente strumentale non era nella mentalità dei religiosi carmelitani, dato che essi creavano musica religiosa legata alla liturgia, quindi si dedicavano a messe, mottetti, inni, salmi e quanto di più vario offriva la preghiera ufficiale. Ad essa si aggiungeva la preghiera devozionale ricca di testi popolari, su cui i compositori, seppure dotti, si adattavano a creare musiche che rispondessero a un'esigenza pratica e fossero quindi di forme più modeste.

Una Provincia presa a campione

Attenendoci dunque al proposito di spiare un momento nella storia moderna e contemporanea della Provincia Veneta presa a campione, si constata che vi si trovano abbastanza numerose le composizioni legate sia a

⁵ P. LADONE, «Musica e il Carmelo», in *Dizionario Carmelitano*, Città Nuova, Roma 2008, pp. 620-626.

testi liturgici come a testi extra-liturgici, che in piccola misura sono prelevati anche dalle opere dei Santi dell'Ordine.

Non sono molte, perché sempre impegnative, le Messe con le classiche cinque parti (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*); anzi si deve parlare di un solo autore (lo conosceremo più avanti) che negli ultimi quarant'anni ne ha scritte anche in italiano, con spartiti già meno difficili perché pensava non più a grandi cori, ma ad assemblee poco allenate.

Collegate al tema eucaristico ci sono le composizioni su *Pange Lingua, Tantum Ergo, Ave Verum* e altri testi: di carattere ora elaborato, ora più semplice (a una voce sola), venivano eseguiti con soddisfazione in alternativa a composizioni di musicisti non carmelitani; facevano parte del repertorio delle chiese conventuali, soprattutto dove vivevano giovani religiosi che così sapevano che dei loro confratelli esprimevano la loro fede e il loro omaggio al grande mistero secondo la cultura dell'Ordine.

Risulta quasi nulla la produzione pre-conciliare su testi dei salmi, che invece rappresenterebbero uno stupendo scrigno di temi insuperabili e che nel mondo francese, per esempio, già ottenevano un buono spazio. È un segno del tempo. Ci si riduceva a pochi falso-bordoni, che imitavano autori geniali come Benedetto Marcello (1686-1739), un veneziano che mise in musica cinquanta salmi a quattro voci e basso continuo (falso-bordone appunto) e fu eseguito qualche volta nelle nostre chiese.

Per contro, abbastanza vasta e di buona fattura appare la musica di autori veneti anche improvvisati in onore della Madonna. Si hanno *Litanie Lauretane, Ave Maria, Memorare, Sub tuum Praesidium*, qualche *Salve Regina*, dolci e commoventi *Flos Carmeli* e varie "canzoncine" mariane che sono chiaramente datate, comunque spesso piacevoli e di passabile qualità. E pensare che quasi sempre le scrivevano religiosi autodidatti, che però avevano ben appresa e applicata la grammatica musicale, riuscendo anche a suonare egregiamente l'organo o l'harmonium e, dove esisteva per ragioni quasi esclusive di insegnamento, il pianoforte (e qui è significativo il tipo di strumenti usati in quell'epoca non così remota).

Nella Provincia, lungo tutta la prima metà del Novecento e per qualche decennio successivo, furono molto in voga le cosiddette accademie: erano speciali momenti celebrativi in onore del Papa, di un superiore o di un confratello meritevole, oppure in occasione di qualche avvenimento

speciale, come l'inaugurazione della Casa del Pellegrino di Adro o il Convento di Trento. In queste accademie i giovani alunni in formazione si cimentavano con i loro componimenti letterari, con rappresentazioni teatrali serie o facete e soprattutto con molta musica ben preparata (si dava spazio alle belle voci dei solisti). Avveniva allora che qualche religioso provetto offrisse un saggio delle sue capacità di compositore di musica. In verità circolava ancora una mentalità senz'altro angusta che, mentre concedeva che uno presentasse qualche poesia o qualche altra forma di creatività artistica, negava possibilità ai compositori musicali, poiché temeva che montassero in superbia: prova indiretta anche questa del valore di quest'arte vitale. Fortunatamente non era la mentalità vincente e nelle grandi occasioni spuntavano le buone musiche. Negli anni Quaranta-Sessanta esse traevano ispirazione da san Giovanni della Croce (*Cantico Spirituale*), da santa Teresa e ancor più da santa Teresa di Lisieux (*Poesie*), da Dante (*Vergine Madre*), da Manzoni (*Inni Sacri*), da Alfieri (*Saul*) o dalla liturgia della Chiesa e dell'Ordine. Questi appuntamenti non solo procuravano legittime soddisfazioni agli autori, ma stimolavano i più giovani a coltivare la musica. Non raramente nascevano splendidi pezzi piuttosto corposi (della durata di quindici minuti o più), in cui intervenivano anche strumenti insoliti come il violino e la tromba. Qualche volta se ne curava pure la registrazione con il magnetofono di allora, ma quasi per puro sfizio tant'è vero che di certe memorabili esecuzioni non è rimasta nessuna traccia.

