

Sinodalità e Chiesa in uscita

Un corpo tra passione e riforma

La fabula mistica di *Caterina da Siena*

G. Dal Maso

Vive da oltre 20 anni a Napoli. Si occupa, a partire dall'interesse per il Seicento, degli intrighi fra teologia e arte, studio della marginalità e moderne scienze del linguaggio. Ha pubblicato *Dieu seul. Scrittura mistica e teologia in s. Louis-Marie Grignion de Montfort; Selvaggi. Grazia e disgrazia nei romanzi di Flannery O'Connor* e articoli su Bach, Couperin e Buxtehude. Collabora da anni con la rivista musicale *Blow Up*.

Abstract

Partendo da alcune riflessioni di Michel de Certeau sulla spiritualità moderna, si analizza un graphic novel su s. Caterina da Siena, prestando attenzione alla rilevanza teologica del modo in cui viene elaborato il materiale visuale e narrativo. Attraverso il confronto con un artista multimediale italiano contemporaneo (Luca Tanzini) si evidenziano alcuni tratti ancora attuali dell'esperienza della terziaria domenicana in riferimento alla riforma ecclesiale: la figura del selvaggio che esce dai canoni classici, l'importanza della corporeità (il corpo della santa e quello della chiesa simboleggiano nella messa alla prova), la dimensione affettiva e quella orante tra raccoglimento e missione, i tratti di una femminilità insieme disciplinata e libera, la tensione tra passione e azione. Questo saggio intende anche mostrare l'utilità e la duttilità degli strumenti ermeneutici elaborati da de Certeau in una prospettiva interdisciplinare insieme raffinata e stimolante di sorprendente attualità.

A questa esperienza religiosa e sociale va collegato il movimento che porta sapienti e teologi «spirituali» verso testimoni che ne umiliano la competenza: serve, vaccare, villani, ecc. [...] Come Bérulle che saliva nel granaio di una serva, questi re magi vengono dai «piccoli» a udire ciò che ancora parla. Il loro sapere abbandona le «autorità» testuali per mutarsi nella chiosa di voci «selvagge». Produce le innumerevoli biografie di povere «fanciulle» o di «illettrati illuminati» che costituiscono un fondo prolifico della letteratura spirituale del tempo. Alcuni chierici, in particolare, si fanno esegeti dei corpi femminili, corpi parlanti, Bibbie viventi disseminate nelle campagne o botteghe, barlumi effimeri del Verbo che, un tempo, era enunciato da un mondo. Dopo aver esercitato a lungo la sua magistratura, una teologia umiliata attende e riceve da ciò che è altro da sé le certezze che le sfuggono¹.

Le pagine che seguono possono valere come postilla o eco di queste poche, capitali righe di de Certeau. Quasi letteralmente. Non aggiungono nulla, se non – forse – una voce ormai fatta lontana, isolata, forse anche distorta dagli anfratti delle valli o delle grotte che ha dovuto attraversare. Una fedeltà – abitata da altro – che ha seguito la sua strada.

Si vuole dar conto in queste pagine di un incontro. Da un punto di vista metodologico parrebbe essere una collisione. Di fatto è un incontro casuale, frutto di incursioni e depistaggi. Un chiaro del bosco².

*Caterina da Siena*³ è un *graphic novel*, un romanzo a fumetti, commissionato dall'Opera per Santa Maria Novella all'editrice Kleiner Flug specializzata in biografie a fumetti di personaggi storici, in una collana dal titolo – in questo caso più che appropriato – *Prodigi fra le nuvole*. In realtà il racconto è ben impiantato per terra e, per quanto le visioni vi abbiano un ruolo centrale, non è per nulla visionario. Un approccio ermeneutico che non sia mera applicazione di criteri di discipline già compiute e

¹ M. DE CERTEAU, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Il Mulino, Bologna 1987, 63. D'ora in poi solo *Fabula mistica*.

² M. ZAMBRANO, *Chiari del bosco*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

³ A. MEUCCI – G. CARTA, *Caterina da Siena*, Kleiner Flug, Scarperia e San Piero (FI) 2016.

predefinite comporta un'operazione retorica, l'invenzione (*inventio*) di un armamentario teorico che si costituisce nella pratica. Non è quindi dato a priori. Un'occasione prepara il terreno e organizza materiali e pratiche in un nuovo campo di forze. In questo caso si tratta della figura del selvaggio, che diventa il grimaldello per entrare nel mondo di *Caterina da Siena*.

1. Passaporto per selvaggio

Punto di partenza è l'accostamento di due immagini.

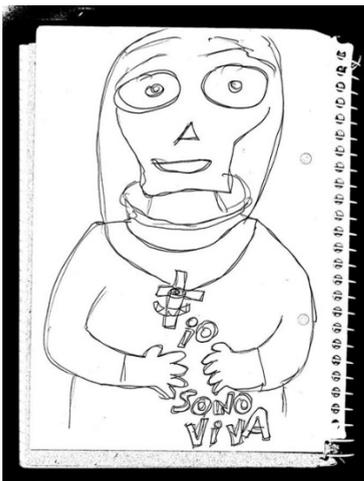


FIG. 1 (L. TANZINI, *Disegno*, pro manuscripto)



FIG. 2 (*Caterina da Siena*, pag. 4)

Le diversità tra i due disegni sono molte. Abbiamo un disegno che sembra uno schizzo e una vignetta stampata, uno in bianco e nero l'altra a colori.

Il soggetto accomuna i due disegni: una imprecisata suora e Caterina da Siena (che in realtà suora non era). In entrambi i ritratti gli occhi, quasi tondi e sbarrati, in Caterina praticamente senza iride, fissi verso il lettore, sono la parte che più colpisce del viso, oltre che ad essere sproporzionati, quasi più occhiali che occhi.

I due autori provengono da ambiti diversi e a pubblici diversi si rivolgono: mentre Giorgio Carta è un fumettista “classico”,

Luca Tanzini ha una molteplice attività in vari settori dell’underground. Che si tratti di musica, di fumetti, di video la sua attività ramifica e ramificata ha come tratto fondamentale un DIY che è espressione di libertà e consapevolezza e che, in termini mediatici, si traduce in una rocciosa marginalità. Inesauribile, letteralmente perso in vari progetti (attualmente “in vigore” ci sono RAWWAR, Centauri, Duodenum, Punk Xerox, Le Tazze, Liutprando), Tab_ularasa è il “suo” progetto musicale personale⁴.

Lo potremmo definire un selvaggio, uno che sta ai margini e le cui pratiche possono sembrare spiazzanti. Il suo discorso è fuori luogo negli ambiti accademici, straniero senza passaporto⁵.

Anche la Caterina di *Caterina da Siena* è, per certi versi, selvaggia e spiazzante; a partire dalla copertina (fig. 6), un ritratto di tre quarti in torsione, con ad uscire una spalla spigolosa in una posa contorta a coprire la bocca e con occhioni sbarrati, più punkabbestia depressa che santarella da santino.

⁴ G. DAL MASO, «Recensione di TAB_ULARASA, Ragni per sempre», in *Blow Up* 232 (2017) 59.

⁵ Nondimeno Tanzini può vantare delle collaborazioni accademiche presso l’Università di Siena (Laboratorio di scienze della comunicazione). Per l’occasione abitava non lontano dalla casa di s. Caterina.

I due disegni hanno, così, più affinità di quanto sembri. In entrambi i casi le didascalie sono fondamentali. «Io sono viva» non si sa a cosa si riferisca di preciso, ma colpisce il fatto che la scritta sia sotto un crocifisso. Potrebbe anche intendersi come «io *non* sono *morta*». Il tema di vivi che sembrano morti e, viceversa, di morti più vivi dei viventi ricorre altre volte nella poetica di Luca Tanzini, soprattutto nella sua produzione con il moniker Tab_ularasa.

