

AVVERTENZA:

Il testo riproduce l'ultima bozza previa alla pubblicazione dell'articolo di cui di seguito è data la citazione completa. Per leggere il testo definitivo fare riferimento all'edizione a stampa.
«Applicare i sensi. "Bombacarta" e l'immaginazione spirituale, in *Prae* n.3 IV (2001) 13-25.

APPLICARE I SENSI

«Bombacarta» e l'immaginazione spirituale

Antonio Spadaro

APPLICARE I SENSI. «BOMBACARTA» E L'IMMAGINAZIONE SPIRITUALE –
Il contributo intende presentare come Bombacarta, un'esperienza di formazione all'espressione creativa, sia nata innestandosi sul tronco di una tradizione spirituale che valorizza l'«applicazione dei sensi» nell'immaginazione spirituale, quella degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola. Dopo una breve descrizione delle origini di Bombacarta, l'autore si sofferma sul suo metodo, basato sull'esperienza, che si fa attraverso appunto attraverso i sensi. L'esercitante tuttavia non può fare esperienza diretta di eventi accaduti nella vita di Cristo e dunque Ignazio si muove nel territorio contestato dell'«immaginazione» a partire dal mistero storico. Si crea un gioco di appropriazione e rappresentazione funzionale a che l'esercitante scenda a fondo nei particolari: entrando «dentro» il luogo immaginato, «composto», egli diventa partecipe della vita e dell'attività che in quel luogo si svolge. Il punto è la partecipazione alla vita, l'interazione più che l'interiorizzazione. Anche per Bombacarta l'espressione parte sempre dal mistero del reale. Non c'è fantasia senza realtà; non c'è immaginazione senza una storia. La creatività sgorga dallo stupore e dal dramma, dal cogliere cioè con l'affetto quel «punto di fuga», presente in tutte le cose.

KEY WORDS: scrittura creativa, creatività, immaginazione, sensi, visione, spiritualità, gesuiti, prospettiva, percezione.

Antonio Spadaro (1966), Ph.D., è gesuita. Docente presso la Pontificia Università Gregoriana di Roma, scrive di letteratura per *La Civiltà Cattolica* e altre riviste. Ha fondato e anima il laboratorio reale e virtuale Bombacarta (<http://www.bombacarta.it>). Ha pubblicato alcuni volumi sulla recente letteratura italiana .

E-mail: a.spadaro@bombacarta.it

Web address: <http://www.antoniospadaro.net>

La preistoria e il cassetto

Era il 1997 e insegnavo nel Liceo dei gesuiti di Roma, l'Istituto Massimo. Una volta rimasi con un cassetto in mano, dopo averlo sfilato dalla scrivania di una cattedra con energia eccessiva. Cosa trovai incisa sul fondo? Nientemeno che una poesia. Chi aveva scritto quei versi tanto ingenui quanto penetranti nel fondo di quel cassetto? Forse non lo saprò mai, ma da quel momento mi fu chiaro l'ovvio: molti giovani scrivono, scrivono di tutto e su tutto (diari, quaderni, foglietti, foto e... cassette). Da qui nacque il desiderio di far emergere il sommerso e misi un avviso nelle bacheche della scuola, scrivendo qualcosa come: «tirate fuori dai cassette i vostri testi, le vostre poesie, i vostri racconti...». Era il 24 marzo 1997.

Così fu e i testi arrivarono in abbondanza. Il fatto di ricevere questi materiali aveva il potere di stupirmi perché mi vedevo consegnare con fiducia e immediatezza pezzi di vita e di sentimentalità narrativamente indisciplinata, ma esuberante. Non saprei più dire quale potesse essere il valore «letterario» di quei testi. Forse c'erano molte pagine di diario, poesie d'amore, qualche racconto. Cosa emergeva da questa esperienza? Cosa deducevo? Almeno quattro evidenze:

a) i giovani hanno voglia di esprimersi

b) la presenza di scritture ordinarie e straordinarie, cioè sia di scritture legate alla quotidianità e dunque non «letterarie» sia di scritture fatte per bucare l'ordinario ed esprimere qualcosa come testo scritto con intenzioni «letterarie».

