

La *Santa Teresa* del Bernini tra critica e psicoanalisi

di Massimo Moretti

Quel che c'è di corporeo in te ti ha accompagnata
nella godibile comunione con l'Altro. Tutti l'hanno
visto grazie a Bernini.

(Julia Kristeva, *Teresa, mon Amour*)

C'è una veduta, anzi, una visione della Cappella Cornaro a Santa Maria della Vittoria che può aiutare lo spettatore di oggi a posizionarsi correttamente davanti al capolavoro realizzato da Bernini tra il 1647 e il 1652 (fig. 1)¹.

Figura 1

Guidobaldo Abbatini (attribuito), *Veduta della Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria*, 1651 ca. Schwerin, Staatliche Museum



Massimo Moretti, Sapienza Università di Roma; massimo.moretti@uniroma1.it.

Dimensioni e problemi della ricerca storica, 2/2017

È un olio su tela (168,2x120 cm) dipinto con probabilità dall'allievo Guidobaldo Abbatini (1600-1656) per il cardinal Federico Cornaro a memoria della prodigiosa impresa². Vi è ritratto con speciale sensibilità e devoto rigore lo spazio scenico in cui si inserisce il gruppo scultoreo della *Santa Teresa*, felicemente definito da Marcello Fagiolo un'«enigma metafisico»³.

Nella ricercata distanza, tale da consentire l'inquadratura d'insieme, si osserva un ossequioso rispetto del *Kunstwollen* del maestro. Il quadro celebra, nella forma del ritratto architettonico, il bel composto riportato a unità dal luminismo soffuso, attraversando il quale l'occhio si fa strada senza incertezza sino al centro della composizione.

Il marmo della Santa carmelitana vi appare come elemento solo in apparenza immobile, in realtà diveniente e levitante entro la caratteristica edicola-tabernacolo di ispirazione borrominiana⁴. Il timpano è spezzato, le cornici discontinue, tutto si dilata sotto l'impulso detonante del palpito di Teresa, impossibile da contenere entro strutture di ordinaria e canonica invenzione.

Il cuore di Teresa è rappresentato ma non si vede; non si vede nemmeno il petto, pudicamente celato da una coltre nervosa adagiata sul corpo inerme. Eppure quel cuore si palesa come oggetto di amore dell'Amore di Dio. Questo *Eros* divino, da Bernini immaginificato e portato a somma fama, si manifesta nell'angelo (che non è l'Amore divino, ma la sua presentificazione⁵) apparso «in forma umana», secondo le parole della Santa. L'epifania sacra è piena e compatta nel marmo, evocativa di tutto quanto nella pietra rimane nascosto. Lo scultore, come Teresa, non tralascia nulla dell'esperienza sensazionale di quell'incontro ma lo situa a una certa lontananza, sufficiente a dichiarare l'impossibilità di dire di quel godimento d'Amore. Lo spettatore è invitato così ad avvicinarsi al testo come al marmo del Bernini, rispettando la giusta distanza.

Nella veduta/visione attribuita ad Abbatini si nota la volontà di smaterializzare l'immagine, di renderla semivisibile, come peraltro aveva già indicato il Bernini attraverso il misurato confine della balaustra⁶.

Se ci si avvicina al marmo fino al non consentito, l'occhio del critico rischia di essere attratto e precipitato verso un'ermeneutica forzata, nel compiacimento voyeuristico o nella più immediata traduzione sensuale del mistero, riportando e riducendo inevitabilmente al conoscibile ordinario, lo straordinario indicibile sperimentato dalla Mistica nella carne e insieme nello spirito⁷.

L'occhio dell'uomo barocco guarda come nella veduta attribuita ad Abbatini. È affatto diverso da quello dell'uomo moderno che, come mostrano i primi piani del volto di Teresa diffusi e pubblicati a partire dal Novecento con insistenza maniacale⁸, predilige il pezzo, l'inquadratura rassicurante che riporta lo spettatore a quello che la psicoanalisi chiamerebbe il "godimento fallico", l'unico veramente alla portata, il solo che la contemporaneità sembra riuscire ad abbordare. Tanta è la domanda del "pezzo" da parte del pubblico più sprovvisto, che persino nella chiesa di Santa Maria della Vittoria il volto di Teresa è oggi riprodotto ingigantito sulle schede esplicative appoggiate sulla balaustra o esposte a facile richiamo nelle bacheche turistiche all'entrata/uscita della chiesa carmelitana.

La piena riuscita dell'opera del Bernini si deve a un fatto, provato dall'evidenza: l'impossibilità del dire insistentemente denunciata da Teresa nei suoi scritti (come peraltro dalle mistiche che l'hanno preceduta da Angela da Foligno a Chiara da Rimini⁹) è tutta nel marmo, in quel limite meditato e compreso da Bernini e da Bernini trascritto sulla pietra¹⁰. La visione privata ottiene nella cappella la massima pubblicità, ma continua a richiedere una distanza marcata dalla balaustra che lo spettatore non deve oltrepassare. A questa condizione al visitatore è dato di diventare parte singolare dell'esperienza mistica, «con la gioia di chi riesce a vedere senza essere visto la scena destinata a un'altra persona»¹¹. La balaustra serve a considerare, entro il confine di una sacralità teatrale, la differenziazione tra ciò che è Santo e ciò che non lo è, tra i palchetti d'onore e il punto di vista della platea, nella stretta osservanza delle preminenze. Solo ai personaggi della famiglia Cornaro, impressi dal Bernini nella stessa materia della *Santa Teresa*, è dato di sporgersi oltre, dai parapetti laterali, di scrutare in un più definito che non è mai "tutto" l'effetto dell'incontro miracoloso attraverso un esame (pur sempre parziale!) dei volti politi dell'angelo e della Santa, dell'andamento dei panneggi, dello stato delle membra.

Nelle pagine che seguono ci si interroga sulla possibilità della psicoanalisi di offrire elementi di lettura critica del capolavoro berniniano. Non si tratta di rispondere semplicemente alla domanda su che cosa abbia inteso rappresentare Bernini. Non si tratta nemmeno di praticare una sorta di psicoanalisi applicata all'arte, alla ricerca di un «contenuto latente [...] svelato dall'attività dell'interpretazione»¹². Si intende specialmente capire cosa Bernini abbia effettivamente rappresentato al pubblico nel mutare

dei tempi e delle mentalità, e cosa l'opera d'arte può rivelare a una disciplina come la psicoanalisi. Alla prima *quaestio*, pur esercitandosi su un altro marmo, il *Mosè* di Michelangelo, ha risposto affermativamente Sigmund Freud:

Ciò che ci avvince con tanta forza non può essere a mio modo di vedere se non l'intenzione dell'artista, nella misura in cui egli sia riuscito a esprimere tale intenzione nella sua opera e a renderla intelligibile ai nostri occhi. Mi rendo conto che non può trattarsi di una comprensione puramente intellettuale: deve destarsi in noi la stessa disposizione affettiva, la stessa costellazione psichica che ha sospinto l'artista alla creazione. Ma perché l'intenzione dell'artista non dovrebbe essere comunicabile ed esprimibile in parole come un qualunque altro fatto della vita psichica? Forse, per le grandi opere d'arte, questa meta è irraggiungibile se non si ricorre all'analisi. Se l'opera d'arte è davvero l'espressione che noi cogliamo delle intenzioni e dei moti dell'animo proprio dell'artista, essa stessa dovrà dopotutto consentire tale analisi¹³.

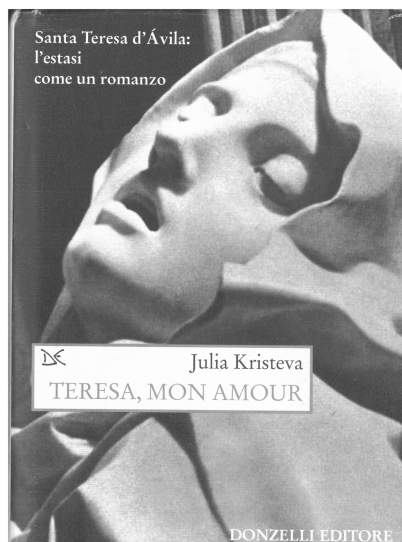
Alla seconda domanda, sul che cosa abbia rappresentato Bernini al di là di ogni intenzione, la psicoanalisi ha risposto per voce di Jacques Lacan (1901-1981) nel suo seminario XX, dall'evocativo titolo *Encore*, pubblicato nel 1972-1973¹⁴.

Che l'*Estasi di Santa Teresa* del Bernini fosse per Lacan la migliore sintesi della *féminine jouissance*¹⁵ lo si comprese dalla scelta editoriale di proporre l'opera in copertina, scelta dovuta probabilmente al suo allievo e genero Jacques-Alain Miller, estensore dei seminari lacaniani. Una trovata, quindi, certamente gradita dall'autore e per questo ripetuta nel numero 53-54 (2013) del semestrale "La Psicoanalisi", rivista italiana della Scuola Europea di Psicoanalisi, dedicato al seminario XX.

La riproduzione adottata per il seminario di Lacan ha indubbiamente rilanciato l'attenzione degli psicoanalisti sul capolavoro barocco, come testimonia, attraverso il personaggio di Sylvia Leclercq, la psicoanalista francese Julia Kristeva nel suo riuscitissimo romanzo *Teresa, mon Amour* – che peraltro nell'edizione italiana ha in copertina un particolare del volto (fig. 2) della statua, non l'intero gruppo come nel seminario di Lacan¹⁶.