A queste scadenze fratesche che ricorrevano almeno una volta l'anno corrispondevano, in ambito monacale femminile, le cosiddette "ricreazioni straordinarie" in cui le suore preparavano le loro produzioni simpatiche e ravvivavano l'atmosfera anche con canti, qualche volta di loro composizione o almeno ripresi con intelligente arrangiamento, dato che non di rado avveniva che una o l'altra sapesse di musica. In anni più recenti faceva capolino anche qualche chitarra o arpa.

Il Concilio Vaticano II arrivò come spartiacque culturale anche per la musica, anzi soprattutto per la musica religiosa. In un primo tempo sembrava che le cose restassero un po' uguali e insieme che cambiassero del tutto, sconcertando i compositori già consolidati, che non si sentivano più motivati a scrivere le solite messe e i tradizionali mottetti. Ma in verità av-

veniva con la velocità tipica della nostra epoca un deciso cambio. E cominciavano ad affacciarsi forze fresche.

Va sottolineato che alcuni religiosi, dotati di un certo genio musicale (spesso buonissimi esecutori più che scrittori di spartiti), erano andati fuori Provincia, ad esempio nella missione del Giappone. Essi mantennero più a lungo il loro precedente stile, che magari risentiva dell'influsso della cultura in cui s'erano inseriti e insieme restava sostanzialmente tradizionale e comunque valido e accettato.

In Provincia tirava più forte l'aria nuova, che non vuol dire subito migliore, perché infatti si tralasciava un po' frettolosamente il vecchio senza immettere un valido nuovo: si trascurava il gregoriano, non si facevano prove di canto, anzi si scioglievano i cori e non si allenavano le voci che restavano dure e acerbe. E i compositori? Un paio di giovani frequentavano il conservatorio e studiavano armonia, ma non si esponevano. Alcuni altri si esercitavano da autodidatti all'organo. Però qualche ardimentoso prendeva la chitarra (strumento tra i più facili da suonare mediocrementemente, tra i più difficili da suonare bene) e tentava armonie di sua invenzione. Ed ecco fiorire qualche *Signore pietà* o qualche *Santo* a volte improbabile, a volte accettabile.

Non tardarono a nascere dei pezzi pregiati. Venivano soprattutto dallo studentato teologico di Brescia, con bei testi di ispirazione per lo più biblica, maturati sulla base delle lezioni scolastiche, cosa senz'altro molto significativa. Il genere musicale risultava un po' inconsueto e non sempre orecchiabile al primo impatto, ma era senz'altro indovinato se, come si vide presto, piacque anche fuori della piccola cerchia del mondo conventuale. Uno di questi canti venne eseguito perfino in San Pietro di Roma, altri tre o quattro entrarono nelle raccolte più diffuse.

Si sa che la buona arte non nasce a bacchetta, anche se si può favorire, promuovere e perfino commissionare. Negli ultimi trent'anni, nei quali s'è verificato il trapasso verso una differente sensibilità musicale anche liturgica, non si sono avuti a prima vista molti frutti di musica ispirata. Ma nemmeno c'è stato il deserto, anche perché intanto i compositori un po' più maturi riprendevano a proporre le loro invenzioni con tocchi di rinnovamento. Uno di essi poi rivelava improvvisamente una vena e un coraggio mai espressi prima, arrivando a sfornare nell'arco di pochi mesi quattro vere e proprie sinfonie, ossia composizioni che andavano al di là del genere solito.

E ora ecco i nomi

Abbiamo rimandato il momento importante dei nomi perché pareva giusto farli pronunciare da un vero competente. Questi è il padre Fiorenzo Lazzari, recentemente scomparso, che per cinquant'anni è stato organista ammiratione della basilica di S. Teresa in Roma. Egli parlava con evangelica semplicità, ammettendo di non ricordare bene tutti i religiosi veneti che hanno onorato quell'arte che egli aveva cominciato a praticare con bravura fin da giovanissimo seminarista. Dopo neppure un anno di scuola sotto un modesto insegnante, a tredici anni accompagnava già le impegnative messe del Perosi. Veramente il primo pezzo che riuscì a suonare bene – gli veniva in mente e se ne commuoveva – fu di un autore tedesco e s'intitolava *In virtute tua laetabitur iustus*. Era il 1938.

Prima di passare ai diversi religiosi della Provincia Veneta egli amava ricordare alcuni meritevoli autori di altre Province: padre Andrea Mangani e padre Simone Giannarelli della Toscana, padre Giuseppe Ceccacci e padre Rodrigo della Provincia Romana, religiosi che avevano quasi sempre una «musica perfettissima e ispirata».