c) i testi esprimevano due volti: *minimalismo* (aderenza al vissuto concreto) e *massimalismo* (sentimentalità, ricerca di assoluto, uso di parole forti come «amore», in cui si perdeva la quotidianità e la concretezza dei gesti). Insomma costatavo una relazione intima tra narrazione e rapporto con la realtà, un continuo e implacabile «corpo a corpo» con se stessi; qualcosa in cui impegnare tutta la propria personalità. Si trattava di una necessità urgente, battagliera e indifesa insieme, di narrare, per fare a ciò che si vive un senso, quello della storia narrata, nella speranza che illumini la storia personale.

d) Vi era infine una motivazione riconoscibile nelle istanze di ciò che gli inglesi definiscono, un po' genericamente, con il termine di «*spirituality*», cioè una sorta di ricerca di senso. La scrittura così, non solo sembrava esprimere la vita, ma sembrava farle prendere coscienza di sé, cercando di disciplinare nello stile l'esuberanza del vissuto. Non notavo strappi tra esistenza e narrazione: si scrive, come aveva notato già Pier Vittorio Tondelli, «lavorando su se stessi,

lavorando sull'interiorità» (Tondelli, 1993:43). Queste le mie osservazioni iniziali.

Devo aver conservato quel materiale cartaceo iniziale in qualche cassetto, ma certamente è depositato in alcune cartelle del mio iper-affollato *hard disk*. Ricordo però che l'unica idea che mi venne fu di pubblicare alcuni di quei testi in un sito *Internet* che avevo costruito per l'occasione, senza particolare competenza tecnica. Insomma avevo pensato che la soluzione migliore fosse quella di costruire un contenitore. La vicenda però non finì lì. Bombacarta è divenuta un incontro reale per apprendere e condividere l'esperienza della creatività personale. Nacque la cosiddetta «Officina di Bombacarta». Presto venne a partecipare ai nostri incontri il giovane proprietario di un *provider* di accesso alla Rete. Il sito iniziale, un po' primitivo, da me creato per l'inserimento dei testi venne trasformato gradualmente in qualcosa di diverso, di più organizzato. Infine nacque anche una *mailing list* collegata al sito.

La scelta tematica

Sin dagli inizi si fece una chiara scelta tematica. Gli incontri cioè seguivano un tema generale di approfondimento. Il cuore «critico» di Bombacarta dunque è costituito da un cammino che procede per significati, parole chiave e percorsi di lettura.

Si è compreso, prima di ogni riflessione esplicita, che la scelta tematica era la migliore perché garantiva un tema ispiratore al di là delle questioni tecniche e formali. Scegliere un tema significa scegliere un punto di vista sul reale e sull'espressione artistica. Ci dava la possibilità legare arte e vita in un binomio inscindibile perché apriva un discorso ampio e significativo anche a livello di vita vissuta. Ci dava inoltre la possibilità di spaziare, di considerare tutte le forme artistiche (letteratura, cinema, musica,...) senza compartimenti stagni e attraverso un approccio che faceva interagire tra di loro opere molto diverse, facendo leva non su una tecnica o una forma espressiva, ma direttamente sull'immaginazione.

Negli incontri del primo anno a dominare l'attenzione in modo assoluto era la «scrittura creativa». La creazione artistica legata alla scrittura, infatti, era riconosciuta come il mezzo più diretto, forse più semplice, attraverso il quale è possibile immaginarsi e costruire una storia senza bisogno di complesse attrezzature e strumenti sofisticati. Si tratta di una fiducia nello scrivere che riconosce come sia possibile per un giovane risolvere la frattura tra quotidiano e

immaginario, ricercare con le parole una propria identità e comunicare una propria esperienza in un proprio linguaggio.