Figura 2

Copertina della traduzione italiana del romanzo di Julia Kristeva dedicato a Teresa d'Ávila (Roma, 2009)



L'analista francese con un'espressione citatissima dalla letteratura successiva, non solo psicoanalitica, riconosce a Bernini di aver centrato la rappresentazione dello stato psichico e fisico della Santa d'Ávila, che solo dieci anni prima, nel seminario X dedicato all'angoscia (1962-63), Lacan aveva definito «la rude scopatrice»¹⁷. Di più. Bernini viene di fatto convocato come testimone e rivelatore di questo stato: «non vi resta che andare a guardare la statua del Bernini che si trova a Roma per capire immediatamente che ella gode, non c'è dubbio alcuno»¹⁸. Ma la citazione siffatta risulta monca se non addirittura fuorviante, riportando lo spettatore di ieri e di oggi a quel travisamento del godimento della donna Teresa che fu già dei detrattori di Bernini, dei critici moralisti, come di Freud e dei post freudiani. Questi ultimi, in particolare, posti innanzi all'estasi teresiana rimasero incagliati, come già si era accorto Georges Bataille, nell'*impasse* di un giudizio riduttivo su quello specialissimo stato, erroneamente riconosciuto come palesemente teopatico, come manifestazione fisiologica di una sublimazione orgasmica o, per dirla con Julia Kristeva, come esperienza psicosomatica che rivela i segreti erotici della fede¹⁹.

Si chiede quindi Lacan: «E di che cosa gode? È chiaro che la testimonianza essenziale dei mistici consiste appunto nel dire che provano il godimento, ma che non ne sanno nulla». A questo punto Jacques Lacan, sebbene meno ossessivamente di Freud, è anche lui davanti a un marmo²⁰, non del terribile e austero Michelangelo, ma del più gaudente e barocco Gian Lorenzo Bernini.

Élisabeth Roudinesco, biografa di Lacan, ha sostenuto che l'analista possa aver visto la *Santa Teresa* del Bernini durante il suo viaggio di nozze a Roma con la prima moglie nel febbraio del 1934²¹. Sappiamo dallo stesso Lacan che egli era un assiduo visitatore di chiese. Ci sono pochi dubbi: la vertigine del barocco cattolico e romano ha suggestionato Lacan a tal punto da risultare una fonte di ispirazione e di intuizione fondamentale nella dettatura del seminario XX:

In tutto quello che è dilagato degli effetti del cristianesimo, in particolare nell'arte – è qui che mi connetto con quel barocchismo di cui accetto di essere abbigliato, ogni cosa è esibizione di corpi evocanti il godimento – potete prestar fede alla mia testimonianza di reduce da un'orgia di chiese in Italia. Esclusa la copulazione. Se questa non è presente, non è per motivi futili. Essa è fuori campo esattamente come nella realtà umana, che pure sostiene con i fantasmi di cui è costituita. Da nessuna parte, in nessuna area culturale questa esclusione è stata messa a nudo altrettanto esplicitamente. Dirò un po' di più – non dovete pensare che non vi dosi i miei dire, arriverò a dirvi che da nessuna parte come nel cristianesimo l'opera d'arte in quanto tale si rivela in modo tanto palese per quello che è da sempre e dappertutto: oscenità. La dir-mensione dell'oscenità, ecco ciò con cui il cristianesimo ravviva la religione degli uomini. Non vi darò una definizione della religione, perché non c'è storia della religione più di quanto non vi sia storia dell'arte.

Non è possibile in questa sede soffermarsi sul complicato passo lacaniano che interpella inesorabilmente la critica d'arte. Si tratta della citazione di una parte di una lezione pronunciata l'8 maggio 1973, pubblicata nel seminario XX e intitolata (non a caso!) *Del Barocco. Là dove parla, gode e non sa niente*. Avvertiremo soltanto che definire le opere d'arte nelle chiese “oscene” non significa per Lacan attribuire alle stesse la funzione di erotizzare lo spettatore in relazione al corpo (verso il fallo), ma di erotizzare il pubblico rispetto all'Altro in quanto tale (chiamato dai fedeli Dio), in quanto godimento «al di là», quello di cui non si può dire tutto²².

Lacan trae dunque ispirazione da fatti artistici, invitando a considerare la storia della religione e la storia dell'arte su uno stesso piano. La capacità rivelatrice dell'opera d'arte, in una sorta di libera associazione parola/

immagine, emerge ancora in un particolare che, seppur indirettamente, pare tornare utile all'interpretazione di un altro "pezzo" del gruppo berniniano: il sorriso dell'Angelo.

Perché l'Angelo di Bernini sorride? Cosa può significare. Malizia? Piacere sadico nel penetrare con il dardo infuocato la Santa? La critica e la pubblicistica d'Arte non hanno rinunciato a tali letture del sorriso angelico²³, ripetuto dal Bernini pochi anni dopo nell'Angelo scolpito accanto alla statua del profeta Abacuc della Cappella Chigi a Santa Maria del Popolo.

Lacan non cita nel particolare l'Angelo del Bernini ma è probabile che alla figura abbia assegnato lo stesso significato degli angeli sorridenti delle cattedrali francesi, pensando certamente al famoso Angelo *ridens* della cattedrale di Reims sul quale si sono interrogati storici dell'arte e critici letterari²⁴. Non è facile intuire quale fosse l'intenzione del Bernini che in diverse occasioni si cimenta in espressioni facciali simili, dall'accennato sorriso estatico della giovanile *Santa Bibiana* (1624-1626), al più sarcastico sorriso della *Verità svelata* della Galleria Borghese (1646-1652), contemporanea al gruppo della *Santa Teresa*.

Per spiegare il fallimento del Significante nel farsi referente del Significato, Lacan utilizza non a caso la metafora dell'Angelo:

E perché no? Il significante è stupido. Tutto ciò mi sembra atto a suscitare un sorriso, un sorriso stupido naturalmente. Un sorriso stupido, come tutti sanno – basta andare nelle cattedrali – è un sorriso d'angelo. [...] E se l'angelo ha un sorriso stupido è perché sguazza nel significante supremo. [...] Non che io non creda agli angeli – lo sanno tutti, ci credo inestraiabilmente e persino intesteilhardamente –, non credo tuttavia che essi rechino il sia pur minimo messaggio, ed è per questo che sono veramente significanti²⁵.

Possiamo arguire che Lacan vedesse anche nell'Angelo del Bernini questa "stupidità" intesa come impossibilità di essere messaggero dell'Altro. Lo psicoanalista Carmelo Licitra Rosa ha spiegato molto bene l'interpretazione che Lacan dà del sorriso degli angeli (a suo avviso il più stupido che ci sia²⁶), e che può essere assegnato anche all'Angelo del Bernini. L'angelo che ride beato è chiuso nella sua stupidità autistica, nel godimento quindi, del suo stesso sorriso, mancando completamente – impossibilitato a farlo – il compito improbo di essere significante del significato²⁷.

Il godimento che secondo Lacan si può apprendere per via d'intuito andando a vedere la *Santa Teresa* del Bernini non può essere raggiunto, non ha nulla a che fare con la copula, si avvicina solo in una dimensione di infinito e di indefinito, cioè mai (come nel paradosso *Achille e la*

tartaruga di Zenone). Guardando la *Santa Teresa* con l'occhio barocco (l'occhio del tempo secondo la definizione di Michael Baxandall) si ottiene un'immagine plastica, direbbe Lacan, della «faglia beante nel godimento». È qualcosa di strano, ammette Lacan, *Étrange*, in francese, ovvero *étrange*, essere Angelo²⁸.

Non proseguiremo oltre questo corto circuito.

Da uomo barocco, quale egli veniva considerato e si considerava²⁹, Lacan sente di prendere le difese dell'allusivo e criptico linguaggio delle mistiche che egli riconosce (in qualche maniera) affine al suo. Pensando certamente a Teresa, declassata da Freud e Breuer come «la Santa patrona dell'isteria», scrive infatti:

Queste giaculazioni mistiche non sono né ciance né vaniloquio, sono in definitiva quanto di meglio si possa leggere – nota a piè di pagina: Aggiungere gli *Scritti* di Jacques Lacan, perché sono dello stesso ordine. Detto questo, naturalmente, sarete tutti convinti che io creda in Dio. Credo al godimento della donna in quanto esso è in più, a condizione che davanti a questo in più mettiate uno schermo finché non l'ho ben spiegato.

Quel che si tentava alla fine del secolo scorso, al tempo di Freud, quello che cercavano tutte quelle brave persone dell'entourage di Charcot e di altri, era di ricondurre la mistica a una faccenda di fottere. Questo godimento che si prova e di cui non si sa nulla non è forse quello che ci mette sulla via dell'ex-sistenza³⁰?

Lo schermo di cui parla Lacan può essere fatto coincidere – e di fatto coincide – con la distanza voluta dal Bernini, valorizzata oltremodo nella veduta attribuita ad Abbatini. Della medesima distanza, in un eccesso di cupidigia visiva, si è lamentato il Marchese de Sade³¹, il quale avrebbe voluto avvicinarsi, vedere meglio, perché – lo ricorda lo stesso Lacan nel seminario XX – per Sade:

si può godere soltanto di una parte del corpo dell'Altro, per il semplice motivo che non si è mai visto un corpo avvolgersi completamente, fino a includerlo e fagocitarlo, attorno al corpo dell'Altro. È per questo che ci si trova ridotti semplicemente a una piccola stretta, ad afferrare un avambraccio per esempio, o qualsiasi altra cosa – ahiahi!³²

Potremmo cominciare ad appuntare una prima conclusione. La critica d'arte a volte, valorizzando le inquadrature ristrette della Santa Teresa, nella frenesia di comprendere e dire di quel godimento, ha voluto riportare (e si adotta qui una possibile lettura lacaniana dei fatti), quella dimensione “Altra” del godimento femminile scoperta da Lacan nella *Transverberatio*

della Santa d'Ávila del Bernini, a livello del "fallo", costretta, in tale posizione, ad accantonare il tutto (comunque insoddisfacente) della visione a distanza, prediligendo quindi l'analisi del "pezzo", decomponendo cioè il "bel (ben) composto".