Un altro tema caro a Tab-Luca, [è] la differenza tra chi è sveglio e chi dorme e come scovare vivi tra i morti. “*Tutto ciò è una specie di rito sacro, di inno alla vita. C’è una mia canzone che si chiama Mummie: ‘Mummie, tutto intorno è silenzio, ogni tanto arriva il vento che cancella il vostro lamento. Mummie, non ricordate niente del passato e del presente’. Siamo quasi completamente circondati da mummie che forse non sono neanche mai state consapevoli di aver avuto in dono da un asteroide la vita. C’è un’altra mia canzone sempre nell’ultimo disco che dice: ‘Spalancate le porte alle persone morte, fatele entrare, scavate con le pale’. Credo che ci sia tanto da imparare da persone trapassate speciali che hanno lasciato segni di vita indelebili ai quali attingere a piene mani per continuare un proprio percorso, che si deve assolutamente confrontare con altri Vivis*”⁶.

Questo tema – la distinzione tra vivi-non-vivi e morti-più-vivi-dei-vivi – è, come si vedrà, centrale in *Caterina da Siena*, ma permette anche una ulteriore appendice critica, in riferimento alla (non) rilevanza sociale della figura del marginale e, per dirla con de Certeau, del selvaggio:

Non si capisce se il tipo sia intelligente o scemo, se sappia suonare la chitarra oppure no, se voglia far breccia sull’uditorio o starsene nel suo mondo. La musica scorre via, travolgente e straniante, di forte impatto, punk-post-punk trascinate con squarci di inatteso lirismo. [...] L’artista è sfasato, poetico, stralunato (nel senso che starebbe bene sulla luna, ma non la “dark side”), incazzato, una forma di autismo comunicativo. [...] Potrà non piacere ma dietro la maschera si sente che c’è qualcuno; altrimenti come avrebbe potuto cogliere una istantanea straordinaria come quella della foto di una specie di barbone stravaccato sotto il campanile di S. Chiara (a due passi dall’Oblomova) a mangiare

⁶ G. DAL MASO, «Tab_ularasa. Ratti Underground, tour sudici e vere falsità», in *Blow Up* 221 (2016) 10-11.

noccioline con una scritta spray sopra la testa: “la vita è trop”; così “troppo” (o “troppa”) che non ce l’hanno fatta nemmeno a finire di scrivere...»⁷.

Di rilievo l’aspetto visuale, per cui l’artista comunica non solo attraverso la musica ma combinandola con le immagini ed è ancor più significativo che le foto vadano a riprendere aspetti marginali e degradati della realtà sociale e urbanistica, soffermandosi su ciò che di solito l’occhio tende ad evitare, dandogli dignità non solo estetica ma anche morale. Il selvaggio – in questo caso – ha il suo ambiente nell’underground:

vive sottoterra (underground suona meglio di fogna) che necessita di occhiali da sub per vedere meglio nella melma (che suona meglio di merda) di ogni giorno; occasionalmente si trasforma in Luca Tanzini; invertendo casualmente le rotte migratorie questa estate si è spostato da Milano al Sud Italia, f(r)eccia impazzita che ha suonato un po’ a casaccio, dai terrazzi ai locali alternativi, dagli oliveti alle stamberghe, fino alle spiagge in mutande di un festival illegale. [...] “Sono anni che vado in giro a suonare in quello che potrebbe essere definito *underground italiano*. Ho suonato in tanti gruppi, tutti sconosciuti alle masse, magari leggendari per 50 persone in Italia e 200 fuori; ho suonato dappertutto e in ogni tipo di condizione possibile, rischiato la vita più volte per scosse elettriche devastanti, esplosioni scintillanti di amplificatori in cantine buie, ho dormito in tutte le condizioni possibili immaginabili che possono quasi far rimpiangere il letto di pietra di San Francesco alla Verna”⁸.

A questo punto il cerchio si chiude. Un asceta suo malgrado, per vocazione, che ha qualcosa da dire sui vivi che sembrano morti e su morti che parlano ai vivi.

È proprio questa la tematica iniziale di *Caterina da Siena* (figg. 3-5).

⁷ G. DAL MASO, «Recensione di TAB_ULARASA, Concerto, Oblomova – Napoli 4 febbraio 2016», in *Blow Up* 215 (2016) 15.

⁸ G. DAL MASO, «Tab_ularasa. Ratti Underground, tour sudici e vere falsità», 10-11.



FIG. 3 (pag. 4)



FIG. 4 (pag. 4)



FIG. 5 (pag. 5)

Le prime pagine di Caterina da Siena sono un canto e controcanto di vita e morte, di cadaveri e sopravvissuti. Il racconto, infatti, prende le mosse da un evento successivo alla morte della santa quando, nel 1381, una reliquia (la testa mozzata) viene trasportata da Roma a Siena. Raimondo da Capua (confessore di Caterina) e Tommaso Della Fonte (primo confessore di Caterina e cugino acquisito) si trovano a Roma nella

Chiesa di S. Maria sopra Minerva dove la santa è stata sepolta. Il suo corpo è stato riesumato per tagliarne la testa ed è proprio in questo momento che la sceneggiatura colloca l'inizio del racconto: davanti al corpo morto di Caterina estratto dalla tomba, i due chierici si lasciano andare ai ricordi. La vita di Caterina è quindi sceneggiata come una serie di feedback che ritornano in un andirivieni temporale e spaziale al luogo della decollazione. Dopo l'inizio (pagg. 3-4), a pag. 9 c'è il taglio della testa con la sega (mozzafiato l'accostamento della testa di Caterina fanciulla e di Caterina morta). A pag. 52 la testa, ormai in una teca, è caricata sul carro e – alla fine – a pag. 61 è portata in processione a Siena. In mezzo la storia.

Della santa è rimasto il corpo – e ora non più intero (un pezzo a Roma e un altro a Siena) – e il racconto che ne fanno i due testimoni accreditati (le parole di due chierici a proposito di una laica consacrata). Il luogo del racconto è il luogo della morte. Il ricordo di lei viva (ma ormai morta: fig. 3) è l'incipit di una bio-grafia che è scrittura-storia di amore (fig. 4) e di morte (fig. 5). Morte e vita si compenetrano e il racconto, mentre cerca di discernere e distinguere, unisce e confonde.

Questo tipo di pratiche discorsive è stato a lungo uno degli interessi di Michel de Certeau. Può essere quindi utile sostare preventivamente su *Fabula mistica*, prima di affondare il colpo su *Caterina da Siena*.

Apparentemente sembrerebbe una operazione fuori luogo, metodologicamente scorretta. *Fabula mistica* si occupa della spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo. Siamo quindi fuori di almeno un paio di secoli. Inoltre le donne in essa non hanno un ruolo rilevante. Nei titoli

troviamo solo M.me Guyon e Teresa d'Avila. Qui, la storia di de Certeau è una storia principalmente (al) maschile⁹.