Passando finalmente alla Provincia Veneta, ecco affacciarsi subito il ricordo di padre Elia di S. Teresa, un frate che compose musica anche in Terra Santa dove visse per un certo tempo e dove gliela eseguivano con la banda durante le processioni religiose, negli anni tra le due guerre. Era certamente un autodidatta di non poco ingegno. Pieno di note in testa, si buttava su una tastiera anche sgangherata e improvvisava suonate di grande effetto.

Immediatamente dopo di lui o suoi contemporanei furono padre Girolamo (autore di *Litanie* che padre Fiorenzo trovava molto belle) e padre Faustino, che umile e gracile accompagnava in maniera magistrale il gregoriano, «con nessuna sbavatura di stile».

Fin dalla prima decade del Novecento lavorava anche di notte, come capita spesso agli artisti compreso padre Fiorenzo, un uomo ricco di doti, poiché era anche poeta e studioso di letteratura e di filosofia: padre Adeodato Piazza, destinato a diventare cardinale (1884-1957). Una delle sue composizioni più eseguite, nata nel 1911 per l'accademia del neonato collegio di Adro, fu l'inno degli aspiranti, *Una stella al fiorir dell'aurora sfavillò*, con parole indovinate e forse non sue. I confratelli nei primi tempi lo sor-

prendevano di mattina presto all'harmonium del Santuario di Adro, mentre saggiava le sue creazioni. Esse furono soprattutto di indole carmelitana: alla Madonna del Carmine (*Ave Maria Regina dei mortali*, solenne e accorata), alla Santa Madre Teresa (*Regis Superni Nuntia*), a san Giovanni della Croce (*Giovanni due secoli*, slanciato e senz'altro originale: si potrebbe eseguire ancora oggi tanto è moderno), a santa Teresa di Lisieux (una specie di piccolo oratorio, dedicato alla Sorella e "Stella" del suo Episcopato). C'è da rammaricarsi che non sia stato abbastanza curato l'archivio con i suoi spartiti. Padre Fiorenzo garantiva che, oltre a essere molto chiari, essi non portavano errori di armonizzazione, benché si trattasse del solito autodidatta. Anche in omaggio alla sua posizione di vescovo e cardinale, ebbe la consolazione di sentire eseguiti i suoi lavori da importanti corali. Godette certamente la stima anche di Perosi, perché «era ispirato e perfetto», commentava padre Fiorenzo.

Modesto, ma non per questo meno incisivo e meno tenero, fu il padre Pasquale, che in tarda età si commoveva al canto di un suo *Flos Carmeli*, che in verità non ricordava più. Dirigeva sapientemente e appassionatamente i cori nella sua Lombardia e nella cara Sicilia, dove spese le migliori energie. Ma molti altri religiosi furono validissimi direttori di cori.

Già nei primi anni Quaranta si faceva strada l'allora giovanissimo padre Virginio Bodei, «cui bisogna levare tanto di cappello», affermava con sentita e incondizionata ammirazione padre Lazzari. Egli vive d'arte, e non solo d'arte, a tutt'oggi. La sua produzione è davvero sterminata e comprende tutti i generi pensabili per un carmelitano desideroso di usare la musica come veicolo del messaggio cristiano e come strumento privilegiato di apostolato. Già durante i corsi di teologia, spinto dai suoi giovani confratelli, che poi si assumevano il compito di coprire con uno pseudonimo i suoi primi lavori (per il vecchio sospetto sui compositori, che potevano mancare di umiltà: «Ha rischiato punizioni severe», annotava padre Fiorenzo), sfornò pezzi commoventi come *Puer natus*, *Victimae paschali*, prendendo spunto dal gregoriano, oppure *Dignus est Agnus*, fatto passare come opera di Haendel. Per certe composizioni si serviva nei primi tempi anche delle rime piane e serene di padre Teofano Giorgi o, più avanti, di qualche giovane emergente, come padre Antonio Sicari. Nel dopo-guerra il lungimirante Provinciale padre Tarcisio Benedetti gli fece frequentare un profes-

sore di musica. Intanto si lasciava trasportare dalla ispirazione e produceva di seguito una vera ondata di pezzi straordinari, ritenuti tali non soltanto da benevoli confratelli e amici. Al Santuario di Santa Teresa di Verona si eseguivano ogni anno le sue *Sette Parole* della Santina, una specie di oratorio, dove si avverte il gusto dell'assolo e subito dopo si sente l'irruzione potente del coro a quattro voci e il fascino dei violini nei preludi e negli intervalli. È davvero musica sapiente e alta, che è stata fortunatamente rispolverata e diffusa non molto tempo fa. Ma ce ne sarebbe moltissima da valorizzare. Padre Virginio, nonostante avesse in cuore tanta ispirazione e producesse con apparente facilità, non risulta mai scontato, neanche nelle composizioni cosiddette minori, né mai dà l'impressione di attingere da altri, possedendo una forte personalità spirituale e artistica. Elencare anche solo le più riuscite sue composizioni è davvero impossibile. È lui quello che anche dopo il Concilio ha continuato a comporre messe brevi per il popolo, come quella sull'aria di Lourdes che la gente afferra subito ed esegue con piacere.