Rispetto a Freud (che si identifica con lo spirito terribile del Mosè legislatore ebreo che deve tenere ben saldi i suoi nervi), Lacan ha una comprensione più fine del cattolicesimo ed è in piena sintonia con lo spirito barocco percepito come superamento di quel governo delle umane passioni idealizzato dal razionalismo rinascimentale che promana ancora dal colosso di San Pietro in Vincoli. Lacan aveva ricevuto una educazione cattolica. Il fratello minore, Marc-François (1908-1994), si fece monaco benedettino nel 1929 rimanendo fedele al suo abito e scrivendo pure testi spirituali di una certa levatura³³. La sua conoscenza della vita religiosa e mistica si doveva, almeno in parte, all'aver analizzato per quattro anni una suora sua coetanea, la domenicana Marie de la Trinité³⁴.

La lettura che del marmo di Bernini ci fa intravedere Lacan nel suo iperbolico *Encore* è indubbiamente affascinante e la critica non può non farne recensione. È chiaro tuttavia che, pur risvegliando l'interesse sulla *Santa Teresa* presso la comunità analitica, il giudizio di Lacan non ha infranto certe resistenze. Julia Kristeva, ad esempio, vede «nel celebre godimento della trasfissione a Santa Maria della Vittoria», la prova dell'arte che ha Teresa «di mettere in scena questa penetrazione fantasmatica della sua intimità da parte dell'Altro, e di restituirla in una narrazione tanto ampia quanto concisa, in definitiva convincente»³⁵. Seguendo Lacan, non nei contenuti ma nel metodo, Kristeva affida al Bernini la prova della sua lettura di Teresa. Come a dire che la scultura del Bernini l'ha disegnata Teresa con le sue parole. Ma non è del tutto vero. Bernini ha aggiunto del suo: il panneggio increspato, lo spasmo della veste a fronte di un corpo quasi morto (se non per un leggero fremito di dita), la bocca aperta, l'angelo sorridente, la posa beante.

La Santa Teresa della Kristeva, forse in un processo di ricreazione di sé, appare piuttosto la donna che costruisce il suo godimento nella scrittura. Leggendo il suo libro la si immagina non tanto una donna rapita dal suo godimento tra cielo e terra, quanto piuttosto una donna raffigurata come un uomo di Chiesa, seduta sulla sua scrivania, nell'atto di scrivere ispirata dalla colomba dello Spirito Santo, come nel dipinto di Francisco de Zurbarán della cattedrale di Siviglia.

Così la volevano negli anni della Controriforma. Nel processo di beatificazione e canonizzazione è descritta non semplicemente come una donna, ma come «una donna virile», «con animo maschile», capace di

sopportare tutte le avversità con il «coraggio di un uomo». Bernini, invece, la raffigura come i padri della Chiesa l'avrebbero temuta: sensuale, in preda alla passione, ma di una passione che non si può condannare, perché non la si può conoscere. E se la si conosce, non la si può raccontare³⁶.

D'altra parte la stessa Teresa nei suoi scritti non perde occasione per sollecitare le sue monache ad abbandonare la loro natura femminile, mostrando di conoscere molto bene la mentalità imperante del clero romano. Modestia, confessata ignoranza, adesione al modello agiografico del matrimonio mistico sono le vie prudenti della Santa volitiva per rivendicare i suoi spazi di libertà nella lettura e nella scrittura (nella quale, nonostante i sospetti che la legavano alla corrente degli *alumbrados*, non rinuncia alle accentuazioni erotiche) come nella fondazione di nuove case³⁷.

Tale aspettativa si tradurrà nell'immagine ufficiale che di Teresa verrà proposta nel momento della sua canonizzazione, celebrata assieme a quella di quattro santità maschili: Sant'Isidoro, Sant'Ignazio, San Francesco Saverio, San Filippo Neri. Nel *Gran teatro della Canonizzazione* dei cinque santi³⁸, la figura di Teresa appare in posa stante, davanti al suo tavolo di scrittura, in compagnia di un piccolo angelo che brandisce un dardo, priva di ogni passione, senza alcuna dolcezza, senza spasmi, lontana da qualsiasi eccesso o sensibilità che possano essere indicati come squisitamente femminili. La Santa appare piuttosto ammantata e travestita di una dignità virile: un ritratto della *transverberatio* che Bernini, guardando ad altri modelli, sacri e profani, si sentirà chiamato a riformare, totalmente, reinventandolo in forme barocche, aderendo il più possibile alle suggestioni, evocative e ambivalenti, suscitate dalle parole della Santa. Questa volta senza censure né depotenziamenti.

Quanto abbiamo detto sul godimento femminile teorizzato da Lacan si chiarifica alla luce delle parole di Teresa:

Mi sentivo morire dal desiderio di vedere Iddio: Egli era la mia vita e comprendevo che non l'avrei potuto possedere altro che con la morte. I trasporti di quest'amore divenivano sempre più grandi, e benché non avessero la violenza né il valore di quelli già descritti, erano però tali che non sapevo cosa fare: non mi appagava più nulla, non capivo più in me, e pareva che mi strappassero l'anima dal corpo. Oh, sublime artificio del mio Dio! Che gentile industria usavate con la vostra miserabile schiava! Mentre vi nascondavate, il vostro amore mi penetrava in ogni fibra, immergendomi in una agonia così soave da cui non avrei voluto più uscire. Chi non ha provato quanto questi trasporti siano veementi non può farsene

un'idea, perché assai diversi da quelle emozioni di cuore e devozioni sensibili così comuni che, per non poter essere contenute, sembrano soffocare lo spirito [...] Ben diversi invece sono i trasporti di cui parlo, perché in essi non siamo noi che gettiamo legna sul fuoco, ma sembra che il fuoco sia già acceso e che qualcuno getti dentro noi, affinché ne andiamo consunti. L'anima si duole per l'assenza di Dio, ma non è lei che ne procura la pena, bensì una certa saetta che di quando in quando le penetra il cuore e le viscere sì al vivo, da lasciarla come incapace di fare e di volere alcuna cosa. Capisce solo che vuole il suo Dio e che il dardo da cui è ferita par temprato con il sugo di un'erba che le fa odiare se stessa per amore di Dio, in servizio del quale sacrificerebbe volentieri la propria vita.

È inesprimibile il modo con cui Dio ferisce l'anima. Il tormento è così vivo che l'anima esce fuori di sé, benché insieme sia tanto dolce da non poter essere paragonato ad alcun piacere della terra. [...].

Tanto tormento unito a tanta gioia mi stupiva moltissimo, e non sapevo capire come ciò avvenisse.

Che stupore per un'anima vedersi così ferita! [...]

Alle volte l'impeto è così forte da non poter proprio far nulla, neppure invocare aiuto da Dio. Il corpo rimane come morto: non si può muovere né mani, né piedi. Se sta in piedi, si accascia su se stesso, senza neppure la forza di respirare. Si lascia sfuggire qualche gemito debole di voce perché non ne può più, ma molto affocato per sentimento.

Mentre ero in questo stato piacque a Dio di favorirmi a più riprese con la seguente visione. Vedevo vicino a me, al lato sinistro, un angelo in forma corporea [...]. Non era grande, ma piccolo e molto bello: all'ardore del volto pareva uno di quegli spiriti sublimi che sembra si consumino tutti in amore, e credo si chiamino Cherubini [...].

Quel Cherubino teneva in mano un lungo dardo d'oro, sulla cui punta di ferro sembrava avere un po' di fuoco. Pareva che me lo confingesse a più riprese nel cuore, cacciandomelo dentro fino alle viscere, che poi mi sembrava strappar fuori quando ritirava il dardo, lasciandomi avvolta in una fornace di amore. Lo spasimo della ferita era così vivo che mi faceva uscire gemiti di cui ho parlato più sopra, ma insieme pure tanto dolce da impedirmi di desiderarne la fine e di cercare altro diversivo fuori che in Dio.

Benché non sia un dolore fisico ma spirituale, vi partecipa un poco anche il corpo, anzi molto. Allora tra l'anima e Dio passa come un soavissimo idillio. E io prego la divina bontà di farne parte a coloro che non mi credessero³⁹.

L'esperienza di Teresa è censita nei dizionari mistici con il termine "transverberazione" (*transverberatio*)⁴⁰. Si tratta, dunque, di una "ferita d'amore", i cui echi si ritrovano già nell'Antico Testamento, nella forma più esplicita nel *Cantico dei Cantici*, dove a essere ferito però è lo sposo: «Tu mi hai ferito il cuore, sorella mia sposa» (CT, 4, 9). Non ci si deve fermare, tuttavia, al celebre passo del diario di Teresa per una lettura compiuta (per quanto possibile) del marmo di Bernini.

Altri elementi del gruppo berniniano vengono chiariti dalla lettura di un passo del *Castello interiore*, al capitolo XI delle seste mansioni, dove si «tratta di certi desideri di godere Iddio, dati all'anima da Dio stesso, così grandi e impetuosi da mettere in pericolo la stessa vita». Dopo aver considerato l'intero passo in questione, il gruppo del Bernini si palesa come un soggetto composto, rappresentante non solo il godimento di Dio ma anche il desiderio di quel godimento, nonché i suoi effetti quasi mortali.

Mentre l'anima va così ardendo in se stessa, ecco che in seguito a un minimo pensiero o a una parola che senta sulla lentezza della morte, le viene – non si sa da che parte, né in che modo – come un colpo o una saetta di fuoco [...].

Per quanto questo fenomeno sia breve, lascia il corpo completamente slogato e con i polsi così deboli come se l'anima stia per rendersi a Dio. [...]

Mi direte che ciò è imperfezione, perché quell'anima non si uniforma al volere di Dio, a cui si è tante volte assoggettata.