Tuttavia non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze. Proprio ai margini di *Fabula mistica* possiamo trovare terreno fertile per le nostre ricerche. L'*Introduzione*¹⁰, infatti, non è solo una introduzione a *Fabula mistica*. È molto di più una introduzione di ampio respiro allo studio della mistica che, certo, si configura in un determinato modo proprio in epoca moderna ma che, per quanto la si voglia inquadrare, non smette di debordare dalla cornice in cui la si vorrebbe fissare. La *Quadratura della mistica*¹¹ offre a noi interessanti agganci e spunti. Nella fluttuazione del concetto di mistico troviamo pure delle persistenze. Se il corpo mistico cambia referente dalla Chiesa all'Eucaristia e se l'aggettivo ("mistico") si fa sostantivo ("la" mistica), è il "corpo" a sostanziare la continuità di un discorso. Il corpo continua a parlare, quello dei santi come quello ormai sfatto della Chiesa. Il desiderio (un'erotica) si fa messaggero di Dio

⁹ Può essere utile, al riguardo, confrontare la pratica critica di de Certeau con quella di Mino Bergamo, uno dei suoi discepoli più originali. Entrambi hanno indugiato a lungo su Surin ma, mentre il gesuita dà voce al confratello, lo studioso italiano sente il bisogno di affiancargli la voce – o meglio la scrittura – di Jeanne des Anges, che in de Certeau sembra esistere solo all'ombra del suo straordinario confessore ed esorcista. Da questo punto di vista, la curatela dell'*Autobiografia* di Jeanne des Anges è una presa di parola, un dare la parola a chi ancora non l'ha. Questa attenzione alla scrittura femminile (studiata come scrittura e non come femminile) è una caratteristica di Bergamo che ritroviamo – ad esempio – nell'appassionata, serrata analisi delle *Lettere* di Louise du Néant. Cf M. BERGAMO, *Architettura di un romanzo epistolare*, in: LOUISE DU NÉANT, *Il trionfo delle umiliazioni*, Marsilio, Venezia 1984, 79-128; ID., «Scrittura, soggettivazione e soggettività», in J. DES ANGES, *Autobiografia*, Venezia 1986, 7-11; ID., «Il punto di vista dell'indemoniata», in J. DES ANGES, *Autobiografia*, 119-226.

¹⁰ *Fabula mistica*, 37-68.

¹¹ *Ibidem*, 39-50.

(Corpo-Dio): è (ancora) Dio a parlare in esso, anche se le sue credenziali sono ormai scadute¹². Sono tutti temi centrali per la comprensione di Caterina da Siena: quale relazione esiste tra il suo corpo (segnato dall'anoressia e dalle stigmate), il corpo di cui si nutre (l'Eucarestia) e il corpo che serve (la Chiesa) e di cui è parte? Questa donna, questa santa è una figura di passaggio: in essa passa qualcosa e le scienze (dalla storia alla teologia, dalla medicina alla psicanalisi) cercano di carpirne il segreto¹³. Soprattutto, *Caterina da Siena* è una storia di assenze: due chierici parlano di una donna che non c'è più. Per de Certeau dire l'altro è una delle pretese della storia troppo spesso dato come mero presupposto e non come sua ineluttabile sostanza¹⁴. Infine – cosa non nuova – la storiografia ecclesiale si deve interrogare sul rischio di clericalizzazione¹⁵: dare voce e corpo a una donna può essere fatto solo se l'operazione garantisce dei margini affidabili di controllo. Nella seconda parte dell'*Introduzione* l'attenzione cade, quindi, su un sapere che mette sotto sopra le istituzioni del sapere e sono le pagine – a loro modo commoventi – sulla umiliazione di una tradizione e su come, viceversa, siano proprio le voci umili ed umiliate dalla storia (dei grandi, quella ufficiale) a garantire un sapere che sfugge dalle maglie del potere¹⁶.

¹² «Un'erotica del Corpo-Dio», in *Fabula mistica*, 40-42.

¹³ «Figure di passaggio: mistica e psicanalisi», in *Fabula mistica*, 42-45.

¹⁴ «Dire l'altro: storie di assenze», in *Fabula mistica*, 45-48.

¹⁵ «Ciò che resta della fabula», in *Fabula mistica*, 48-50.

¹⁶ «La tradizione umiliata», in *Fabula mistica*, 58-63. Da cui è tratta la citazione iniziale.

Se l'*Introduzione* di *Fabula mistica* è una riflessione metodologica e storiografica di ampio respiro, pur focalizzandosi su uno specifico periodo (XVI-XVII secolo), bisogna dire che de Certeau poi finisce per destrutturare l'opera attraverso un lavoro ai margini che si fa deriva. A ben vedere, infatti, il contenuto del libro rispecchia il titolo (o meglio: il sottotitolo) nelle parti seconda, terza e quarta. Debordano – e in modo lampante – la *Prima parte* e l'*Appendice*. La prima parte è costruita da un dittico il cui esordio esorbita l'ambito di ricerca circoscritto da de Certeau. *Un luogo per perdersi*¹⁷ è un originale studio sul monachesimo primitivo in due pannelli: *L'idiota (IV secolo)*¹⁸ e *Risate di folli (VI secolo)*¹⁹. Siamo quindi riportati a un millennio prima; abbiamo a che fare con fossili viventi. Pure la seconda parte (*Il giardino: deliri e delizi di Hieronymus Bosch*²⁰) che cronologicamente entra a pieno titolo nella materia di *Fabula mistica*, è a suo modo una deriva, una esorbitanza. Qui a uscire dai canoni previsti è la scienza critica di de Certeau che in un articolarsi mozzafiato di riferimenti combina (e scombina) una serie di discipline che non è scontato (allora molto più di oggi) possano coesistere: estetica, filosofia, semiotica, teologia, storia, psicanalisi formano un armamentario eruditissimo che rischia di sfibrare il lettore a cui vengono richieste tante, troppe competenze.

¹⁷ *Fabula mistica*, 69-117.

¹⁸ *Ibidem*, 72-78.

¹⁹ *Ibidem*, 79-88.

²⁰ *Ibidem*, 90-117

Ma, ancor di più, è l'*Appendice*²¹ a fare da pendant a questo sommovimento epistemologico. L'*Ouverture a una poetica del corpo* è infatti una intensa lettura di una poesia di Catherine Pozzi. Il discorso mistico è abordato ricorrendo ad una esteta del XX secolo. Ecco che, in queste poche, intense e decisive pagine, la voce di una donna si fa capitale e lo fa reintroducendo il tema del corpo. L'operazione – per quanto riuscita – è spiazzante, ma de Certeau ama scombinare il gioco prima di giocare le sue carte. Non a caso l'inizio di *Un luogo per perdersi* (che concerne il monachesimo dei primi secoli) è affidato a una citazione ancora una volta di una donna, di una scrittrice del XX secolo, Marguerite Duras. Per fondare il suo discorso de Certeau mette sullo stesso livello *India Song* e *Storia lausiaca*, così come – alla fine – l'esegesi di Catherine Pozzi si conclude con due citazioni di Hadewijch d'Anversa (riportando – per così dire – all'ovile le pecore che si erano perse, sebbene – ancora una volta – viene bypassato cronologicamente il periodo studiato: dal XX sec., infatti, passiamo al XIII) e – soprattutto – con un riferimento a Rimbaud. Il *bateau ivre* è il simbolo di una deriva a cui qui solo si accenna.

A questo punto si devono in qualche modo far quadrare i conti. Siamo partiti dall'impatto, dalla collisione di due immagini (fig. 1 e fig. 2). Si sono incontrati due mondi di solito non comunicanti, se non fosse che i debordamenti epistemologici di de Certeau in *Fabula mistica* ci sono sembrati promettenti per dare un senso più profondo a questo impatto,

²¹ *Fabula mistica*, 401-405.

per farne risuonare un'eco inattesa. La vicinanza si è fatta maggiore. Sguardi diversi si sono fatti prossimi. Le due monache (presunte tali: quella di Tanzini potrebbe esserlo, ma si tratta di un apax nella sua produzione²²; quella di Meucci-Carta di fatto non lo era) si interrogano a vicenda. L'invito è stato quello di non rimanere alla superficie ma di seguire i percorsi carsici delle discipline. Ecco, allora, un nuovo orizzonte ermeneutico che ci porta a ricollocare l'agiografia. Multidisciplinarietà, commistione di linguaggi, ridefinizione dei parametri sono alcune delle piste che si aprono.

Ma la questione non è solo metodologica o epistemologica. Riguarda anche il contenuto stesso della ricerca. De Certeau ha lasciato suggestioni feconde al riguardo: la rilevanza della marginalità²³, di una sapienza che va oltre i canoni, la logica dell'esperienza personale in una collisione tra interiorità e corporeità e – ancora – collisione tra esperienza personale e riconoscimento sociale. Su tutto morte e assenza che declinano in modo nuovo (è la modernità di Caterina?) amore e presenza. Questa la posta in gioco, mirabilmente colta da Meucci e Carta, e mirabilmente intavolata in *Caterina da Siena*.