Sicuramente padre Virginio contribuì moltissimo a trasmettere la passione musicale ai suoi confratelli coetanei e ai suoi alunni degli anni Cinquanta-Sessanta, i quali per un altro verso, sentendo la loro inferiorità, non azzardavano comporre più di tanto se non di nascosto. Osarono con più coraggio e con qualche buon esito negli anni successivi. Vanno ricordati padre Severino Oro, che suonava e suona con grande fluidità l'organo e in Sicilia produceva e produce buone cose; padre Damaso Giorgio che gli faceva eco da Trieste e Venezia; padre Angelo Vertua da Verona e poi da Bruxelles; con minori pretese padre Roberto Bozzolan da Brescia e poi da Verona.

Intanto in Giappone si affermava sempre più il prolifico e sensibile padre Giuliano Sberze, che la musica l'aveva nel sangue come un predestinato e, dopo tenui prove fatte in Provincia (inno missionario *Sole d'Oriente*), si metteva a scrivere moltissime cose e anche a stamparle su dei cd che i suoi ammiratori volevano ascoltare. Usava (e usa tuttora ai suoi quasi ottanta anni) sia testi giapponesi che latini. Il genere è tradizionale, secondo la classica polifonia occidentale, rivisitata con gusti nippo-italici.

In terra italiana, come detto sopra, spuntavano nel frattempo (anni Settanta-Ottanta) le prime canzoni di padre Gianni Bracchi, appassionato di chitarra e convinto cantautore, su testi di padre Antonio Sicari. componeva direttamente sullo strumento, rimandando la scrittura a tempi più maturi e

all'aiuto di padre Roberto Bozzolan, sotto l'amabile giudizio di padre Virgilio. Anche recentemente, dopo una certa pausa, ha ripreso a produrre, con il suo stile melodico e piacevole. Ormai ha all'attivo molti pezzi, tra cui *Il Mistero*, *Il Vangelo di Maria*, *Senza di me* e, tra gli ultimi, *Mater amabilis*: tutti canti che ti afferrano eseguiti sia dal solista sia dall'assemblea.

Nel contempo i cinque monasteri di suore del Veneto conoscevano cambiamenti quasi sempre più gradualmente per l'apporto anche di qualche suora dotata di talento musicale: si avevano così melodie di un certo pregio per antifone, salmi e inni dell'ufficiatura o anche per qualcosa di più, ma generalmente ad uso interno. Dato che si riduceva un po' ovunque il numero delle suore, si aveva una pratica musicale più ridotta, ma sempre dignitosa, anzi spesso più vivace e spigliata.

A questo punto si può parlare più direttamente dei meriti artistici di padre Fiorenzo Lazzari. È sempre stato in Provincia il grande esecutore per antonomasia, il virtuoso d'organo che conosceva a memoria un grande numero di pezzi spesso difficilissimi e afferrava al volo un tema e lo seguiva e sviluppava con facilità irrisoria. Aveva istintiva la capacità di generi musicali anche moderni, sebbene non avesse mai pensato se non in termini classici. Quanto a comporre qualcosa di suo non ci ha creduto se non avanti negli anni, sollecitato dalla dottrina dei Santi dell'Ordine. Attorno al centenario della morte di san Giovanni della Croce (1991) ha provato il bisogno di dire anche lui qualcosa con la sua arte. Era una «voglia che dà Dio», insomma l'ispirazione tipica degli artisti, un impulso segreto che però costa molta fatica, «càspita quanta!». Anche perché egli non s'è limitato a qualche piccolo lavoro, ma s'è coraggiosamente cimentato con il genere forse più alto e senz'altro il più insolito per un frate carmelitano, quello sinfonico. Come confessava con il suo proverbiale candore, in quattro mesi aveva sfornato addirittura quattro sinfonie dal titolo: *Monte Carmelo*, *Florete Flores*, *Decor Carmeli*, *Passus Rexurrexit*. Le prime due ha avuto la soddisfazione di farle eseguire da una buona orchestra, avvertendo prontamente e con inevitabile cruccio certi minimi errori dei violini primi. In una sola notte passata tra la stanza e la tastiera ha buttato giù l'inno a S. Teresa di Gesù Bambino compreso nella seconda sinfonia: un inno dove ha musicato un testo in prosa della Santa, sentendosi del tutto libero dalla tradizione che gli suggeriva testi in poesia, poiché desiderava musicare parole ordinarie, non