Fin qui lo poteva fare, e con ciò sopportava la vita. Ma ora non lo può più, perché il suo intelletto non è padrone di sé, né può ad altro pensare fuorché alla ragione che ella ha di ben dolersi. Perché ancora vivere separata dal suo Bene? Si sente come in una strana solitudine, e non varrebbero a tenerle compagnia, non solo tutte le creature della terra, ma neppure, credo, gli stessi abitanti del cielo quando non fossero con Colui che ella ama, anzi, le sarebbero di tormento. Si vede come per aria, senza appoggi sulla terra e senza mezzi per salire al cielo. Arde di sete e non può giungere all'acqua: sete intollerabile, salita ormai a tali estremi da non poter essere saziata che con l'acqua di cui il Signore parlò della Samaritana. Altra ella non ne vuole, e questa intanto non le viene concessa⁴¹.

Eccolo il corpo slogato scolpito da Bernini; ecco il piede nudo e la mano come morti, il volto dell'«agonia soave», tra lo spasmo e l'ultimo respiro, tra desiderio e godimento⁴².

Ecco il corpo «per aria, senza appoggi sulla terra e senza mezzi per salire in cielo», come nelle sue frequenti levitazioni avvenute davanti ad autorevoli testimoni⁴³ che continuano in un *hic et nunc* eternato nel marmo sospeso, al cospetto della famiglia Cornaro e dell'umanità che quotidianamente da tutto il mondo si autoconvoca a Santa Maria della Vittoria. Bernini non si è fermato a un solo passo degli scritti della Santa Teresa; l'ha divorata prima di rigenerarla nella pietra.

Da ottimo conoscitore, l'artista ha poi attinto alla tradizione figurativa antica e moderna, codificando per il suo tempo la posa dell'abbandono beante, di cui la *Ludovica Albertoni* a San Francesco a Ripa costituirà una variante, indebolita per l'assenza dell'angelo e ancor più per quel corpo eccessivamente raggiungibile, quasi a marcare una differenza di grado tra la Beata romana e l'inafferrabile Santa d'Ávila.

Rispetto ai modelli a disposizione, a partire dal menzionato riquadro dell'incisione che Matthäus Greuter realizzerà a memoria del fastoso apparato realizzato in San Pietro in occasione della Canonizzazione del 1622, Bernini scelse per Teresa una postura reclinata, suggerita da fonti a stampa meno note e di poco precedenti⁴⁴.

Per la “ferita d'amore” di Teresa i primi modelli incisori, da Karel de Mallery a Anton Wierix, sembrano attingere a soggetti profani come *Amore che ferisce Venere*. Tra le antiche formulazioni dell'allegoria mitica si ricorda uno dei riquadri di Giulio Romano nella Stufetta del Cardinal Bibbiena (fig. 3), ben noto attraverso una stampa di Agostino Veneziano datata 1516, o l'incisione di Jan Saenredam del 1596, tratta da Hendrick Goltzius, dove Venere distesa e discinta su una nuvola viene piccata sul petto da Cupido⁴⁵.

Figura 3

Giulio Romano (attribuita), *Venere ferita da Amore*, 1516. Città del Vaticano, Stufetta del cardinal Bibbiena



Di un certo interesse risulta anche il confronto tra la composizione del Bernini e la *Venere con Cupido distesa su una nuvola* di Lucas de Leida nell'atto di accettare con una mano il dardo, mentre l'altra mano è lasciata cadere, a mostrare l'abbandono ad Amore⁴⁶.

Per l'espressione facciale estatica (e gaudente), nonché per la posa reclinata ma non distesa scelta dal Bernini sono stati individuati altri

modelli, come la languida *Maddalena* del Caravaggio, di cui le numerose copie comprovano il notevole successo⁴⁷. Altro modello da proporre è la “poesia” di *Giove ed Io* del Correggio (1530), all’epoca della Cappella Cornaro già nelle collezioni imperiali a Vienna, possibilmente nota all’artista attraverso riproduzioni grafiche.

Bernini dovette tener conto, più o meno consciamente, della grande pala con il *Compianto sul Cristo morto* dipinta da Annibale Carracci per la chiesa dei Cappuccini di Parma, come inequivocabilmente rivela il confronto tra la figura di Teresa e quella Madonna svenuta e quasi morta, con il capo reclinato e la bocca semiaperta. Non a caso Bellori valorizzava di questo dipinto del pittore bolognese la matrice correggesca «così nella disposizione e ne’ moti delle figure, come nel dintornarle e colorirle con la dolce idea di quel gran maestro»⁴⁸. Nella Vergine del Carracci che «vinta dall’affanno, vien meno e s’abbandona indietro su l’arca del sepolcro» (fig. 4)⁴⁹, si individua come in una profezia visiva l’abbozzo della postura data dal Bernini al marmo raffigurante la mistica spagnola.

Figura 4
Annibale Carracci, *Compianto su Cristo morto*, 1585. Parma, Galleria Nazionale



Il martirio di Maria e di Teresa si equivalgono: sono martiri d’amore. Alla spada che trafigge il cuore di Maria, secondo la profezia di Simeone, corri-

sponde il colpo inferto con il dardo divino: «O Charitatis Victima», recitava uno degli inni composti da papa Urbano VIII Barberini per l'ufficio dei vespri da recitarsi in occasione della festa della Santa⁵⁰.

La contiguità tutta barocca tra l'espressione estatica e quella sensuale si palesa, come è stato già notato, nei rimandi incrociati con opere antiche, quali il *Fauno* Barberini⁵¹, la *Trasverberazione* di Teresa dipinta da Palma il Giovane per i carmelitani di S. Maria della Scuola o l'*Estasi di Santa Margherita da Cortona* di Giovanni Lanfranco oggi a Palazzo Pitti a Firenze⁵².

Grazie alle inestricabili intersezioni figurative e semantiche il volto di Teresa del Bernini supera il languore della tradizionale iconografia mistica, codificata già con l'immagine della *Trasverberazione* raffigurata da Collaert e Galle nella *Vita* di Teresa stampata in occasione della beatificazione nel 1613⁵³.

Rudolf Wittkower ha rilevato la capacità di Bernini di utilizzare «l'abbigliamento e i drappaggi come mezzo per sostenere un concetto spirituale con un gioco astratto di rientranze e sporgenze, di luce e di ombra»⁵⁴. Ciò si dimostra appieno nel gruppo della Cornaro, dove in Teresa, mentre il corpo si abbandona, il panneggio si increspa in pieghe taglienti, di gusto nordico fiammingo. Nell'angelo, invece, la veste si gonfia nella parte alta, mentre in quella bassa si spinge sul corpo. Il sensuale dinamismo è quello di una menade ellenistica. È il soffio dello Spirito a incresparsi le vesti, a farle vibrare come nell'*Annunciazione* del Maestro di Flemalle, dove l'avvicinarsi dell'Angelo è accompagnato da un vento che spegne la candela e sembra muovere dall'interno le vesti della Vergine; come nella Cappella Cornaro l'intimità della casa di Nazaret viene scrutata dai committenti posti all'esterno ma in posizione ravvicinata (fig. 5).

Figura 5

Robert Campin, *Trittico di Mérode*, 1427 ca. New York, Metropolitan Museum



L'incontro tra l'Angelo e Teresa richiama quindi quello di Maria con l'angelo ma anche di Eros con Psiche. Rimandi semantici che non sfuggono e non dovettero sfuggire certo all'occhio colto.

Tra le più fedeli e antiche descrizioni dell'opera vanno censiti i commenti di Filippo Baldinucci e di Domenico Bernini, figlio dello scultore, nelle loro rispettive biografie⁵⁵.

Baldinucci definisce con poche incisive parole «il mirabil gruppo della S. Teresa coll'Angelo, il quale mentre ella è rapita in un dolcissimo estasi, collo strale dell'amor divino gli ferisce il cuore, opera, che per gran tenerezza, e per ogni altra sua qualità fu sempre oggetto d'ammirazione». Lo scrittore ricorda poi come lo stesso Bernini fosse solito definire il marmo come «la più bell'opera che uscisse dalla sua mano». Aggiunge, infine, i versi di monsignor Pier Filippo Bernini, figlio dello scultore, nei quali si offre una chiara interpretazione della sacra rappresentazione. Quello di Teresa è un «dolce languire» e al tempo stesso un «duol» che in quanto tale non può salire al Cospetto divino; per renderlo «immortale» lo scultore lo ha dovuto eternare su «questo sasso»⁵⁶. Se il languore amoroso solleva la Santa verso l'alto, il dolore, sintomo fisico e morale della condizione umana, la trattiene a mezz'aria, come la vede lo spettatore.

Gli stessi versi furono inseriti dal figlio Domenico Bernini nella biografia dedicata al padre, nella quale si specifica che lo scultore realizzò la sua opera con «ugual tenerezza, sebbene con maggior devozione». Per il figlio di Bernini, dunque, il gruppo scultoreo fu lavorato con lo spirito devoto del religiosissimo padre⁵⁷, nessun accenno alle scabrosità che i detrattori argutamente metteranno in evidenza:

Rappresentò la Santa in atto di una dolcissima estasi, fuori di se rapita, et in se abbandonata e svenuta e poco lungi da lei un Angelo che librandosi nell'aria, gli ferisce dolcemente il cuore con lo strale dorato dell'amore Divino. Diceva il Bernino, che Questa era la men cattiva Opera, ch'egli avesse fatto⁵⁸.

La mentalità barocca sembra dunque non tradire imbarazzo davanti alla potenza del marmo berniniano. Si parla di dolcezza, tenerezza, devozione; niente a che fare con la *pruderie* ostentata dai nemici contemporanei dello scultore e da una parte della critica posteriore. La testimonianza appare di particolare pregio in quanto registra il plauso che l'opera ricevette al suo scoprimento: «fu riprovata facilmente dalla voce uniforme, e pubblica di Roma, che sosteneva, havere il cavaliere in quel Gruppo superato se stesso, vinta l'arte, con oggetto raro di maraviglia»⁵⁹. Come noto non mancarono, le voci discordanti. Per i nemici di Bernini giudicare moralmente i suoi

marmi, così epidermici e carnali nella forma, quanto alti e raffinati per contenuto spirituale, significava puntare a una facile delegittimazione, invitando indirettamente lo spettatore a fermarsi all'apparenza più prossima al suo "reale". In tal modo, ciò che si andava a "castrare", sempre per rimanere nella terminologia psicoanalitica, non era il perturbante sessuale, che ne risultava smisuratamente potenziato, quanto la possibilità di contemplare nell'opera la complessità dell'esperienza mistica. Entrarono così in contrasto, fin da subito, non solo due gusti artistici, ma due atteggiamenti spirituali.