Le radici del metodo

Bombacarta tuttavia non ha ancora elaborato un proprio metodo stabile e confermato. Fino ad oggi si è preferito leggere l'esperienza con i suoi errori e le sue intuizioni positive. Questo non significa però che Bombacarta non abbia un proprio modello di tipo pedagogico. Significa invece che il nostro modello non è previo all'esperienza, ma è deducibile solo oggi dal nostro concreto modo di procedere. Certamente una fonte diretta di ispirazione recente è il progetto «Under 25» curato dallo scrittore Pier Vittorio Tondelli (Spadaro, 2000). Ma in realtà Bombacarta ha radici profonde e ben più lontane nel tempo, almeno estese fino alla fine del '500, data di avvio di una lunga e attenta riflessione sulla pratica pedagogica delle prime scuole dei gesuiti, poi approdata nella compilazione della *Ratio studiorum* nelle sue varie versioni, che ha le proprie radici ultime negli *Esercizi spirituali*, un metodo che accompagna l'esperienza spirituale. E' il «canovaccio» del dialogo vero tra Dio e l'«esercitante» che si svolge nella vita. Per sé il libro non è fatto per essere letto da chi si «esercita», ma da chi guida l'esercitante affinché possa condurlo bene.

Il primo passaggio all'interno di questa pedagogia spirituale è l'esperienza. Ignazio vuole che l'esercitante faccia esperienza di ciò che deve meditare. E l'esperienza si fa attraverso i sensi, anzi attraverso, come dice Ignazio, l'«applicazione dei sensi». Su questa esperienza si farà poi una riflessione che porterà ad agire. Ma il primo punto è l'esperienza. L'esercitante tuttavia non può fare esperienza diretta di eventi accaduti nella vita di Cristo e dunque Ignazio si muove nel territorio contestato dell'«immaginazione». E' su questo terreno che *Esercizi spirituali* e Bombacarta si incontrano per la prima volta.

Gli Esercizi e la percezione

Per Ignazio di Loyola i sensi rivestono un'importanza fondamentale. L'espressione «*traer los cinco sentidos*», poi subito tradotta nella *Versio Vulgata* con «*applicatio sensuum*», cioè «applicazione dei sensi», si riferisce al fatto che l'esercitante è chiamato ad applicare la sensibilità al mistero spirituale che contempla. I sensi si applicano al mistero: sembra quasi una contraddizione. Il senso percepisce e il mistero si intuisce. E invece no: per Ignazio di Loyola il

mistero si percepisce e ad esso si applica la sensibilità. Cosa significa «applicare»? Far aderire, impegnare, impiegare,... ma etimologicamente significa «piegare verso». L'uomo si piega verso la realtà (e anche verso il mistero) in un gesto che può avere o il significato dell'investigazione calcolante o della prostrazione adorante: l'uso dei sensi dice lo *stile* del nostro essere nel mondo.

Tra tutti i sensi il vedere è inteso come il più «intellettuale». Vedere è il senso etimologico della parola «idea». Dall'idea al *video*, al *monitor* il passo è breve. Tra queste realtà si muove l'azione di Bombacarta: tra il veder chiaro della comprensione e della contemplazione al veder efficace dei *monitor* ad alta risoluzione, capaci di far passare la *fiction* per *veritas*.

Che significa «vederci chiaro» nelle cose? Significa stare «con gli occhi aperti»? Se prendiamo l'espressione alla lettera, no. Anzi, chi è miope, per vederci meglio stringe gli occhi, non li spalanca. Li spalanca solo se si meraviglia o si spaventa. Questa però non è la condizione migliore per poter «vederci chiaro». E allora? «Non si vede bene che col cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi», ci ricorda Saint-Exupéry nel suo *Il Piccolo Principe*. La visione dunque è fatto cardiaco. I padri della Chiesa d'Oriente parlavano di «cardiognosia», cioè di conoscenza del cuore, capace di penetrare con la vista interiore anche in una situazione di «sclerocardia», di cuore indurito, sclerotico. Si vede veramente con l'interiorità. O meglio: si vede veramente quando ciò che ci circonda non è solo «guardato», ma anche «visto»; quando la realtà che vediamo passa attraverso il nostro cuore, la nostra interiorità, la nostra memoria e diventa parte di noi. Solo così io «vedo».