escludendo però che il musicista fosse anche poeta. A chi gli chiedeva se nel comporre seguiva una idea mentale-concettuale o una intuizione puramente musicale rispondeva che cominciava a scrivere e a provare qualcosa e poi «il resto veniva», certo non senza sudore. Una buona regola da seguire era per lui quella che un suo confratello pittore e scultore gli aveva trasmesso: bisogna tentare e tenersi esercitati, altrimenti si perde l'ispirazione. Circa i movimenti affermava che nelle sue sinfonie prediligeva, da tipo allegro quale si definiva, l'allegretto, escludendo il movimento marziale che non si addice al genere sinfonico, «dove occorre una musica nobile». Nei suoi lavori si crede a volte di riconoscere elementi e passaggi già ascoltati, ma questo avviene anche per altri autori indiscussi. Egli ricorreva anche ad asprezze e dissonanze ardite, studiate non per far colpo, ma per scuotere e creare emozione. Bella musica, comunque. Capolavori? Ai veri competenti il giudizio. Certamente nel Carmelo questa è musica di spicco.

Storie di fedeltà: i carmelitani nel cinema

Maria Vittoria Gatti

L'esperienza monastica ha spesso suscitato l'interesse del cinema: da *La Conversa di Belfort* di Robert Bresson (1943) a uno dei più inaspettati quanto meritati successi degli ultimi anni, *Il Grande silenzio* di Philip Gröning (2005), per citare solo due delle migliori produzioni su questo tema, la cinepresa ha più volte indugiato sulle sue forme, le sue storie e i suoi volti. Un motivo di questo interesse sta forse nell'essenzialità, nel rigore anche formale di luoghi e realtà che danno al cinema la possibilità di giocare, per così dire, con un materiale puro e insieme denso di significato, con forme e parole tanto semplici quanto necessarie. Detto altrimenti, il cinema è stato forse in più occasioni affascinato da quella capacità simbolica che traspira dalle forme e dai gesti della vita religiosa.

Ma non si farebbe giustizia al rapporto cinema-vita monastica se ci si limitasse a coglierne l'aspetto essenzialmente – seppure non banalmente – estetico. Ve n'è infatti un altro, senza dubbio preponderante, che ha a che fare con le vite e con le storie di persone consacrate. Perché spesso, tra le mura che sembrerebbero separare dal mondo, sono maturate esistenze che tanta incidenza hanno avuto proprio su quello stesso mondo.

Se proviamo a guardare più da vicino la relazione tra il cinema e l'esperienza carmelitana, è certamente l'aspetto della vita e delle storie a dominare.

Ne sono un primo esempio i *Dialoghi delle carmelitane*, l'epopea delle sedici martiri figlie di santa Teresa d'Avila ghigliottinate durante la rivoluzione francese per non aver rinnegato la propria fede. Ispirati al romanzo di Gertrud von le Fort (*L'ultima al patibolo*, 1931), i *Dialoghi* nascono come sceneggiatura per un film che padre Raymond Leopold Bruckberger commissionò nel 1937 a Georges Bernanos. Ma il lavoro di scrittura di Bernanos

fu tale da impegnarlo per circa un decennio – l'ultimo della sua vita – e così nel '49, prima di arrivare sullo schermo, i *Dialoghi* uscirono in libreria. Successivamente ridotti per il teatro da A. Beguin, ebbero un tale successo sulle scene di tutta Europa che nel gennaio del '57 ne fu addirittura presentata, alla Scala di Milano, una versione musicata da Francis Poulenc. Finalmente nel 1959, con regia di Philippe Agostini, padre Bruckberger riusciva ad attuare il suo sogno e, grazie a una coproduzione italo-francese, *Les dialogues des Carmélites* approdavano al cinema. Tanto interesse a un racconto può avere diverse motivazioni e senza dubbio la penna di Bernanos è tra queste. Ma, prima fra tutte, vi è la forza di una storia in cui la semplicità della fede si accompagna con estrema quanto sconcertante naturalezza alla radicalità della testimonianza del Vangelo.

Semplicità e radicale adesione al Vangelo potrebbero essere il filo rosso che lega anche gli altri film ispirati alle vite, più o meno illustri, di carmelitani e carmelitane.

Tra questi, l'agiografico *Thérèse* di Alain Cavalier, racconto biografico su santa Teresa di Lisieux, vincitore nel 1987 di tre César (miglior film, miglior sceneggiatura e miglior montaggio) e del Premio della Giuria al Festival di Cannes e *La leggenda del santo bevitore* di Ermanno Olmi.

La leggenda del santo bevitore

Trasposizione cinematografica del romanzo a sfondo autobiografico di Joseph Roth, che valse a Olmi il Leone d'Oro al Festival di Venezia del 1988, *La leggenda del santo bevitore* è la storia di una vita che parrebbe dannata e invece fiorisce in maniera piena e inaspettata grazie a uno strano incontro.