²² Nell'archivio caotico di Tanzini – a suo modo rigorosissimo – questo scarabocchio sta accanto ad altre figure che richiamano l'immaginario del mondo pop-rock più alternativo e sotterraneo, a metà strada tra la Factory di Warhol (e dei Velvet Underground) e lo stralunato Daniel Johnson, un George Grosz del DIY.

²³ Anche la città di Siena nella seconda metà del Trecento inizia una fase di declino, con l'onnipresenza della malattia e della morte, alle prese con una «crisi demografica ed economica, dilaniata dalle discordie intestine» (A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena. Una mistica trasgressiva*, Laterza, Bari-Roma 2016, 10). In questa situazione anche la famiglia di Caterina subì prove che portarono alla fuga dei suoi fratelli. «Di fatto, del regime comunale la santa ha conosciuto quasi solo gli aspetti negativi» (*Ibidem*, 9).

2. Strategie estetiche

Se prendiamo come riferimento l'espressionismo asciutto ma d'impatto di fumetti attualmente rilevanti come quelli di Zerocalcare, il lavoro ai disegni di Carta, pur evitando un realismo 3D, si colloca in un punto mediano tra disegno essenziale e attenzione ai particolari. La copertina, in questo senso, funziona alla perfezione (fig. 6).

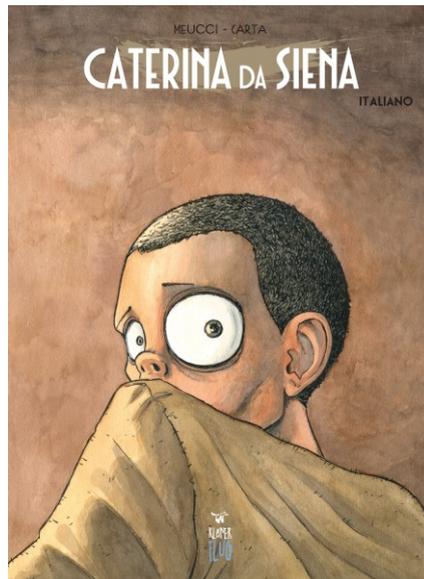


FIG. 6 (Copertina)

Non ha nulla di accattivante, i colori non sono sgargianti, e il ritratto di Caterina da Siena è inquietante. Sembrerebbe più una reclusa di un carcere di massima sicurezza o di una struttura per persone con problemi psichiatrici che una santa. Eppure si tratta di un disegno studiatissimo. La

figura è come una montagnola di polvere o di stracci posati in un angolo, ma non vi è nulla di inerte in essa. Già la contrapposizione tra spalla (in avanti) e la testa (dietro) crea una tensione spaziale che non è solo profondità ma movimento: mentre la punta della spalla tende a sinistra, il viso sta virando a destra. Non è difficile vedervi una ripresa del Picasso che sta meditando Cezanne, come nel ritratto di Gertrude Stein.

É soprattutto la scelta dei colori (nella copertina un grigio-marrone terroso) che unifica tutto il volume. Si tratta di colori per lo più tenui, tendenti al pastello, che evitano ogni tensione espressionistica, rendendo visivamente il racconto pacato e disteso.

Eppure il racconto non ha nulla di pacato e disteso. I temi che vi sono affrontati sono molto forti, nonostante la loro resa. Il colore stempera la durezza della descrizione della morte, della peste e delle altre malattie raccapriccianti (figg. 7-8).



FIG. 7 (pag. 5)



FIG. 8 (pag. 40)

Lo stesso si può dire delle penitenze, nella resa del sangue versato a terra, tendente più al rosa che al rosso, perdendo la sua scabrosa vitalità (fig. 9).



FIG. 9 (pag. 24)

Anche la raffigurazione del diavolo (fig. 10), pur imponente (due terzi della pagina), in mano ad esperti del fumetto horror avrebbe assunto altre proporzioni di drammaticità e ribrezzo.



FIG. 10 (pag. 28)

Per tutto il libro non viene praticamente mai usato il nero ma vengono esplorate le varie tonalità del grigio, quasi a non voler dare spazio all'oscurità in modo pieno. L'unica eccezione è – non casualmente – uno dei momenti cruciali della vicenda spirituale di Caterina, quando Gesù le dona il suo cuore (fig. 11). Qui è tutta la pagina a fare da sfondo oscuro, un nero opaco da cui emerge, come da una caverna, il cuore mutante, nelle fasi successive della sua coronazione di spine e del suo incendio. Un trapianto che, nella resa, non ha nulla di spiritualistico, una autopsia di un corpo ancora vivo²⁴, da cui fuoriescono fenomeni non facilmente

²⁴ In realtà il corpo qui è sparito. Da una parte è lo sfondo oscuro da cui solo un organo emerge (il cuore), dall'altra questo stesso organo si fa simbolo di tutto il corpo. Su come, in ambito spirituale, l'anatomia rilegga in modo creativo il rapporto tra il corpo e le sue parti e tra queste (con un ruolo preminente affidato proprio al cuore) e la parte spirituale (l'anima) cf. G. DAL MASO, «Da cuore a cuore. La passione di Cristo in una cantata di Buxtehude: contemplazione e affetti», in *Rivista Internazionale di Musica Sacra* 33 (2012/1-2) 277-322.

inquadrabili (l'emergere di una croce, il formarsi di spine, il divampare di fiamme). Il soprannaturale tocca e sconvolge il naturale, con un marchio che rimane però nell'ambito del naturale.

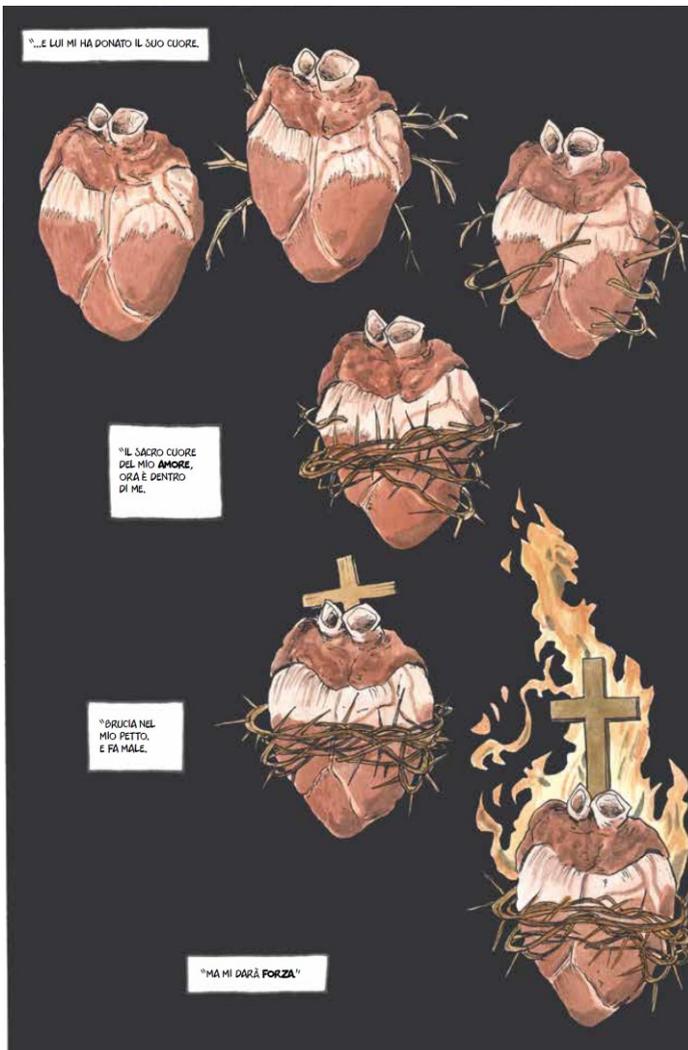


FIG. 11 (pag. 50)

3. Transiti

Se la scelta dei colori e del disegno stempera le tensioni di una sceneggiatura dalle forti tinte, non di meno in *Caterina da Siena* troviamo una particolare attenzione per i passaggi e i contrasti che in essi si giocano.