La poesia ridona la vista: è un collirio. La poesia è questione di oculistica. In Bombacarta abbiamo trovato almeno tre modalità di vedere: «s-guardare», «vedere vedendosi» e «vedere ciò che non si vede». *S-guardare* significa qui «dare uno sguardo», vedere di sbieco, vedere non vedendo. Ma siamo convinti che invece quando ci capita di vedere veramente, nel senso più pieno del termine, allora questa visione ha anche un effetto necessario: quello di *farcì vedere come noi siamo*. La realtà non è uguale per tutti. Un tramonto, un albero, una brocca, un libro, se nella loro materialità sono uguali per tutti, non lo sono per il «punto di vista» dal quale sono osservati. Il nostro sguardo interiore cambia e così il valore delle cose che ci circondano. Fino a farci «perdere negli occhi» di un'altra persona: ci si vede bene se si «perde la vista» negli occhi di qualcuno! La stessa vocazione, cristianamente intesa, è anche un perdersi negli occhi di Cristo che chiama e, fissando negli occhi, ama, come si legge nel Vangelo di Marco. *Ma si*

può anche vedere l'invisibile: nel sogno, nell'immaginazione, nella visione. Accade che questa visione, nel desiderio o nella paura, colori il nostro mondo vissuto più che gli oggetti che concretamente «cadono sotto i nostri occhi» tutti i giorni. Certe volte questo «vedere ciò che non si vede» ha persino una valenza profetica.

Ignazio di Loyola attribuiva grande importanza all'immaginazione e, d'altra parte, sappiamo bene che i suoi *Esercizi* furono il testo spirituale che in epoca barocca più influì su qualsiasi tipo di forma artistica (Salviucci Insolera, 1991). La chiave di lettura delle opere barocche è infatti da individuare nel passaggio tra prassi spirituale e immagine formativa per il pubblico dei devoti. Fin dal medioevo tuttavia era sentita la necessità di affiancare delle immagini esplicative agli episodi della storia biblica. Si possono ricordare le numerose ed eleganti edizioni dei libri delle ore, delle bibbie e dei messali, le edizioni dell' *Imitatio Christi* e della *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia. Queste opere venivano illustrate con miniature e poi con xilografie e incisioni a bulino.

Ignazio fu in epoca moderna uno dei religiosi più consapevoli del contatto che esiste tra il mondo spirituale ed il mondo pedagogico dei sensi. Sappiamo che egli suggerì di far comporre una serie di incisioni, accompagnate da dati esplicativi per i vangeli della domenica. Si tratta di una serie di 153 incisioni a bulino. Tra i gesuiti del XVII secolo si diffuse la consapevolezza sempre più netta dell'esistenza di un profondo legame tra la forza della parola e quella dell'immagine. Si veniva a stabilire un rapporto di profonda intesa tra il religioso e l'artista.

L'uso dell'immaginazione negli *Esercizi*

L'interesse deriva da lontano: la conversione di Ignazio infatti viene accompagnata dalla lettura della *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia e dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze. In queste letture egli probabilmente si soffermò sul prologo della *Vita Cristi (Autobiografia, n.5)*, nel quale si legge tra l'altro:

«Avvicinatevi a Gesù, fratelli miei, con l'anima raccolta, e seguendolo in tutti i giorni della sua vita, gustate i frutti abbondanti di consolazione e di dottrina offerti da ognuna delle sue parole e delle sue azioni. Siate con l'angelo testimoni della sua incarnazione, vedetelo discendere dal seno del Padre nel seno di Maria ... Aiutate san Giuseppe nelle cure prestate a Maria e a Gesù a Betlemme. Tuttavia, come conviene a uomini deboli, oppressi da mali, tutto

quanto nella vita di Gesù parla di umiliazioni e di patimenti, sia il soggetto preferito dei vostri pensieri. Affinché questa meditazione vi sia molto utile, rappresentatevi alla mente le azioni e le parole di Gesù. Quanto è avvenuto a distanza di secoli si rinnovi al vostro sguardo. Ascoltate Gesù, vedetelo camminare, sedersi; risuoni la sua voce al vostro orecchio. Rendetevi familiare il dolce Maestro, contemplate quel volto adorabile che ispira amore e rispetto, quegli occhi sì splendidi di divinità e di misericordia, quell'aspetto, quel contegno pieno di soave gravità. Poi, l'immaginazione vi rappresenti la terra benedetta illustrata da tanti prodigi...Ecco la grotta di Betlemme...La povera casetta di Nazareth ecc...».