Andreas Karnak vive sotto i ponti di Parigi, senza una casa e senza un futuro, alcolizzato e clandestino a causa di un delitto commesso anni prima. In un giorno di pioggia, lungo la Senna, un anziano signore gli chiede il "favore" di accettare un prestito di 200 franchi senz'altro domandargli in cambio se non di restituirli, se e quando vorrà, nella chiesa di Santa Maria di Batignolles, dove c'è la statua di santa Teresa di Lisieux, aggiungendo che: «Se c'è qualcuno a cui lei è debitore, da ora in poi, è la piccola Thérèse». Anche

il suo benefattore si dichiara a sua volta in debito con la santa perché, da quando l'ha incontrata, la sua vita è cambiata: «da allora sto vivendo un miracolo, un vero miracolo, il miracolo della conversione. [...] Ho deciso di vivere la vita dei poveri». Una conversione radicale, perché da essa non si torna indietro e piena, poiché coinvolge tutta la vita. Non sappiamo quanto Andreas capisca, in quel momento, di tutto ciò. Ma accetta comunque l'offerta e si impegna a restituire il denaro. Da allora, per molte domeniche, prova a tener fede alla promessa. E se ogni volta cade vittima delle proprie debolezze – perdendo i soldi messi da parte ora per una donna, ora per un amico, ora per un bicchiere in più – mai, nemmeno per un istante, gli viene in mente di rinunciare, perché ogni nuovo “miracolo”, ogni nuova possibilità che gli è offerta – un portafoglio stranamente pieno, un'occasione di lavoro, la generosità di un amico ritrovato – non hanno, per lui, altra funzione che quella di consentirgli di restituire il debito contratto, prima ancora che con l'anziano signore, con quella “signorina santa” che per ben due volte incontra e che, come l'anziano signore, pare immemore di averlo già aiutato. Proprio l'apparire discreto della “santa bambina” è il cuore della storia: ciò che trasforma dall'interno Andreas come ha fatto, prima di lui, con il suo benefattore, è la semplice presenza di lei, il suo porsi silenziosamente al fianco di un'umanità emarginata eppure non sconfitta, che ha ancora occhi capaci di vedere al di là della scorza delle cose e cuori capaci del “miracolo della conversione”. Di fronte alle lacrime e alla commozione di Andreas perché «mai avrei pensato che mi facesse anche l'onore di cercarmi dopo che ho mancato tante volte», Thérèse lo rassicura («voi non mi dovete niente») e gli porge altro denaro. Poi quando, dopo aver restituito il debito e ormai in fin di vita, Andreas può finalmente cercare la quiete nel silenzio di una sacrestia, Thérèse accompagna con lo sguardo l'ultimo viaggio di Andreas da dietro una porta socchiusa: il suo compito, ormai, è esaurito. La santa bambina non ha fatto nulla di particolare, non ha tenuto sermoni sulla necessità della conversione, non ha redarguito, né ammonito, né rivendicato. È stata lì, silenziosamente a distanza, con l'unica – irresistibile – forza di chi ha dato senza apparente ragione e senza nulla chiedere in contraccambio.

Ancora lungo lo stesso filo rosso, vi sono due storie che hanno entrambe come tetro sfondo la persecuzione degli ebrei durante la seconda guerra

mondiale. A questa disumanità non mancarono uomini e donne capaci di contrapporre se stessi e la propria volontà di giustizia convinti, in nome del Vangelo, che una resistenza fosse non solo possibile ma anche doverosa. Due di queste storie sono raccontate da altrettante pellicole di indubbio valore: *La settima stanza* di Marta Meszaros e *Arrivederci Ragazzi* di Louis Malle. Ispirato, seppur con qualche licenza interpretativa, alla vita di Edith Stein il primo, ricordo autobiografico il secondo, dove molto vi è di inventato – compresi i nomi dei personaggi – ma vera è l'essenza della storia, nella quale il priore di un collegio carmelitano viene catturato e ucciso dai nazisti insieme ai tre ragazzini ebrei che aveva cercato di salvare.

Arrivederci, ragazzi

Sono stato educato in collegi religiosi, allievo dei Gesuiti e poi, nella seconda parte degli studi secondari, in un eccellente collegio retto da Carmelitani scalzi, vicino a Fontainebleau. Questo collegio fu chiuso dalla Gestapo tedesca nel gennaio 1944, ma s'è riaperto dopo la Liberazione, nell'autunno del '44. È là che ho fatto i miei ultimi quattro anni di scuola secondaria.