FIG. 12 (pag. 5)



FIG. 13 (pag. 6)

Il passaggio dalla pag. 5 alla pag. 6 (figg. 12-13) – in cui si colloca un momento decisivo per la vicenda della santa, la prima apparizione del suo futuro Sposo – mette in scena il cambiamento. Non solo si passa da una pagina all'altra, ma pure da un interno a un esterno e anche il colore cambia: il rosso della tintura in cui Caterina bambina si specchia (certamente presago di un avvenire a cui guarda per ora con occhi perplessi) si cambia nel bianco candore della strada innevata.

Il cambio di tonalità del colore è un refrain che torna in tutti i punti fondamentali della trama. Ad esso si combina spesso un repentino cambiamento temporale o spaziale. Il bacio della Somma Carità, in cui predominano (come nelle pagine appena precedenti²⁵, in cui è rappresentato il dialogo spirituale tutto interiore delle nozze mistiche) le tinte delicate di un rosa confetto, è seguito da un brusco passaggio nella buia chiesa di S. Maria sopra Minerva (fig. 14). Dall'interiorità siamo balzati all'esterno, in una chiesa scura in cui, in primo piano, sta la testa mozzata della santa e da Gesù e Caterina passiamo a Tommaso e Raimondo. Il candore roseo della santa emaciata ma viva cede il posto al suo cinereo, spettrale teschio.

²⁵ *Caterina da Siena*, 35-38.



FIG. 14 (pag. 39)

Al contrario – ma con la stessa dinamica sottesa – la stigmatizzazione è raccontata con un passaggio dai colori scuri a quelli chiari (figg. 15-16). Il dialogo tra Caterina e Gesù (pagg. 56-58) si conclude in una pagina in cui non vengono disegnati i contorni della vignetta (fig. 16, pag. 59). Si tratta di una pagina – per così dire – aperta, senza cornici, senza limiti chiaramente circoscrivibili. Di rilievo anche il passaggio alla pagina successiva, che richiama nello stile e nella grafica un manoscritto medievale (fig. 17). La ripresa del racconto, dopo la scena della stigmatizzazione, cambia dal punto di vista grafico radicalmente, richiamando quello che potrebbe essere in un libro di storia la fonte. In questa pagina (un manoscritto miniato) vengono raccontati – o meglio riassunti – gli ultimi cinque intensi anni della santa, in modo particolare l'azione profusa nella Chiesa e la traccia che in essa ha lasciato. Il suo impegno per il ritorno del Papa a Roma viene trattato come una appendice, certamente significativa, ma pur sempre ai margini, dopo aver sviluppato nelle sessanta pagine precedenti quello che è (per gli autori) il cuore della vicenda di Caterina: il suo rapporto d'amore con Cristo. E con esso (pag. 62: fig. 28) il *graphic novel* si conclude in una scena letteralmente fuori dal tempo.



FIG. 15 (pag. 58)

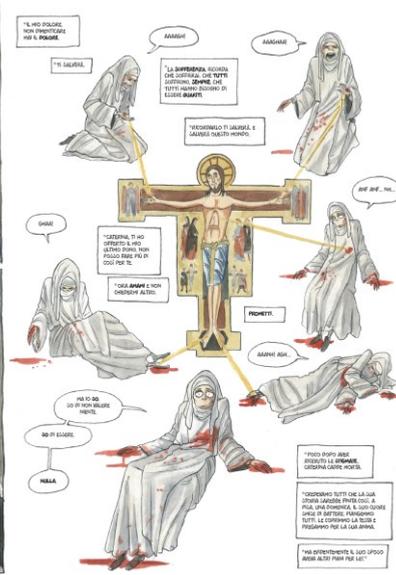


FIG. 16 (pag. 59)



FIG. 17 (pag. 60)

Tutto in *Caterina da Siena* è mutevole, a parte l'unica cosa che conta. Il segreto che la santa porta dentro nel cuore rende instabile tutto il mondo fuori. Anche le relazioni si spostano, come nel passaggio dalla madre alla Madonna (figg. 18-20), in cui in due righe si passa dal mondo familiare (la stanza in cui la numerosa famiglia è raccolta) al mondo intimo, quando – chiusa la porta della stanza (evidenziato dal «TLAC») – Caterina rimane da sola con la Madonna, la madre di Gesù. La fanciulla scivola da una famiglia all'altra, non indecisa (le mezze misure non valgono per lei, come si vedrà) ma appartenendo ad entrambe, subendo le pressioni di entrambe ed esercitando pressione su entrambe.

MAMMA



FIG. 18 (pag. 7)

>>>>



FIG. 19 (pag. 7)

MADONNA



FIG. 20 (pag. 7)

La santa è così messa continuamente in movimento. In bilico tra due mondi deve passare dall'uno all'altro. Ecco allora mimato questo

movimento (che è prima di tutto esistenziale) nei continui passaggi dall'esterno all'interno e viceversa (figg. 21-23).

ESTERNO >> INTERNO >> ESTERNO



FIG. 21 (pag. 7)

FIG. 22 (pag. 7)

FIG. 23 (pag. 8)



FIG. 24 (pagg. 9-10)

La soglia da passare diventa decisiva, sia nell'ambiente familiare (fig. 17) che all'esterno, come nella scena dell'incontro con Gesù nella grotta (fig. 24) in cui si susseguono un campo e controcampo di stampo cinematografico, con la ragazza prima di spalle e di corsa, poi di fronte e ferma sulla soglia (col passaggio dal buio alla luce) e, infine, il tête-à-tête tra i due innamorati che si avvicinano fino a toccarsi attraversando il fascio di luce che scende nella grotta dall'alto.

Non si dà, in *Caterina da Siena*, incontro mistico senza passaggio. È esso a smuovere la santa, a metterla in movimento, a cercare uno spazio che sia suo, fuori (pur non negandole) dalle relazioni familiari e sociali usuali.

4. Tempo esteriore e tempo interiore

La dimensione dinamizzante del passaggio non riguarda solo la categoria spaziale ma tocca anche quella del tempo. In *Caterina da Siena* il racconto della vicenda da un punto di vista cronologico è sottoposto a due tensioni. Da una parte c'è, dal versante della santa, una dilazione che continua a spostare in avanti la meta (Caterina vuole da Cristo qualcosa che le ha promesso – e di cui è certa – ma che deve ancora attendere), dall'altra c'è, dal versante di chi racconta la storia, un andirivieni temporale attraverso una serie di flashback, per cui passato, presente e futuro sono in rapporto fluido.

Uno dei vettori narrativi che sposta la “fabula” di *Caterina da Siena* in avanti è la continua dilazione nel rapporto tra Caterina e Cristo. All’affermazione «Io ti amo» del Divino Amante (una presenza che si gioca al presente: fig. 25) segue la necessità di un’attesa, di un “non ancora”, di «progetti» ancora a venire (figg. 26-27).



FIG. 25 (pag. 12)



FIG.26 (pag. 23)



FIG. 27 (pag. 12)

Questo comporta anche uno sfasamento nei confronti delle istituzioni, sia quella familiare che quella ecclesiale, per cui si finirà poi per accettare quello che prima sembra inaccettabile o si finirà poi per credere quanto prima era compreso in modo errato. C'è sempre un «poi» che detta i tempi (fig. 28).