In questo testo si trova descritta molto bene la forma tipica dell'orazione che Ignazio chiama «contemplazione». Essa è presentata da Ignazio con molte espressioni sinonime come «contemplare», «fissare», «rappresentarmi con l'aiuto dell'immaginazione», «vedere con gli occhi dell'immaginazione». Secondo Roland Barthes l'immagine ignaziana sarebbe

«una *veduta*, nel senso che la parola ha nell'arte dell'incisione (“Veduta di Napoli”, “Veduta del Pont-au-Change”, ecc.); e questa “veduta” va inoltre presa in una sequenza narrativa, un po' alla maniera della *Sant'Orsola* del Carpaccio o delle illustrazioni di un romanzo» (Barthes, 1977:44).

Come esempio si può leggere il secondo preambolo alla contemplazione sulla natività:

«Qui sarà da vedere con gli occhi dell'immaginazione la via da Nazareth a Betlemme, considerandone la lunghezza e la larghezza, se tale via è pianeggiante o se attraversa valli o alture. Nello stesso modo, guardando il luogo o grotta della natività, vedere quanto sia grande o piccolo, basso o alto e come sia addobbato. [...] vedere le persone; vale a dire vedere la Madonna, Giuseppe e l'ancella e il bambino Gesù, appena nato. Mi farò simile a un povero e indegno schiavo, guardandoli, contemplandoli e servendoli nei loro bisogni, come se fossi lì presente, con tutto il rispetto e la riverenza possibili; [...] guardare, notare e contemplare ciò che dicono, [...] guardare e considerare ciò che fanno, per esempio, camminare e lavorare ...» (E.S. 112-116).

Ogni veduta non fa da sola una scena completa che mobilita più sensi in una volta ma i punti articolano la mobilitazione dei sensi. Nel quinto esercizio della «Prima settimana» degli *Esercizi* assistiamo a questa articolazione:

1° punto: «vedere con la vista dell'immaginazione» (E.S. 66)

2° punto: «udire con le orecchie» (E.S. 67)

3° punto: «odorare con l'olfatto» (E.S. 68)

4° punto: «assaporare con il gusto» (E.S. 69)

5° punto: «toccare con il tatto» (E.S. 70).

Teniamo presente, a proposito dei cinque sensi, che la percezione ha una funzione affettiva ed una funzione rappresentativa. C'è però una differenza di equilibrio tra le funzioni dei vari sensi. Mentre il senso del tatto, dell'odorato e del gusto possiedono una ridotta capacità rappresentativa e toccano invece immediatamente la coscienza affettiva, l'udito e la vista, orientandosi verso la rappresentazione, costruiscono immagini che risvegliano l'affetto. E' possibile distinguere allora i primi come «appropriativi» e gli altri come «oggettivanti». Gli oggetti dei sensi appropriativi vengono vissuti in modo che risulta difficile distinguere le cose e noi stessi: il sapore sembra appartenere indissolubilmente all'alimento ed insieme al palato. Gli oggetti dei sensi oggettivanti invece sono distinti dallo sfondo sul quale vengono percepiti: è avvertita una certa separazione (Bernard, 1985:147 e Alquiè, 1979:146).