Così raccontava anni fa Louis Malle a chi lo interrogava sulla sua formazione.¹ Proprio nel collegio dei carmelitani è ambientato questo film, esplicitamente autobiografico, Leone d'oro a Venezia '87. Una storia di amicizia tra due ragazzini, Julien e Jean, che a dispetto del forte legame che si crea tra loro, scoprono amaramente e irreversibilmente che l'assurda crudeltà della guerra e dell'antisemitismo li vuole dividere per sempre. Inizialmente incuriosito e insieme diffidente nei confronti del nuovo arrivato, Jean Bonnet, Julien scopre presto il suo segreto: quel ragazzino un po' misterioso che recita di nascosto preghiere dai suoni incomprensibili e non mangia carne di maiale è un ebreo che il rettore, padre Jean, ha nascosto nel collegio per sottrarlo alla ferocia di quanto sta accadendo fuori di lì, nella Francia occupata dai nazisti. E sarà proprio l'esempio di padre Jean – che ha parole durissime

¹ G. DE SANTI, *Louis Malle*, Il Castoro, Milano 1977.

contro le ricchezze e gli egoismi, che esorta i ragazzi a dividere il contenuto dei pacchi ricevuti da casa con chi non ha niente e a pregare non solo per le vittime ma anche per i carnefici – a incidere fortemente sulla crescita di Julien. Perché non sono solo parole, quelle del rettore, che rischia la propria vita, e la perde, per i suoi ragazzi: quando i nazisti faranno incursione nel collegio, setacciandolo palmo a palmo, e scoveranno Bonnet e altri due suoi compagni ebrei, faranno salire anche padre Jean sulla camionetta, insieme a loro, reo di morte per aver cercato di nasconderli. I tre ragazzi saranno uccisi ad Auschwitz, padre Jean nel lager di Mathausen.

Ancora una volta, è la radicalità della testimonianza evangelica, la semplicità con cui vengono compiute, giorno dopo giorno, scelte coraggiose ed estreme al servizio dei più deboli a lasciare lo spettatore senza parole. Semplicità chiosata anche dalle ultime parole del film. Un saluto che ha il sapore di una speranza: «Arrivederci, padre». Una risposta che ha il sapore di una promessa, ma di quelle che non si onorano nella vita terrena: «Arrivederci, ragazzi».

La settima stanza

Edith Stein, nata il 12 ottobre 1891 a Breslavia, morta ad Auschwitz nel 1942, numero 44074. Com'era Edith Stein? Perché morì in un campo di sterminio? Della sua vita ci possono essere tante interpretazioni. Questa è una di quelle.

L'incipit del film di Marta Meszaros spazza via, da subito, ogni dubbio allo spettatore: questa non è *la* vita di Edith ma *una* sua possibile interpretazione. Un piccolo, furbo espediente per prendersi qualche licenza narrativa in più? Forse. Ma anche, di certo, la necessaria premessa nel raccontare la storia di un personaggio complesso, per certi versi contraddittorio, quale fu Edith Stein, la brillante allieva di Husserl, promessa della fenomenologia, ebrea di nascita ed atea fino al giorno della conversione al cattolicesimo, attraversata da quella tensione tra ragione e fede che, forse suo malgrado, la accompagnò tutta la vita. Un personaggio anche controverso, proprio per quella sua conversione al cattolicesimo in un'epoca ostile agli ebrei (ma, va ricordato subito, il battesimo di Edith avvenne undici anni prima delle

leggi razziali e dunque certamente non per ragioni di opportunità). Anche questa, una storia di sacrificio, di affidamento totale alla volontà di Dio. A differenza delle altre sopra ricordate, qui vi è però esplicitata anche la fatica del comprendere quale sia questa volontà, e quale il giusto modo per affidarvi. «Quel che si trova nella settima dimora ancora non lo conosco, è ancora davanti a me», confida Edith a una consorella la sera prima della sua consacrazione. Delle sette dimore descritte da santa Teresa d'Avila, ne ha finora percorse sei, ma di quest'ultima ancora non conosce nulla, se non la propria volontà di entrarvi. È il 1934, ci vorranno altri dieci anni perché Edith raggiunga quella "stanza", l'ultima. Noi però la intravediamo, attraverso una breve e lucida sequenza di immagini. La telecamera stacca infatti dal volto di Edith alla grata della sua cella, stringe sulla grata fino ad attraversarla e inquadra un corridoio dalle pareti scarne, quasi un tunnel cieco, che rivedremo nell'ultima scena: è l'ingresso alle camere a gas. Tutto il film è pervaso dalla tensione verso questa "settima stanza". E non è solo tensione narrativa, quel preannunciare un finale drammatico che dà più forza al racconto. Vi è qualcosa di più, in questo film, ed è la capacità di trasporre in immagini e dialoghi l'ostinata ricerca della verità, più volte avvicinata e alla fine compresa. «Colui che non porta la croce sulle sue spalle e non mi segue non può essere degno di me» mormora Edith, a terra, caduta dalle scale dell'università dalla quale sta uscendo dopo il primo incontro-scontro con l'antico compagno di studi, il professor Heller. Una caduta ripresa dall'alto, dove il corpo di Edith, disteso e immobile sul pavimento, le braccia allargate, pare nell'atto di ricevere una consacrazione e il primo piano che la inquadra subito dopo, ancora a terra, mostra un rivolo di sangue che scende dalla sua fronte. Siamo quasi all'inizio del film, ma è come se in questa sequenza avessimo già l'orizzonte completo di ciò che in esso accadrà.