FIG. 28 (pag. 7)

Significativo, al riguardo, i lapsus temporali nel racconto che concerne il culmine dell'esperienza mistica di Caterina (lo sposalizio). Raimondo confonde i tempi, prima i tre anni in attesa di ricevere l'abito delle mantellate (pag. 35, fig. 29), poi dopo il bacio della Somma Carità («Non subito, Raimondo»: pag. 39, fig. 14) che – sebbene climax – non è conclusione di un cammino ma tappa, un nuovo inizio²⁶.

²⁶ Il culmine dell'intimità mistica (matrimonio mistico) coincide con una apertura alla missione e «all'azione nel mondo per la salvezza delle anime [...]. Da allora Caterina si sentì abilitata ad uscire dal suo ritiro, mescolandosi al mondo allo scopo di salvarlo». A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena*, cit., 28.



FIG. 29 (pag. 35)

Allo stesso modo dopo un'altra estasi con il trapianto del cuore (fig. 11) la celebrazione dell'amore coniuga presente dell'amore («Il Sacro Cuore del mio Amore, ora è dentro di me... Brucia nel mio petto e fa male») con il futuro della missione («Ma mi darà forza»).

In occasione di un altro fenomeno straordinario (le stigmate), in cui corpo e anima sono segnati dalla croce, si ripete la stessa trama (fig. 30-32).



FIG. 30 (pag. 51)



FIG. 31 (pag. 59)

Si sveglierà miracolosamente dalla morte, pochi giorni dopo. Vivrà per altri cinque anni. Per altri cinque anni porterà avanti la sua missione, sostenuta dalla presenza costante e dal conforto del buon Raimondo.

>> FIG. 32 (pag. 60)

Il futuro ha a che fare con piani che si scopriranno sempre “poi”. Un futuro che si compirà nel presente senza tempo dell’ultima pagina, non a caso senza cornice (fig. 33).



FIG. 33 (pag. 62)

5. La visione tra mondo interiore e mondo esteriore

Non è solamente il tempo a subire delle torsioni. Poiché le visioni implicano anche una dimensione spaziale, un luogo in cui compiersi, gli autori di *Caterina da Siena* hanno evidenziato in un duplice modo lo scacco che la vista si trova a subire in questo tipo di esperienza, sia da parte dell'oggetto (ciò che la mistica vede), sia da parte del soggetto (come la mistica vede). In entrambi i casi tra Caterina e gli altri personaggi c'è una differenza fondamentale.

Nel primo caso la santa vede cose che gli altri non vedono, come in occasione della terribile apparizione del Diavolo. Dopo la visione (che occupa tutto lo spazio fisico della stanza: fig. 9) entra in scena Tommaso che però non vede nulla, se non la cugina stesa a terra disperata. Il pieno della visione si trasforma nel vuoto del luogo fisico. C'è, però, un segnale che fa da tramite con la scena della pagina precedente, una piccola larva (che il confessore non vede) ai piedi di Caterina (fig. 34).



FIG. 34 (pag. 30)

Pur essendo tutta interiore, Caterina sottolinea la concretezza dell'apparizione. Non è la sua mente ad essere toccata e segnata dall'invasione del Malatasca, ma il suo corpo: «È nel mio teschio. È nelle mie ossa! Sento le larve di mosca, mamma! Sotto la pelle!». L'interiorità dell'esperienza si gioca a cavallo tra anima e corpo, incidendo su entrambi.

Tutto, in questo caso, si fa visione. La santa diventa – letteralmente – tutto occhio, solo occhio (fig. 35).



FIG. 35 (pag. 28)

FIG. 36 (pag. 6)

Lo stesso espediente era stato usato in occasione della prima visione (fig. 36), quella inaugurale, davanti alla Chiesa di S. Domenico, quando Caterina – assorta nella visione e ignara del fratello che la chiama – si fa occhio luminoso che sfoca i contorni del viso e fa sparire (in un indefinito senza tempo e senza spazio) i contorni della vignetta.

6. Una donna decisa

Nonostante Caterina subisca la passione d'amore (è Cristo a rivelarsi a lei e a rapire il suo cuore), colpisce la decisione del suo carattere, una ostinazione che nulla fa indietreggiare, sia nei confronti della famiglia terrena (figg. 38-39), sia – addirittura – nei confronti della famiglia celeste (fig. 37). In entrambi i casi non teme di manifestare la propria decisione e determinazione, in una scelta che non lascia scampo. Assoluta. Gli occhi sbarrati – gli stessi che sono organo della visione – sono il canale di comunicazione che non lasciano scampo agli interlocutori, quasi una proiezione esteriore di quanto si sta giocando interiormente, un diaframma sottoposto a pressioni contrastanti (da fuori e da dentro) e che, per la pressione, sembra scoppiare. Una padronanza di sé di cui non è padrona, che viene da un Altro che la abita.



FIG. 37 (pag. 11)



FIG. 38 (pag. 20)



FIG. 39 (pag. 25)

7. La preghiera: stanza interiore

Gli occhi vedono all'interno (visione mistica) e mostrano all'esterno l'impatto di quanto avviene dentro. Lo spazio interiore – luogo dell'incontro mistico – ha bisogno, tuttavia, di uno spazio esteriore in cui esprimersi e distendersi. Simbolo ne è il luogo del raccoglimento.

Fin da piccola Caterina cerca un luogo dove ritirarsi in preghiera, lontana dai rumori della casa affollata e trafficata: «?Non riesco a concentrarmi, fra i gatti che miagolano e i miei fratelli che fanno confusione? “Ma concentrarti per cosa?” “Per pregare?”» (pag. 8).

Ecco allora la ricerca di una grotta poco fuori la città (fig. 24). Ma è soprattutto, all'interno della casa che Caterina circonda uno spazio di intimità esclusivo. È la “sua” stanza, conquistata a fatica, luogo di ritiro, di penitenza e di incontri straordinari, luogo in cui perdersi²⁷.



Fig. 40 (pag. 24)



Fig. 41 (pag. 26)



Fig. 42 (pag. 35)

²⁷ La scelta del ritiro non può essere, però, anche da un punto di vista sociale, una presa di posizione esclusiva. «La reclusione era ormai considerata dalla Chiesa e dalla società cittadina un genere di vita pericolo per una donna, e se Caterina amava ritirarsi nella «cella del cosnoscimento di sé» secondo la sua espressione preferita, non poteva scegliere la prospettiva di una vita solitaria in una grotta». A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena*, 18-19.

È anche il luogo della tentazione (fig. 41) in cui il suo amore è messo alla prova dal Malatasca, luogo di purificazione interiore (purificare e disinnescare le false immagini: il Diavolo che si maschera da Cristo) ed esteriore (mettere alla prova il corpo macerandolo di penitenze, sia privandosi del cibo che torturandosi con la disciplina²⁸).

8. La preghiera: tempo e corpo

La preghiera che ha nella celletta sotto casa (fig. 42) il suo simbolo esteriore si imprime nella carne della santa. La scansione liturgica e orante delle ore, infatti, viene descritta prima (quando Caterina è privata della stanza) come interiorizzazione (fig. 43) e poi come preghiera che colpisce il suo corpo (fig. 43a). È il corpo ammutolito a farsi preghiera straziata.

²⁸ “Privandosi” si potrebbe sostituire con “privandolo”, così pure “torturandosi” con “torturandolo”. Il rapporto tra soggetto e corporeità, con particolare attenzione all’impatto che ha in ambito spirituale, è stato al centro di alcuni appassionati saggi di Mino Bergamo che (come nel caso di de Certeau) si riferiscono al periodo barocco ma evidenziano strutture più profonde che vale la pena – con coraggio – di riflettere anche a proposito di altri ambiti. Cf. nota 9. In particolare, a proposito delle pratiche abiette (tra cui è rilevante in Caterina da Siena il riferimento al bere l’acqua sporca con cui erano state lavate le piaghe purulenti di una inferma che – tra l’altro – la calunniava (fig. 8 pagg. 40-42). Cf. M. BERGAMO, *La santa abiezione*, in LOUISE DU NÉANT, *Il trionfo delle umiliazioni*, cit., 100-120.