Questo gioco di appropriazione e rappresentazione è funzionale a che l'esercitante scenda a fondo nei particolari: entrando «dentro» il luogo immaginato, «composto», egli diventa partecipe della vita e dell'attività che in quel luogo si svolge. Il punto è la partecipazione alla vita, l'interazione più che l'interiorizzazione: per questo non importa la perfetta corrispondenza tra il luogo immaginato e quello reale, purché si partecipi appunto della vita e dell'attività svolta nel luogo composto. Dunque: l'immaginazione riceve il mistero da contemplare e su questo si esprime con libertà, nella tensione ad adeguarvisi in maniera creativa e personale. Nell'immagine ignaziana sono dunque presenti due aspetti: potremmo definirli l'uno come aspetto «espressivo» e l'altro come aspetto «ricettivo». Nella contemplazione c'è un elemento che esprime il desiderio dell'esercitante ed un elemento che viene ricevuto dall'esterno, in questo caso dalla Scrittura o comunque dalla storia sacra o dai misteri della fede. Il mistero da contemplare provoca, cioè, nell'esercitante un'applicazione dei sensi e dell'immaginazione a quel dato offerto. Per cui l'immagine non è fantasia o immagine di superficie, ma volto del mistero e volto dell'amore, espressivo, vivo. Realizza un farsi vicino e presente in qualche modo all'invisibile attraverso una presenza non discorsiva perché consente il silenzio.

Allo stesso modo nell'esperienza creativa c'è sempre una dimensione espressiva, ma anche una ricettiva che la precede: la stessa ispirazione è sempre una conquista e un dono che implica una conoscenza per «rivelazione». Bombacarta ha sempre inteso l'esperienza espressiva anche come ascolto, risonanza, appello e dunque anche conoscenza, comunque non solo una pura esperienza ludicamente disimpegnata. L'espressione parte da un ascolto, da una «obbedienza» che passa attraverso i sensi.

Il significato dell'immagine negli *Esercizi*

L'efficacia della contemplazione immaginativa negli *Esercizi* si realizza sotto due aspetti: la ripresentazione del «mistero» di fede che si sta contemplando e la familiarità con Cristo (Rendina, 1983:59). Basta confrontarsi ancora una volta con la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia per cogliere l'importanza che l'immaginazione ebbe per Ignazio sin dall'inizio della sua conversione:

«Se tu vuoi trarre profitto da queste meditazioni, metti da parte ogni ansia e preoccupazione. Con l'intimo del cuore, pieno di amore e di considerazione, renditi presente tutto quello che il Signore ha detto e fatto, proprio come se tu lo udisti con le tue orecchie e lo vedessi con i tuoi occhi. Allora tutto questo ti diventerà dolce, perché tu ci rifletti con il desiderio e molto più ancora lo gusti. E anche se viene narrato in forma di storia passata, tu contemplalo come presente oggi. Recati nella terra santa, bacia con spirito ardente la terra, su cui stava il buon Gesù; Renditi presente come egli parlava e andava in giro con i suoi discepoli e i peccatori, come parla e cammina e opera miracoli. Imprimiti nel cuore il suo comportamento e il suo agire».

L'efficacia attualizzante si fonda sul fatto che l'iniziativa divina della rivelazione va accolta attraverso i sensi. La contemplazione ignaziana crea un certo tipo di contemporaneità al mistero che accade. L'efficacia rappresentativa di un'immagine non si riduce a puro fenomeno psicologico ma «partecipa della efficacia *ri-presentativa*, quasi sacramentale della Parola» (Rendina, 1983:60). Lasciando emergere le immagini che la Sacra Scrittura ci suggerisce, diventiamo come contemporanei del mistero. Il Brou nel suo libro classico su Ignazio come «maestro d'orazione» pone il paragrafo dal titolo «Rendere presente il passato» (Brou, 1954:164).

«Solo l'uomo che concretizza l'esperienza di sé in *immagine* può accogliere concretamente la parola divina, comprendendola come *rivolta a sé personalmente*, come appello ed esigenza, come esortazione e giudizio, come consolazione e beatitudine. Dal *guardare* e *sperimentare* vitalmente emergono illuminazioni e idee impreviste, si scoprono speciali circostanze e relazioni uniche, che all'orante appaiono presentarsi del tutto nuove e riferite solo a lui. Così la preghiera diventa *dialogo vivo e personale* tra l'orante e Dio» (Wulf, 1949:463).