Ancor più dei dialoghi – senza dubbio importanti, anche perché molte frasi sono tratte dai testi della Stein – questo è un film fatto di volti, geometrie e luci. Volti, perché molti sono i primi piani, con un uso del colore che tende all'essenzialità cromatica del bianco e nero, dando ai personaggi – da Edith (la bravissima Maia Morgenstern) alla madre Auguste, alla sorella Rosa, al nemico-persecutore Heller – grande intensità e drammaticità. Geometrie e luci, perché ogni inquadratura è studiata per restituire

una perfetta simmetria, ulteriormente esaltata dalla continua contrapposizione di luce ed ombra. Le immagini del Carmelo di Colonia e poi di Echt, la purezza e simmetria delle forme, gli archi snelli delle porte e delle finestre che tagliano l'ingresso alla luce del sole fanno andare con la mente all'essenzialità delle forme del Collegio delle Teresiane che Antoni Gaudì realizzò a Barcellona proprio ispirandosi al *Castello interiore* di santa Teresa d'Avila. Non si tratta, insomma, di pura ricerca estetica ma attraverso quelle forme, attraverso il gioco di proporzioni ed equilibri di ogni singola inquadratura, noi capiamo qualcosa in più della scelta di Edith, del suo cammino, della sua volontà di abbracciare la regola carmelitana fino alla fine, in quella adesione al Vangelo e carità verso i fratelli che essa pretende.

E qui – ed è bravura della regista – questa purezza formale non è colta solo all'interno delle mura del Carmelo ma ne esce per divenire cifra della realtà, se troviamo la stessa attenzione e lo stesso rigore nelle riprese di ogni luogo che Edith attraversa, dall'università alla casa materna, agli esterni, persino allo studio di Heller. Forse perché nessun luogo è estraneo a quel cammino del cristiano che santa Teresa ha vissuto e poi tracciato come paradigma essenziale della via che conduce dal peccato alla perfezione, e che Edith ha voluto percorrere con tutta l'ostinazione di cui era capace e con tutta la dedizione di cui la rese capace la sua fede.

Anche nell'ultima sequenza nella quale, dopo essersi offerta al posto di una bambina, Edith si avvia da sola verso la camera a gas, si susseguono inquadrature di grande rigore ed equilibrio, con la stanza della morte che è in realtà il punto di massima luce della scena e si trasforma anche in luogo dell'incontro e della riappacificazione: rannicchiata sulla parete di fondo, Edith immagina infatti di trovarsi in grembo a sua madre e le confida la propria paura. E lo spettatore resta lì, sulla soglia di questa "settima stanza", ad ammirare una passione inedita e commovente, finché la macchina da presa si allontana da quella luce che, forse, non è sostenibile per chi non abbia provato ad attraversare, una dopo l'altra, tutte e sette le stanze.

Indice

<i>Aldino Cazzago ocd</i>	
Introduzione	3
<i>Antonio Maria Sicari ocd</i>	
La «storia poetica e spirituale» dei Carmelitani nei secoli XIII-XV	13
<i>Saverio Sturm</i>	
«Il più povero, il più religioso, il più sano».	
Modelli architettonici dei Carmelitani Scalzi tra '500 e '600	79
<i>Piero Rizza ocd</i>	
Teresa d'Avila nella letteratura dei secoli XIX-XX	125
<i>Jesús Castellano Cervera ocd</i>	
La bellezza del volto di Cristo nell'esperienza mistica di santa Teresa di Gesù	151
<i>Marco Paolinelli ocd</i>	
<i>L'ultimo incontro</i> . Un'altra “novella” carmelitana di Gertrud von le Fort	169
<i>Marco Ballarini</i>	
Bernanos e le martiri di Compiègne	191
<i>Rodolfo Girardello ocd</i>	
Le <i>Pie Ricreazioni</i> di santa Teresa di Lisieux	207
<i>Domenico Clapasson</i>	
Il Cantico del silenzio. Spunti di riflessione sul <i>Cantico Espiritual</i> in musica	
<i>Canciones entre el alma y el Esposo</i>	217
<i>Rodolfo Girardello ocd</i>	
La musica al Carmelo. Una buona tradizione	231
<i>Maria Vittoria Gatti</i>	
Storie di fedeltà: i carmelitani nel cinema	245