Nel famoso manoscritto della Biblioteca Vaticana intitolato il *Costantino messo alla berlina o bernina*, lo scultore è accusato di scambiare una virtù con l'altra e di aver nella Santa Teresa tirato «quella Vergine purissima in terra, non che nel terzo cielo a fare una Venere non solo prostrata, ma prostituta»⁶⁰.

L'anonimo scrittore in una sola frase metteva in risalto due criticità nel decoro della sacra immagine: l'aver dipinto Teresa come una Venere e come una prostituta. Associare il nome della Santa a una divinità pagana richiamava direttamente la precettistica barocca sulle immagini sacre, fondata su quella della prima riforma cattolica. Nello stesso anno in cui la Cappella Cornaro veniva inaugurata usciva il *Trattato delle pitture e sculture uso e abuso loro* di Padre Ottonelli e Pietro Berrettini da Cortona (Firenze 1652), un'opera nella quale non si parla di Bernini, né della sua *Santa Teresa*. Rifacendosi a Baronio, il teologo e il pittore raccomandavano, nel loro *Terzo avvertimento*:

L'immagini de' Santi si facciano piamente, e santamente; onde commetterebbesi errore dipingendo l'immagine di Christo con la somiglianza di Giove, ò quella del Protomartire Stefano con l'apparenza di Mercurio: perocche la santità non bene s'esprime co' segni di profanità.

Anche se per Schlosser il *Trattato* odorava di sacrestia⁶¹, la definizione di immagine oscena e lasciva che vi si può ritrovare è tuttavia piuttosto circostanziata e anche l'uso del nudo, come noto, è più giustificato che condannato, quando «non comparisca alcuna inconvenevole dishonestà»⁶².

Una mente esperta non poteva tacciare la *Santa Teresa* del Bernini di alcuna disonestà e il riferimento alla Venere tradisce un tentativo malevolo di delegittimazione, dimostrando altrimenti una sostanziale incomprendimento, se non ignoranza, delle esperienze mistiche della Santa spagnola.

Di malizia addirittura superiore è il riferimento alla prostituta, parola che rimanda a un pregiudizio di cui sono state vittime altre celebri opere

nella Storia dell'arte. Si pensi, per tutte, alla *Morte della Vergine* del Caravaggio dipinta per la chiesa carmelitana di Santa Maria della Scala. Nella figura distesa e scomposta della Vergine l'artista avrebbe celato il volto di una prostituta romana, una pratica fortemente biasimata al tempo, ma che Mancini denuncia come piuttosto diffusa tra i pittori «moderni»⁶³.

Anche in questo caso la Madonna è del tutto vestita, se si esclude la parte inferiore delle gambe scoperte (in effetti caso unico nella Storia dell'arte sino a quel tempo). Un particolare che non sfuggì a Baglione e che trova una singolare corrispondenza con il piede nudo abbandonato a piombo di Teresa: una licenza dello scultore che pudicamente ci mostra la bellezza inerme di una parte, celando il resto sotto il pesante pannello.

Per Mancini la Madonna del Caravaggio era «sproporzionata di lascivia e decoro», come scrisse al fratello Deifebo, in quanto frutto di una libera interpretazione dell'artista non corroborata adeguatamente dalle fonti. La *Teresa* del Bernini è invece una restituzione piuttosto fedele, eppure non meno visionaria, dei racconti della mistica d'Ávila.

I giudizi espressi nel *Costantino messo alla berlina* o *bernina* sono, in definitiva, il frutto di una mentalità retriva ormai lontana dalla prospettiva spirituale interpretata da Gian Lorenzo. Lo scultore dovette confrontarsi con un certo moralismo di matrice controriformata già in giovane età. Nel 1622 il cardinale François d'Escoubleau de Sourdis (1574-1628), che ricevette la porpora sotto il pontificato di Clemente VIII Aldobrandini (pontefice che fu un campione nella censura di opere d'arte⁶⁴) davanti al gruppo dell'*Apollo e Dafne* Borghese denunciò allarmato che «la figure d'un belle fille nue, come celle-là pouvait émouvoir ceux qui la voient». L'opera non rispondeva ai criteri di convenienza, risultava del tutto indecente «vu le lieu où elle esoit posée, et le maistre à qui elle appartenait»⁶⁵. Ma in questo caso il problema è ancora una volta la nudità e il soggetto profano scelto per la sua casa da un porporato autorevole di Santa Romana Chiesa.

Eppure, la moralizzazione dell'opera con li versi poetici inseriti alla sua base, soddisfaceva le condizioni richieste quarant'anni prima da Gabriele Paleotti nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*⁶⁶.

Trascorso ormai mezzo secolo dall'inaugurazione della Cappella Cornaro, il capolavoro del Bernini, nonostante l'azione malevola dei detrattori, manteneva intatta la sua carica emozionale e la funzione veicolare delle sacre immagini confermata dal Concilio di Trento. Davanti alla *Tranverberazione di Teresa*, di cui forse si ricordavano le origini ebraiche, nel marzo 1704 si convertì una pervicace ragazza livornese di 14 anni, Angela di Angelo Vesino, giunta a Roma per assistere al battesimo del padre celebrato in forma solenne e tramandatoci da Francesco Posterla nell'*Istorico*

Ragguaglio della solenne Funzione fatta nel darsi il Battesimo dalla Santità di Nostro Signore Papa Clemente XI a tre persone ebreë (Roma, 1704). La storia della conversione di Angela Vesino è stata oggetto recentemente di uno studio di Marina Caffiero nel quale si è dimostrata, ancora una volta, l'importanza dell'uso delle immagini nelle pratiche di conversione di età moderna. Le parole del Posterla sono il segno dell'attualità, ancora agli inizi del Settecento, del linguaggio persuasivo del barocco romano (in particolare berniniano), capace di convincere la tenace fanciulla ebrea, sull'esempio di Teresa, a lasciarsi finalmente «piagare il Cuore da un santo Amore innocente, che allora solamente sa godere quando ferisce»⁶⁷.

Passano pochi anni e si assiste già a un cambiamento di spirito che non consente più allo sguardo disincantato degli intellettuali europei di empatizzare con il marmo berniniano. Charles de Brosses, che sarà collaboratore dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alambert, affronta con spirito sarcastico la *Teresa in estasi* di Santa Maria della Vittoria. L'espressione è meravigliosa, ma francamente troppo viva per una chiesa. Se si tratta dell'Amore divino, dice De Brosses, lui lo conosce, non ha dubbi: se ne vedono molte copie in natura⁶⁸.

Per il presidente De Brosses, cattolico ortodosso, quell'amore non è affatto divino, è tutto umano. E non si creda che si tratti di un'incomprensione del gusto italiano da parte degli stranieri.

Francesco Milizia nel *Dizionario delle belle arti del disegno* lancia un vero e proprio anatema contro la *Santa Teresa* del Bernini, inciampo per la formazione del gusto dei giovani. Egli denuncia con particolare efferatezza l'espressione lasciva dell'Angelo, figura assolutamente indecorosa per una chiesa⁶⁹. Milizia considera la miglior opera del Bernini la contenuta *Santa Bibiana*, mentre ribadisce senza appello che «la S. Teresa nella Vittoria se ne va in estasi non d'amore divino, ma di voluttà umanissima»⁷⁰.

Difficilmente in epoca di controriforma si trovano sentenze così censorie. Eppure, il pregiudizio di disonestà applicato all'invenzione berniniana sembra farsi gradualmente strada. E quando Stendhal il 18 aprile 1828 va a visitare Santa Maria della Vittoria, pur ammirando sinceramente la *Santa Teresa*, sembra divertito nel testimoniare il rammarico del fraticello, che aveva accompagnato il gruppo di illustri ospiti: «È un peccato, a-t-'il fini par nous dire, que ces statues puissent présenter facilment l'idée d'un amour profane»⁷¹.

Il gusto neoclassico non simpatizza con l'interpretazione berniniana, rimasta ormai orfana della trascorsa mentalità barocca. Il poligrafo Melchiorre Missirini rifiuta l'accostamento proposto da Lione Pascoli nella vita di Ercole Ferrata tra il *Laocoonte*, l'*Apollo del Belvedere*, la *Venere de*

Medici, e la *Santa Teresa del Bernini*, «tutta capriccio e falsità come una sconcia scogliera di marmo»⁷².

Domenico Gnoli, ormai alla chiusura del XIX secolo, con grande lucidità comprende che la moderna critica non può porsi davanti alla Santa carmelitana scolpita da Bernini con la sensibilità dell'uomo barocco. Lo scrittore si accorge e confessa una sorta di eccitazione fisiologica al cospetto dell'opera che non doveva toccare allo stesso modo lo spettatore del Seicento⁷³.

Le sensazioni del pubblico e della critica cambiano ancora nel secolo successivo. Giulio Carlo Argan parlerà di un «volontariamente eccessivo [...] nel trascolorare del volto, nel brivido sensuale delle mani e dei piedi», in una percezione che, al di là degli occhi, «coinvolge la totalità dell'essere». Perché, aggiunge Argan in uno spontaneo sintonizzarsi con la sensibilità barocca, «non è mortificando quel dinamismo dell'immaginazione che si giunge alla salvezza, non offende il fatto che i moti fisici, psicologici, erotici perfino s'intreccino con quelli della preghiera e dell'estasi»⁷⁴.