"PRIVATA DELLA SUA STANZA, FECE DELLA SUA MENTE UNA CELLA. UNICO LUOGO DOVE POTEVA TROVARE RACCOGLIMENTO. MANGIÒ SEMPRE MENO. DORMIVA IN CUCINA SU DELLE ASSI, TRE ORE PER NOTTE."

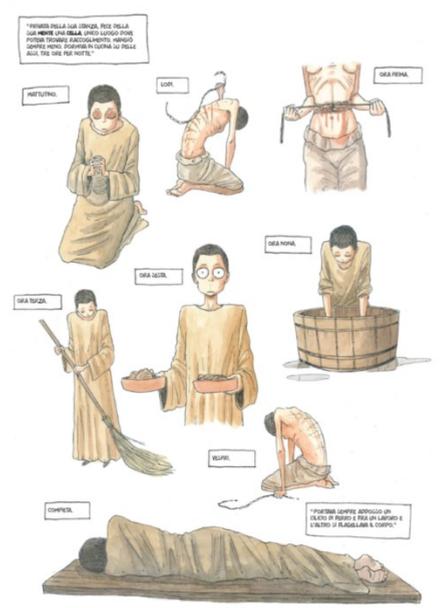


Fig. 43 (pag. 22)

Fig. 43a (pag. 22)

Mentre il processo spirituale, che viene prima presentato e introdotto come mentale («Fece della sua mente una cella»), nella descrizione è disegnato e spiegato come qualcosa che tocca esclusivamente il corpo.

Emblematico è il rapporto con il cibo (figg. 44-46).



Fig. 44 (pag. 14)

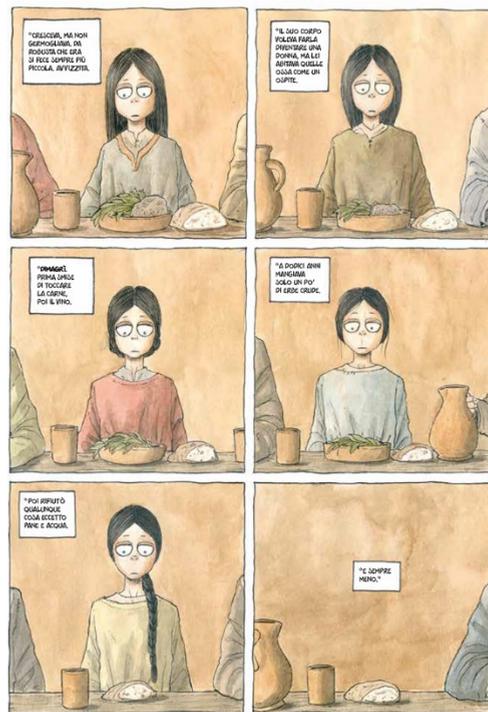


Fig. 45 (pag. 15)

La sparizione del cibo dalla mensa (fig. 44) si traduce in una sparizione del soggetto, un farsi vuoto, assentarsi dalla scena perché altro possa prendervi posto²⁹ (fig. 45). Nello stesso tempo viene introdotto un nuovo cibo, l'Eucarestia, cibo spirituale che resta però materiale (l'ostia di pane),

²⁹ Cf. M. BERGAMO, «La passione della perdita», in ID., *La scienza dei santi*, 1-45. «Adolescente, rifiutò il mondo così com'era e si sprofondò nell'interiorità – nella sua “cella” interiore, come la definiva –; questo la condusse a fare esperienza del proprio nulla e a prendere coscienza del fatto che solo Dio poteva riempire questo vuoto e guarire il male che scorgeva nel fondo di sé stessa, poi designato nei suoi scritti col nome di “amore proprio”». A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena*, 23.

per quanto pochissima cosa, del tutto insufficiente per il sostentamento del corpo fisico (fig. 46)³⁰.

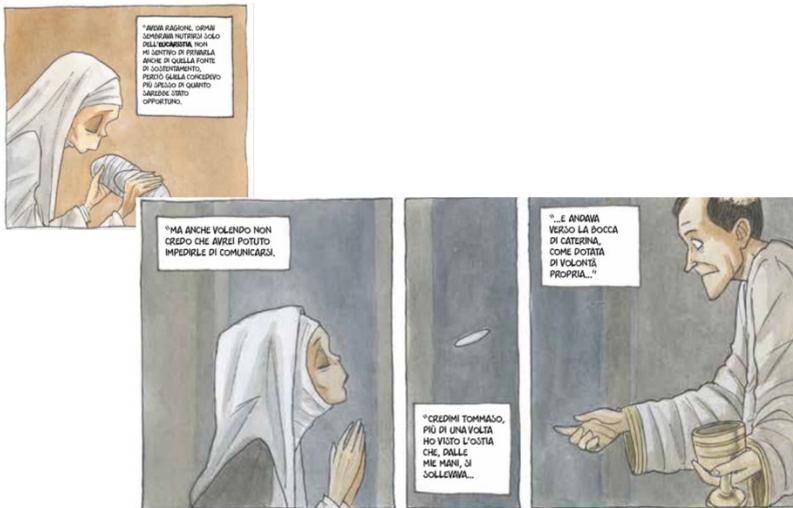


Fig. 46 (pag. 54)

9. Il corpo e la riforma: passione e azione

Il corpo di Caterina patisce l'amore. Si tratta di un corpo polisemico. È un corpo femminile, nonostante la santa faccia di tutto per sottrarsi a quelle cure che lo renderebbero ancora più bello e attraente (pagg. 17-18)³¹. Un corpo anoressico e torturato (figg. 6.16.44-45), messo a dura

³⁰ Anche l'anoressia – da questo punto di vista – ha un elemento positivo, in quanto permette l'unione con Cristo: «In lei l'anoressia non è espressione di un rifiuto della natura umana e del corpo, ma una propedeutica alla sua assimilazione e fusione al corpo di Cristo». A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena*, 125.

³¹ «È a questo periodo [l'adolescenza, ndr] che risale il suo desiderio di costruirsi un "corpo spirituale" e di andare al di là dell'identità "di genere" che assegnavamo alla donna, nella società e nella Chiesa del suo tempo, un ruolo secondario e uno status di perpetua minorità». *Ibidem*, 23.

prova³², con un cuore spinato (quasi una autogemmazione provocata da Cristo) che brucia letteralmente (fig. 11), che si nutre solo del Corpo di Cristo (fig. 46). Un corpo che crolla a terra, sfinito e provato (figg. 43a.34.16), ma che anche levita (pag. 48: «Vidi arcana Dei»)³³.

Dopo aver inciso il suo corpo l'amore che l'ha ferito incide nella storia e nella società³⁴, anche se nel racconto di Caterina da Siena si tratta solo di un epilogo, a mo' di corollario (fig. 17)³⁵. Siamo di fronte a una erotica cristologica della riforma, che passa anche attraverso il complesso rapporto tra individualità carismatica e controllo gerarchico³⁶. La Chiesa

³² Vauchez ha evidenziato bene, attraverso una incisiva contrapposizione, l'intrigo tra dimensione "corporale" e dimensione "spirituale": «Caterina era destinata a conoscere molte altre estasi di questo genere, accompagnate talvolta da levitazioni in cui il suo corpo, distaccato dal suolo, sembrava fluttuare sospeso nell'aria. Dopo aver bevuto il pus dell'ammalata ed essersi potuta abbeverare del sangue di Cristo, seppe di aver riportato una vittoria decisiva sul suo corpo, da allora in poi obbediente alle richieste dell'anima». A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena*, 34. L'anoressia ha, in questo caso, anche una forte componente sociale, non riguarda solo il rapporto con se stessa e il proprio corpo ma con il corpo sociale e familiare. La rinuncia progressiva del cibo è collegata alla rinuncia del matrimonio. «Respingendo il codice del clan familiare scelse di diventare una creatura "liminale", priva di status, di proprietà o di diritti». *Ibidem*, 122.