Queste immagini però diventano in qualche modo trasparenti di un sentimento di presenza, «*quidam intuitus illius mysterii tamquam praesentis*» (Gagliardi, 1882:22). Ciò che conta nell'uso dell'immaginazione è proprio il far memoria in funzione di una relazione, di una comunicazione del cuore.

L'immaginazione ignaziana non è inglobante, appropriativa, superba rispetto al mistero. Si può porre un'analogia con la carezza, che consiste nel sollecitare ciò che si sottrae: cerca ma non si impadronisce. E' un cammino nell'invisibile perché non tende allo svelamento, ma alla ricerca. Esprime l'amore e ha fame sempre crescente di quest'espressione, ma è incapace di dirlo. Anzi la soddisfazione del desiderio che la anima fa rinascere il desiderio stesso. La carezza va al di là del suo termine e cerca ciò che ancora sta come chiuso e sopito al di là dell'avvenire e della possibilità. Così non è ricerca di dominio di una libertà ostile, ricerca di strappare un consenso che sarà soddisfatto. La «profanazione» che si insinua nella carezza scopre il nascosto in quanto nascosto: il corpo si offre già come nudità, ma lo scoperto non perde nella scoperta il suo mistero, il nascosto non viene svelato, le tenebre non vengono dissipate. Scoprire significa in questo caso più violazione che svelamento. La vergogna infatti fa abbassare gli occhi che nella profanazione avrebbero dovuto scrutare lo scoperto (Lévinas, 1986:265-267).

L'immagine ignaziana ha un senso simile: sollecita ciò che si sottrae. Cerca, si accosta ma non prende, non s'impadronisce. E' un cammino dell'invisibile perché non tende allo svelamento ma alla ricerca. L'immagine esprime il desiderio sotto forma di simbolo e ha «fame» di questa espressione, è sempre in tensione ma è incapace di «dire» il desiderato in modo definitivo. In fondo ciò che conta nell'immaginazione ignaziana non è tanto l'immagine in sé e per sé, ma la memoria di una storia e di una persona che realizza una relazione, una comunicazione del cuore. L'immagine esprime il desiderio di questa relazione

cordiale col «nascosto» che, nonostante venga in qualche modo scoperto, resta sempre nel nascondimento.

Così negli *Esercizi* l'immagine non significa un dominare l'immaginato, anzi è di fatto un cammino nell'invisibile: il volto di Cristo e la sua storia già si offrono all'immagine, ma lo scoperto non si perde nella scoperta. Cioè è di altro tipo rispetto all'immagine di Narciso, il mito dello specchio, di una realtà che può guardarsi ma non autotranscendersi. Anche l'immagine ignaziana ha la sua origine nel mondo della fantasia: l'immaginazione avrà sempre questo aspetto in se stessa. Tuttavia non vi rimane e si dirige verso il mistero che per Ignazio è la realtà divina che si rivela nell'evento.

Così per Bomabacarta l'espressione parte sempre dal mistero del reale. Non c'è fantasia senza realtà; non c'è immaginazione senza una storia. Questa convinzione è frutto specifico della spiritualità ignaziana, per la quale il rapporto con Dio passa non dal *nada*, dal niente, dal vuoto della «notte oscura», come nella grande tradizione carmelitana di san Giovanni della Croce, ad esempio, ma dai sensi attivi e dal mistero storico. La creatività sgorga dallo stupore e dal dramma, dal cogliere cioè con l'affetto quel «punto di fuga», presente in tutte le cose, che può anche superare l'intelligenza. Valgono le parole di Flannery O'Connor: «La mente che sa capire la buona narrativa non è di necessità quella istruita, ma la mente sempre disposta ad approfondire il proprio senso del mistero attraverso il contatto con la realtà, e il proprio senso della realtà attraverso il contatto con il mistero» (O'Connor, 1993:50).