Nel Novecento una più compiuta comprensione dell'opera del Bernini, alla quale ha partecipato anche la psicoanalisi, ha bloccato la scia di risentimento registrata nei secoli del neoclassicismo e del positivismo post illuminista nei confronti dell'opera del maestro, paragonabile a quella subita dal Caravaggio⁷⁵.

Jacques Lacan, rivendicando la sua afferenza allo spirito barocco, ha potuto dare un suo contributo, non così marginale come si potrebbe pensare, a una necessaria riabilitazione in campo psicoanalitico della figura di Teresa e dell'esperienza mistica in generale, elevando la Santa spagnola, attraverso il capolavoro del Bernini, a modello della *jouissance*, del peculiare godimento femminile.

Note

1. Per la Cappella Cornaro non si può prescindere dal fondamentale studio di Irvin Lavin (cfr. I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1980, pp. 83-152, 206-20).

2. Ivi, p. 155. G. Morello, scheda di catalogo, in Id. (a cura di), *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Vaticani, 14 ottobre 2003-18 gennaio 2004; Genova, Galleria Palazzo Franzoni, 14 febbraio-16 maggio 2004), Skira, Milano 2003, p. 222.

3. M. Fagiolo, *Roma Barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, De Luca, Roma 2013, p. 110.

4. Per il contemporaneo impiego della nicchia semiovale a frontone convesso si veda Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, cit., pp. 94-5. Bernini e Borromini si contesero l'invenzione dell'edicola, porta trionfale che, secondo la lettura che ne diede Argan, richiamava la *Ianua coeli* della Gerusalemme celeste. Cfr. S. Sturm, *Corpo mistico e spazio*

contemplativo. L'affermazione del modello teresiano nelle clausure urbane del XVII secolo, in E. Marchetti (a cura di), *Attraverso il tempo. Teresa di Gesù la parola, il modello, l'eredità*, Longo Editore, Ravenna 2017, p. 169 (con bibliografia precedente).

5. I partecipi “immaginificato” e “presentificato” sono volutamente derivati dalla letteratura psicoanalitica lacaniana. Il secondo termine, in particolare, ricorre nell'estetica lacaniana (se così si può dire). Si veda per esempio J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, 1959-1960, testo stabilito da J. A. Miller, ed. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2008, p. 167: «Certo le opere d'arte imitano gli oggetti che rappresentano, ma il loro fine appunto non è di rappresentarli. Nel dare un'imitazione dell'oggetto, fanno di quest'oggetto qualcosa d'altro. Non fanno quindi che fingere di imitare. L'oggetto si instaura in un certo rapporto con la Cosa, fatto al tempo stesso per circoscrivere, per presentificare e assentificare». Si veda inoltre: M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Paravia-Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 30-1; C. Licitra Rosa, *Amore e godimento*, dattiloscritto, 2010 (ringrazio l'autore per avermi permesso di leggere e citare questo suo testo inedito).

6. Cfr. R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750* (1958), trad. it., Einaudi, Torino 1993, pp. 136-7. Una sintesi sulle rappresentazioni estatiche del Bernini è in F. Revilla, *L'interpretazione della mistica nella scultura del Bernini*, in M. Fagiolo (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1987, pp. 163-71.

7. Scrive Rudolf Wittkower: «Nel gruppo di Teresa, come nelle allegorie della tomba di papa Urbano, il marmo sembra trasformarsi in carne. Ma l'effetto psicologico è diverso; infatti mentre qui ha una propria collocazione misteriosa, là le allegorie stanno davanti alla nicchia, nello spazio dello spettatore». Wittkower, *Arte e architettura*, cit., p. 163, n 10.

8. I particolari del volto compaiono ad esempio nell'edizione del *Journal du Voyage en France du Cavalier Bernin* di Chantelou (P. F. de Chantelou, *Journal du Voyage en France du Cavalier Bernin*, Librairie Stock, Paris 1930). Robert Peterson sceglie l'ingrandimento del volto per la copertina del suo *The art of ecstasy. Teresa, Bernini, and Crashaw*, Atheneum, New York, 1970. Il primo piano della Santa viene riprodotto dall'alto ed esposto in copertina secondo il punto di vista dell'angelo in uno dei due volumi della fondamentale monografia di Irvin Lavin sul Bernini (cfr. I. Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*, The Pierpont Morgan Library, Oxford University Press, New York 1980). Lavin commissionò una nuova campagna fotografica, proponendo alla comunità scientifica una serie di immagini che, come ha notato Yuri Primarosa, contravvenivano alla «visione obbligata della scultura imposta dall'artista» (Y. Primarosa, *Irving Lavin Bernini and the unity of the visual arts, 1980*, in A. Bacchi, L. Barroero [a cura di], *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Sagep editori, Genova 2017, pp. 127-37: 135-6). Le immagini pubblicate da Lavin sono state realizzate da Angelo Carletti, funzionario del Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma. Indugiano sul volto estatico della Teresa del Bernini o sull'analogo della Beata Ludovica Albertoni, utilizzati come una calamita pubblicitaria, le copertine di numerose altre monografie che riguardano più o meno direttamente la Mistica spagnola. Solo per fare alcuni esempi: L. De Heusch, *Con gli spiriti in corpo. Trance, follia d'amore, Bollati Boringhieri*, Torino 2009; P. Giorgi, *Donne sante donne streghe. Estasi mistiche e possessioni tra medioevo e modernità*, Editoriale Olimpia, Sesto fiorentino 2007; M. Laven, *Monache. Vivere in convento nell'età della Controriforma*, il Mulino, Bologna 2004 (l'immagine della Beata Ludovica, con il volto in primo piano, non ha in questo caso alcun riferimento con il contenuto del volume; la scelta appare, quindi, solamente strumentale, a riconoscimento della potenza attrattiva delle immagini berniniane). Opta per il particolare sensazionale del volto anche Giuliana Kantzà nella sua monografia dedicata alla Santa (cfr. G. Kantzà, *Teresa fra angoscia e godimento. Psicoanalisi di una santa*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2015).

9. «Vedevo una pienezza, una chiarezza di cui mi sentivo così colma che non so dire e non so fare alcun paragone. Non so dirti se vedevo qualcosa di corporeo, ma egli era com'è in cielo: cioè una bellezza così grande che non so dirti altro se non che era la Bellezza e l'Ogni Bene [...] e in quegli occhi lei [l'anima] sperimentava una tale felicità che nessun uomo, neppure se fosse sceso uno di quei santi che stanno lassù, avrebbe potuto parlarne o manifestarla». A. da Foligno, *Il libro*, Città Nuova, Roma 2009, pp. 69-70. Chiara da Rimini (vissuta a cavallo tra XIII e XIV secolo) ha visioni piuttosto dettagliate, come quelle della più giovane Brigida di Svezia: «Anchora orando ella in la sua cella et accendendo con fervente oratione, el Nostro Signore con bianchi vestimenti li apparve et con alegra faccia el vidde, con capelli d'oro oltra modo splendidiissimi, che lingua humana a narrarlo sufficiente non seria». J. Dalarun, *Santa e ribelle. Vita di Chiara da Rimini*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 185.

10. La critica ha sottolineato la fedeltà del Bernini al testo della Santa. Cfr. Revilla, *L'interpretazione della mistica*, cit., p. 169. Dello stesso parere è la psicoanalista Giuliana Kantzà. Cfr. Kantzà, *Teresa fra angoscia e godimento*, cit., p. 50.

11. Fagiolo, *Roma Barocca*, cit., p. 110.

12. Cfr. M. Recalcati, *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 58.

13. F. S. Trincia, *Freud e il Mosè di Michelangelo. Tra psicoanalisi e filosofia*, Donzelli, Roma 2000, p. 96. Sulle opportunità di analisi offerte dalle opere d'arte, in particolare dalle arti plastiche, Freud ragiona dopo aver visitato con frequenza ossessiva, nel 1901, nel 1912 e per tre settimane nel 1913, quotidianamente, il *Mosè* di Michelangelo nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma: «Quante volte ho salito la ripida scalinata che porta dall'infelice via Cavour alla solitaria piazza dove sorge la chiesa abbandonata! E sempre ho cercato di tener testa allo sguardo corrucciato e sprezzante dell'eroe, e mi è capitato qualche volta di svignarmela poi quattro quatto dalla penombra di quell'interno, come se anch'io appartenessi alla marmaglia sulla quale è puntato il suo occhio, una marmaglia che non può tener fede a nessuna convinzione, che non vuole aspettare né credere, ed esulta quando torna a impossessarsi dei suoi idoli illusori». Cfr. ivi, p. 97. Sui soggiorni romani di Freud e sulle sue visite al *Mosè* di Michelangelo: P. Gay, *Freud. Una vita per i nostri tempi*, Bompiani, Milano 2000, pp. 284-7. «Ogni sabato, a schiera, e maschi e femmine, come gli storni» andavano a metà Cinquecento al cospetto del *Mosè* del Buonarroti. Cfr. M. Caffiero, *La fascinazione delle immagini. Opere d'arte e conversione degli ebrei a Roma in età moderna*, in V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, vol. I, Gangemi, Roma 2014, pp. 448-51. Si veda anche F. Regnault, *Conferenze di estetica lacaniana e lezioni romane*, Quolibet, Macerata 2009, pp. 137-64; G. Blum, *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*, C. H. Beck, München 2011.