³³ Nelle pagg. 48-49, Caterina prima è sollevata sopra il tavolo, poi distesa (crollata esausta) su di esso. Gli occhi nella visione («Ho visto i segreti di Dio») sono innaturalmente ruotati con la pupilla all'interno (come spesso avviene in certi film dell'orrore quando si vuole descrivere il possesso diabolico). Alla fine, ricordando l'intimità con lo Sposo Divino, le palpebre coprono con pudore, e quasi con dolcezza, le occhiaie provate dalla fatica, con un accenno di sorriso.

³⁴ «Prendendosi il carico dell'abiezione fisica e spirituale degli altri, flagellando la propria carne per costringerla all'obbedienza, restituisce il suo corpo alla dimensione del sacro e ristabilisce una circolazione simbolica tra gli umani permettendo la redistribuzione dei beni materiali e spirituali, divenendo così a sua volta una figura cristica e fondando in Dio la propria autorità». A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena*, 128-129.

³⁵ Ciò non significa che già da prima Caterina si sia impegnata in ambito sociale ed ecclesiale. Dopo lo spozalizio mistico (pagg. 35-39) la giovane mantellata cura gli ammalati (pagg. 40-42), compie opere di bene (pag. 45) e, anche se non vuole occuparsi di politica, interviene presso il consiglio degli anziani chiamata da Piero Gambacorti (pag. 56).

³⁶ Si tratta di una logica fondata sull'Incarnazione, per cui non esiste un Verbo astratto ma incarnato, inserito nella storia, anche se sottoposto a tensioni e contrapposizioni. Non è automatico che l'istituzione ecclesiale e sociale sia voce immediata di tale Verbo. «Caterina poté

controlla ma l'azione/passione di Caterina deborda: è insieme sottomessa e fuori controllo³⁷.

Epilogo: visionari, apocalittici e integrati

Come si è visto – e, trattandosi di un fumetto, non c'era da dubitarne – la visione ha in *Caterina da Siena* un ruolo decisivo. Gli occhioni della santa sono un leit-motiv che, dalla copertina, non smette di interrogare il lettore. La santa vede cose e persone che gli altri non vedono. I suoi occhi sbarrati, chiusi, stravolti, cerchiati, intrepidi e spaventati insieme, sono il segno di una esperienza che non è né solamente interiore né solamente esteriore, né solamente naturale, né solamente soprannaturale (o innaturale).

Possiamo – tornando a de Certeau – concludere questa lettura con altri due richiami visivi. Alla Caterina di Meucci-Carta abbiamo già

contare su delle reti che rappresentarono per lei un sostegno prezioso sul piano economico e sociale. [...] Questo primo gruppo cateriniano aveva assai poco di clericale, visto che anche non ne facevano parte né sacerdoti secolari né monache di clausura né suore. [...] Caterina, che è spesso entrata in conflitto con le autorità comunali di Siena e ha incessantemente subissato di rimproveri i governanti e gli abitanti della città, non aveva la vocazione di una santa locale o cittadina. [...] Convinta che l'essenziale sia incontrare Dio e che questo sia possibile in qualsiasi contesto, rimase entro la logica dell'incarnazione rivelatale da Cristo ritenendo che la vita vera si collochi nella storia, e che lì si giochi il destino soprannaturale degli uomini». A. VAUCHEZ, *Caterina da Siena*, 37-38.

³⁷ Questa dimensione eccedente – in cui de Certeau trova una delle caratteristiche del “selvaggio” da un punto di vista della sua collocazione sociale – spesso si traduce storicamente in una forma di anacronismo. Ciò vale anche per Caterina che, nonostante tutti i successi e i riconoscimenti (da viva e da morte), ha subito vari scacchi. «Sul piano della dimensione temporale andò incontro a ripetute sconfitte. [...] In questo senso la si può considerare una figura anacronistica: si collocava infatti in una prospettiva teocratica che aveva perduto ogni attualità fin dall'inizio del Trecento». *Ibidem*, 80.

accostato il disegno di Tanzini. Lo stesso Tanzini – col suo moniker tab_ularasa – si è sottoposto a un’operazione mediatica che tocca proprio gli occhi. Nei suoi concerti, infatti, si presenta con una maschera da sub. Abbiamo già avuto occasione di sottolineare il significato simbolico di questa operazione (fig. 42)³⁸. Tanzini usa fuori dall’acqua uno strumento che serve sott’acqua e che – proprio per questo – rischia di non funzionare bene, di appannarsi e appannare la vista, ottenendo l’effetto contrario a quello dovuto. Sono occhiali che servono non per vedere meglio ma vedere altrimenti. Cantando, suonando e ballando con questa maschera l’artista si fa voce di una visione altra, smascherando, nello stesso tempo, il suo pubblico.

A questo “selvaggio” dei nostri tempi, ne aggiungiamo un ultimo. Si tratta di una miniatura, un monaco in preghiera (fig. 43)³⁹. Un rettangolo dorato (non si comprende se sia veramente oro o la pergamena) è perigrafato da una linea rossa che realmente circonda uno spazio impossibile, infinito, asfittico, infondato eppure fondante, da cui emerge la figura dell’orante. All’interno di questo rettangolo-cella tre scalini che non toccano da nessuna parte come, specialmente, non tocca il bordo l’uni-trina propaggine circolare, pienezza e perfezione incontenibile, tutta presente eppure debordante. Ben fissato sul terzo scalino, il monaco è letteralmente stravolto: il dietro è davanti, il sotto è sopra. Lo si vede di

³⁸ G. DAL MASO, «Recensione di TAB_ULARASA, Concerto, Oblomova – Napoli 4 febbraio 2016», in *Blow Up* 215 (2016) 15. Cf. note 4.7.8.

³⁹ Lo si ritrova sulla copertina di EVAGRIO PONTICO, *Per conoscere lui*, Qiqajon, Magnano (BI) 1996.

spalle con le braccia protese dell'orante e la testa, essa stessa, tutta protesa al cielo e capovolta, verso il globo celeste in una posizione super-naturale più che innaturale. Dal volto è sparita la bocca, non la si vede: rimane il puro gesto, silente, senza parole, apofatico. Gli occhi, pure, capovolti, sottosopra. Hanno visto cose che gli altri uomini non potrebbero immaginare. È il corpo, muto, a farsi visione. Rimanda – sebbene solitario – ai folli perduti nella folla⁴⁰. Il corpo, luogo dell'Altro. Gli esegeti (teologi) cercano di farne un racconto, di condurlo alla parola: «Circondano di parole un assoluto che inquieta quanto seduce. [...] Lavoro di un silenzio»⁴¹.

⁴⁰ *Fabula mistica*, 88. De Certeau si domanda se sia possibile districarsi da una prospettiva agiografica edificante, in parole che possono valere come commento dell'inizio di *Caterina da Siena* e dell'operazione sottesa: «La cerimonia magnifica e pia organizzata in onore del defunto [un monaco ritenuto prima folle e poi santo, ndr] “imbalsama” un morto e sostituisce una tomba all’“uomo”. Certo, è “edificante”: il luogo si costruisce e ricostruisce sulla tomba del seduttore che traviava l'ordine fondato sulla distinzione. Onore ai morti: garantiscono il palazzo, il monastero e ogni altra organizzazione di senso contro ciò che di *altro* vi introducevano da vivi. A meno che non si debba pensare il peggio: che la loro scomparsa, colmata dal discorso edificante, separi definitivamente l'istituzione da ciò che le manca». *Ibidem*, 84.

⁴¹ *Ibidem*, 88.



FIG. 42 Luca Tanzini



FIG. 43 Monaco in preghiera