14. Scrive François Regnault: «È noto il capovolgimento operato da Lacan rispetto alla prospettiva freudiana: non c'è psicoanalisi applicata alle opere d'arte [...]: "La psicoanalisi si applica, in senso proprio, solo come trattamento e dunque a un soggetto che parla e che intende". Non si psicoanalizzano dunque né i muti, né i sordi né i morti! [...] Non si riterrà quindi che in Lacan ci sia il proposito di scorgere ciò che l'artista o l'opera rimuovono, ma piuttosto l'opera e l'artista faranno scorgere ciò che la teoria ancora misconosce». Regnault, *Conferenze di estetica lacaniana*, cit., pp. 21, 23. Nel corso della stesura di questo saggio mi sono imbattuto sullo studio di Dany Nobus, docente di psicologia alla Brunel University di Londra, nel quale si propone una lettura lacaniana dell'*Estasi di Santa Teresa* del Bernini, in parte coincidente con quanto io stesso ho esposto al convegno del novembre 2015 (Sapienza Università di Roma, Rettorato, 26-27 novembre 2015). Cfr. D. Nobus, *The sculptural iconography of feminine jouissance: Lacan's reading of Bernini's Saint Teresa in ecstasy*, in "Comparatist", 39, 2015, pp. 22-46.

15. È capitato che il pensiero di Lacan sia stato totalmente frainteso. Guy Bechtel, ad esempio, scrive che l'analista francese avrebbe sostenuto «senza troppo preoccuparsi delle sfumature, che Teresa provava in queste esperienze un autentico piacere sessuale». (G. Bechtel, *Le quattro donne di Dio*, Pratiche, Milano 2001, p. 172). Secondo Mieke Bal, Lacan avrebbe dichiarato «that Teresa's jouissance is a matter of her desire to be penetrated again and again (*encore*) by God, the transcendental phallus». Niente di più lontano dal pensiero dello psicoanalista francese. Cfr. M. Bal, *Ecstatic aesthetics. Metaphors of Bernini*, in C. Farago, R. Zwijnenberg (eds.), *Compelling visuality. The work of art in and out of history*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2003, pp. 15-6.

16. «L'ho rivista sulla copertina di un seminario di Lacan; facevo il dottorato di psicologia. La scultura di Bernini, che con la sua voluttà doveva emozionare il sensuale Stendhal, avevo avuto modo di ammirarla a Roma, nella chiesa di Santa Maria della Vittoria, molto tempo prima di quella dotta pubblicazione che ci prometteva di rivelarci tutto sul piacere femminile e il suo insaziabile "Ancora!"». Kristeva, *Teresa, mon Amour. L'estasi come un romanzo*, Donzelli, Roma 2009, pp. 7-8.

17. J. Lacan, *Il seminario. Libro X. Langoscia, 1962-1963*, éd. par J.-A. Miller, trad. it. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2004, p. 218.

18. J. Lacan, *Il seminario, Libro XX. Ancora, 1972-1973*, éd. par J.-A. Miller, trad. it. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2011, p. 72.

19. Nel suo famoso saggio *L'Erotismo*, Bataille, che molta influenza ebbe sullo stesso Lacan, critica apertamente le posizioni di James Leuba e di Marie Bonaparte: «Intendiamoci, lungi da me l'idea di dare un'interpretazione sessuale della vita mistica, come hanno fatto Marie Bonaparte e James Leuba. Se l'effusione mistica è in qualche modo paragonabile ai movimenti della voluttà fisica, è semplicistico affermare, come fa Leuba, che le delizie di cui parlano i contemplativi implicano sempre in certa misura un'attività degli organi sessuali. [...] Marie Bonaparte conclude». Questa è la celebre transverberazione di Teresa che paragonerò alla confessione fattami un giorno da un'amica. Questa aveva perduto la fede, ma all'età di quindici anni aveva vissuto una profonda crisi mistica e desiderato di farsi monaca – si ricordava che un giorno, inginocchiata davanti all'altare, aveva provato tali sovranaturali delizie che aveva creduto che Dio in persona fosse sceso in lei. Fu soltanto più tardi, quando si diede a un uomo, che si rese conto di come quella discesa di Dio in lei fosse stata un violento orgasmo venereo. La casta Teresa non ebbe mai la possibilità di operare un simile confronto, che tuttavia sembra imporsi anche per la sua transverberazione». «Riflessi del genere conducono alla tesi secondo la quale, precisa il dottor Parcheminey, ogni esperienza mistica altro non è che una sessualità trasposta e quindi un comportamento nevrotico». G. Bataille, *L'Erotismo* (1957), trad. it., Es, Milano 2009, pp. 208-11. Cfr. J. H. Leuba, *La psicologia del misticismo religioso*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 110-20, 154. Per Marie Bonaparte Dio è la più alta creazione immaginaria dell'uomo. Le mistiche sono donne divorate dall'amore, e le loro descrizioni estatiche non sarebbero altro che autodescrizioni di crisi isteriche e catalessi. A suo avviso è impossibile non vedere nelle estasi di Teresa una descrizione dell'orgasmo femminile. M. Bonaparte *De l'essentielle ambivalence d'Eros*, in "Revue française de psychanalyse", 2, 1948, pp. 191-3.

20. Cfr. Nobus, *The sculptural iconography*, cit., p. 24.

21. É. Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Librairie Arthème Fayard, Paris 1993, 1994, pp. 112-3.

22. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit., p. 43 e *passim*. Scrive Patrick Monribot: «L'Altro sesso, femminile si manifesta dunque a partire da un godimento specifico, ma non c'è un significante per nominare questo essere di godimento, salvo forse chiamarlo Dio. È un nome adatto perché conserva un'opacità e un mistero. Così, dopo la versione di Dio legato al Nome-del-Padre, Dio è inconscio, diceva Lacan, ecco una versione legata al godimento femminile. Quindi malgrado il declino del Nome-del-Padre, Dio ha dei giorni

felici davanti a sé [...]. Il godimento femminile specifico non può dirsi in termini fallici: esso cerca allora un'espressione attraverso un amore non meno illimitato. Le mistiche lo testimoniano attraverso il loro amore infinito per Dio». P. Monribot, *La formula della sessuazione*, in "La psicoanalisi", 53/54, 2013, p. 45.

23. Charles de Brosses, che è a Roma nel 1739, descrive ad esempio l'Angelo come minaccioso, dall'aria ridente e un po' maligna. Cfr. Ch. De Brosses, *L'Italie il y a cent ans*, Librairie Alphonse Levavasseur, Paris 1836, p. 78.

24. Cfr. L. De Nardis, *Il sorriso di Reims e altri saggi*, Cappelli, Bologna 1960.

25. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 20.

26. Ivi, p. 46.

27. «E l'angelo – che in greco significa appunto annuncio – già presentificazione del significante in quanto portatore di un messaggio, può continuare a essere tale presentificazione del significante, ma a condizione di sottolinearne non più la funzione di portatore di messaggi o di notizie, ma la sua inutilità in qualche modo, la sua non funzionalità quanto alla significazione. Si scivola così dall'angelo che reca la buona novella all'angelo che ride beato, chiuso nella stupidità autistica, nel godimento quindi, del suo sorriso. Il significante non serve più a veicolare il senso ma a far godere il corpo che gli dà albergo» (Licitra Rosa, *Amore e godimento*, cit.).

28. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., pp. 8-9.

29. Cfr. F. Palombi, «*Del Barocco: un repertorio lacaniano*», in "Il cannocchiale", XL, I, pp. 131-52.

30. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 72. Cfr. S. Freud, *Studi sull'isteria e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1967, p. 376.

31. La marcata sensibilità voyeuristica gli impedì durante la sua visita a Santa Maria della Vittoria di apprezzare la distanza postulata dallo scultore. Elogiò invece "l'aria di verità" conferita all'opera, senza comprendere per questo la ricercata dolcezza del gesto dell'Angelo-Cupido o l'eccesso del panneggio, dettagli che, come vedremo, l'artista ha invece ben valutato: «Nella cappella di sinistra, appartenente alla famiglia Cornaro, originaria di Venezia, si trova la famosa statua raffigurante una Santa Teresa languorosa, che l'Angelo è pronto a colpire. È un capolavoro del Bernini. Quest'opera è sublime per l'aria di verità che la caratterizza; ma bisogna essere ben convinti vedendola, che si tratta di una santa, giacché a considerare l'espressione statica di Teresa, il fuoco di cui i suoi tratti sono accesi, sarebbe davvero facile sbagliarsi. Si potrebbe prendere l'Angelo per Amore e Teresa per sua madre, o per una bella vittima della malizia di Cupido. Comunque sia la statua è meravigliosa. C'è solo da rilevare che la veste della santa un po' troppo drappeggiata, e il gesto con cui l'angelo tiene il suo dardo può forse apparire troppo manierato. Ma si sa che un eccesso di artificio era il difetto congenito del Bernini. Sarebbe anche desiderabile, per questa statua, una migliore collocazione: ora è troppo in alto e troppo infossata, col risultato che è molto difficile osservarla con attenzione». D. A. F. De Sade, *Viaggio in Italia*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 63-4.

32. Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 23.

33. M. F. Lacan, *Petite encyclopédie religieuse: à l'écoute des mots. Vocabulaire et index de la collection «Je sais-je crois»*, Fayard, Paris 1973; Id., *Homélies pour l'année B: dimanches et fêtes: à l'écoute du Fils de Dieu*, Salvator, Mulhouse 1975; Id., *Dieu n'est pas un assureur*, Fayard, Paris 2010.

34. Cfr. C. Sanson, *Marie de la Trinité. Dall'angoscia alla pace*, Paoline, Milano 2005; J. A. Miller, *Marie de la Trinité*, in "La psicoanalisi", 53/54, 2013, pp. 17-23.

35. Kristeva, *Teresa, mon Amour*, cit., p. 218.

36. Cfr. A. Weber, *Teresa d'Ávila e la retorica della femminilità*, a cura di A. Scattigno, Le Lettere, Firenze 1990, pp. 25-45.

37. Cfr. M. Pelaja, L. Scaraffia, *Due in una carne. Chiesa e sessualità nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 79-80.
38. Cfr. M. Greuter, *Il Gran Teatro della Canonizzazione dei SS. Isidoro, Teresa d'Ávila, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio e Filippo Neri*, 1622. Incisione a bulino, mm. 370x523. Cfr. scheda di Olga Melasacchi in *La regola e la fama. San Filippo Neri nell'Arte*. Catalogo della mostra, Electa, Milano 1995, cat. 2, pp. 450-1.
39. Teresa del Gesù, *Opere*, Edizioni ODC, Roma 2005, pp. 283-7.
40. Cfr. L. Borriello, R. Di Mauro (a cura di), *Dizionario dei fenomeni mistici*, Ancora, Milano 2014, pp. 138 ss.
41. Teresa del Gesù, *Opere*, cit., pp. 928-30.
42. Per una lettura del corpo di Teresa e per il riferimento del piede alla reliquia conservata nella chiesa carmelitana di S. Maria della Scala dal 1617: Sturm, *Corpo mistico e spazio contemplativo*, cit., in particolare le pp. 172-3.
43. Lavin, *Bernini*, cit., p. 17.
44. Si veda ad esempio la stampa di Jacob Honervogt pubblicata da Irving Lavin (cfr. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, cit., fig. 287).
45. Cfr. L. Dunand, Ph. Lemarchand, *Les compositions de Jules Romain intitulées Les amours des Dieux gravés par Marc-Antoine Raimondi. Suite d'Estampes présentée dans un ensemble d'Oeuvres d'Art restituant le climat d'humanisme de la Renaissance*, Lemarchand, Lausanne 1977, p. 65, fig. 139. Nella parte inferiore la stampa è commentata da un'iscrizione che celebra Eros come il dio alle cui frecce nessuno può sottrarsi: «Immenso nostrum spectaturnumen in orbe, et magnam passim vimmeusignishabet; Non Dij, non hominesulli mea spicula vitant, hiscolucres figo squamigerumquegenus». Sul nesso tra la trasverberazione e l'iconografia di Cupido come «Divino Amore» si rimanda a Lavin (*Bernini*, cit., p. 119, n. 7), con bibliografia precedente.
46. Ivi, p. 80, fig. 173.
47. Per il dipinto si rimanda all'esautiva scheda di Maurizio Marini, in G. Morello (a cura di), *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, Skira, Milano 2004, pp. 219-20.
48. Si veda da ultimo la scheda di Davide Frapiccini nel *Museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*. Catalogo della mostra, a cura di V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Skira, Milano 2016, pp. 252-3. La Maddalena del Caravaggio e la Pietà del Carracci vengono richiamati come possibili modelli anche per la *Beata Ludovica*. Cfr. H. Hibbard, *Ludovica Albertoni: l'arte e la vita*, in M. Fagiolo (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1987, p. 157.
49. Cfr. G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, Einaudi, Torino 2009, vol. I, pp. 34-5.
50. Cfr. Lavin, *Bernini*, cit., pp. 127-8.
51. Cfr. L. Faedo, *Sguardi sul Fauno e i suoi compagni. Precisazioni sulla fortuna del Fauno Barberini*, in *Dosis d'oligē te philē te. Studi per Antonella Romualdi*, Polistampa, Firenze 2013, pp. 299-321; Ead., «Un torso di un Fauno, non inferiore al torso di Belvedere». Note sulla ricezione critica del Fauno Barberini nel Seicento, in M. M. Donato, M. Ferretti (a cura di), «Conosco un ottimo storico dell'arte». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 323-9; S. Pierguidi, *Sui restauri seicenteschi del Fauno Barberini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 94, 2008, pp. 59-64.
52. Cfr. Lavin, *Bernini*, cit., p. 123.
53. A. Collaert, C. Galle, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu ordinis carmelitarum ex calceatorum pia restauraticis*, Anversa 1613, tav. 24.
54. R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino 1993, p. 129.

55. La biografia di Domenico Bernini precede quella del Baldinucci. Cfr. C. D'Onofrio, *Note berniniane. 2. Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci*, in "Palatino", X, 1966, pp. 201-8; M. Montanari, *Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e Sforza Pallavicino*, in "Studi secenteschi", 39, 2, 1998, p. 128.

56. F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino. Scultore, architetto e pittore*, Vincenzo Vangelisti, Firenze 1682, p. 30. I versi di Pier Filippo sono stati composti nel 1652, nell'anno in cui la cappella venne inaugurata. Cfr. Montanari, *Sulla fortuna poetica di Bernini*, cit., p. 134.

57. La religiosità del Bernini è stata esaminata da Giovanni Morello (*Il mondo interiore di Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680*, Guida alla mostra, Skira, Milano 1999, pp. 33-40) e Irvin Lavin (*Bernini's death*, in "Art Bulletin", 54, 1972, pp. 158-86; Id., *After thoughts on Bernini's death*, in "Art Bulletin", 55, 1973, pp. 429-36; Id., *Bernini e l'immagine del principe cristiano ideale*, Panini, Modena 1998; Id., *Bernini e il Salvatore. La «Buona morte» nella Roma del Seicento*, Donzelli, Roma 1998. Per lo stesso tema si veda: M. G. Bernardini, *L'estasi in Bernini e il sentimento religioso nel secolo XVII*, in Id. (a cura di), *Bernini a Montecitorio. Ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini*, Camera dei deputati, Roma 2001, pp. 131-51.

58. D. Bernini, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Rocco Bernabò, Roma 1713, pp. 83-4.

59. *Ibid.*

60. G. Previtali, *Il Costantino messo alla berlina o bernina su la porta di San Pietro*, in "Paragone", 1962, p. 58.

61. J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze 2001, p. 616.

62. *Ivi*, p. 39.

63. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I: *considerazioni sulla pittura, Viaggio per Roma, Appendici*, a cura di A. Marucchi, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956, p. 120.

64. D. Beggio, *La visita pastorale di Clemente VIII (1592-1600)*, Libreria editrice della Pontificia Università Lateranense, Roma 1978; A. Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, ERI, Torino 1984, pp. 15 ss.; R. Zapperi, *Eros e controriforma. Preistoria della galleria Farnese*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 53-63; Id., *La leggenda del papa Paolo III. Arte e censura nella Roma pontificia*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 11-7.

65. P. Fréart de Chantelaou, *Journal de vyoage* [1885], Macula-L'Insulaire, Paris 2001, p. 56; T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Einaudi, Torino 2016, p. 22.

66. «Perciò chi avesse comunque intenzione di dipingere qualche favola di Esopo, o di alti poeti, dovrebbe aggiungerci una didascalia che, con parole chiare, esprima il concetto astratto finalizzato alla vita morale, affinché si possa comprendere che non ci possiamo accontentare del quadro come semplice piacere visivo, se non è strettamente congiunto al giovamento morale che esso deve comunicare». G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), direzione scientifica di S. Della Torre, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2002, p. 188.

67. Cfr. Caffiero, *La fascinazione delle immagini*, cit., p. 447.

68. «C'est dans la seconde qu'est ce fameux group du Bernin, représentant sainte Thérèse en extase, et l'ange prêt à la percer. Elle est dans son habit de carmélite, pâmée, tombant à la renverse, la bouche entr'ouverte, les yeux mourants et presque fermés, elle n'en peut plus; l'ange s'approche d'elle, tenant en main un dard dont il la menace d'un air nien et un peu malin. C'est une expression merveilleuse; mais franchement beaucoup trop vive pour une église. Si c'est ici l'amour divin, je le connais. On en voit ici bas maintes copies d'après nature». de Brosses, *L'Italie il y a cent ans*, cit., p. 78.

69. «L'irregolarità del gusto suppone irregolarità di costumi. I giovani specialmente si lasciano trasportare nel voluttuoso, e la corruzione del gusto divien contagiosa. Il Bernini a estimo il bello ne' sensi grossolani; cole sue forme triviali egli ha creduto nobilitare la natura più abietta. E come si può soffrire in un tempio quella sua S. Teresa con quell'Angelo d'un'espressione scandalosa anche in un postribolo? Per esprimere l'estasi dell'amore divino egli ha scelto l'estasi dell'azione più lubrica nell'istante ch'è consumata: l'espressione contraddice l'azione e la contraddice sporcamente». F. Milizia, *Opere complete, Dizionario delle belle arti del Disegno*, [s.n.], Bassano 1797, vol. 2, p. 213.

70. Ivi, p. 235.

71. M. de Stendhal, *Promenades dans Rome*, Delaunay, Paris 1829, vol. I, pp. 366-7.

72. «Vedi ove giunge l'umano delirio! Porre a confronto nell'eccellenza dell'arte la Venere de Medici colla Santa Teresa del Bernini! Una rara natura, una grazia, un'idea, e come dice a il Canova, un pezzo di paradiso con un opera tutta capriccio e falsità, e, come dicono gli intelligenti, una sconcina scogliera di marmo!». M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Giovanni Silvestri, Milano 1825, p. 35.

73. «Né il Bernino, a rappresentarci le sublimi estasi della Santa spagnuola, seppe immaginare di meglio che il dio Amore degli Antichi (un amore lezioso e smorfioso) che ferisce, col solito strale, il cuore della Santa, adagiata sulle nuvole, abbandonata in un deliquio erotico. Quella, per noi, non è santa Teresa, ma il Seicento la concepiva così; e quel concetto lo scultore esprime inarrivabilmente nel marmo. Chiunque abbia una volta osservato quella testa soave ricadente entro il cappuccio monacale, non può non aver sentito il sudore freddo di quella fronte, il respiro affannoso, il languore che le scioglie le membra. E non la dimenticherà mai più quella testa soave». D. Gnoli, *Il Cavalier Bernino. Nel terzo centenario della Sua Nascita*, in "Rivista d'Italia", 1898, I, 12, p. 4.

74. G. C. Argan, *Bernini e Roma*, in M. F. dell'Arco, G. Spagnesi (a cura di), *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Firenze 1982, p. 17.

75. Montanari, *La libertà di Bernini*, cit., p. 175.

Studi e ricerche