La prospettiva di chi fa esperienza spirituale ed estetica

Il «vedere» fin qui illustrato implica una nuova dimensione prospettica che è tutt'altro che quella di un quadro a prospettiva lineare brunelleschiana come quella di Ghiberti, Masaccio o Donatello. La dimensione prospettica dell'immagine negli *Esercizi* è invertita rispetto a quella lineare e coincide con la prospettiva delle icone orientali: le linee non si incontrano in un punto di fuga situato dietro la «veduta», ma in un punto situato davanti ad essa. Lo spazio si estende verso lo spettatore e le linee di forza vengono avanti dall'interno dell'immagine. Così la «veduta» non è una finestra attraverso la quale lo spirito umano deve penetrare nel mondo rappresentato, ma è un luogo di presenza, il luogo della Presenza. E' questa presenza che irradia verso colui che si apre a riceverlo, divenendone partecipe internamente. In questa prospettiva dunque

l'esercitante non è affatto «spettatore» ma «attore» della vicenda contemplata. Quello di Ignazio è un «udire», «odorare», «assaporare», «toccare dall'interno».

La prospettiva inversa in cui è realizzata la contemplazione ignaziana è constatabile da una certa tecnica di scrittura a «piani». Una proposizione in prospettiva lineare della contemplazione dell'incarnazione, ad esempio, avrebbe previsto innanzitutto la considerazione della persona dell'esercitante, quindi il passaggio alla stanza di Maria, successivamente al mondo in generale confuso nel suo peccato e la visione di Dio che decide l'incarnazione per salvare il mondo. Qui invece, in realtà, è tutto ribaltato. Si parte dalle Persone divine che decidono l'incarnazione, poi si passa alla visione del mondo, alle stanze della Madonna e a «me», all'esercitante stesso. Così anche per la contemplazione della natività: prima abbiamo il piano generale della visione globale della via da Nazareth a Bethlemme, poi la visione della grotta, quindi le persone dentro la grotta e quindi «me», l'esercitante. L'esercitante dunque è realmente «dentro» ma anche realmente «fuori» della scena: questo sembra un paradosso che solo il vissuto può risolvere. Dire che l'io è su di un altro piano è possibile solo se si considerano gli *Esercizi* come il testo che sta lì scritto nero su bianco o il testo studiato, non certo gli esercizi come «esperienza».

D.R. Hofstadter, descrivendo il quadro di Escher *Galleria di stampe* (Hofstadter, 1984:773-777) afferma che in una galleria di quadri un giovane in piedi guarda un quadro che raffigura una nave nel porto di una piccola città con tetti di pietra su uno dei quali sta seduto un ragazzo mentre due piani sotto di lui una donna è affacciata alla finestra del suo appartamento che si trova proprio sopra una galleria di quadri in cui un giovane in piedi guarda un quadro che raffigura una nave nel porto di una piccola città con tetti di pietra su uno dei quali ... potremmo continuare all'infinito in questa descrizione. Solo chi sta fuori del quadro può dire «sono fuori», non potrebbe dirlo di certo quel giovane.

Se proviamo a «leggere» una contemplazione ignaziana vissuta vediamo che l'io dell'esercitante assomiglia in qualche modo a quel giovane che in piedi guarda un quadro nella galleria. L'esercitante nella contemplazione della natività guarda la grotta e vede quanto sia grande e quanto sia alta e come sia addobbata e, stando lì presente, vedrà le persone, la Madonna, Giuseppe, l'ancella ed il bambino Gesù appena nato e se stesso come un povero ed indegno schiavo che guarda la grotta e vede quanto sia grande e quanto sia addobbata e, stando lì presente, vedrà le persone ... e se stesso come un povero e indegno schiavo che guarda la grotta ...potremmo così continuare. Un'altra litografia di Escher che potremmo

notare è *Mani che disegnano* (Hofstadter, 1984:746-748): sono mani che disegnano se stesse in cui ogni cesura è arbitraria. Esaminando la contemplazione ignaziana nello schema che Hofstadter ci offre per *Galleria di stampe* osserviamo che l'esercitante risulta essere «dentro se stesso», mischiando tra sensi distinti di «in-essere». L'esercitante è come inserito in un «vortice» dove tutti i livelli si intersecano.

La figura dell'esercitante allora risulta avere una posizione particolare: egli appare in una posizione di vero «autore» degli esercizi che fa. E' la stessa posizione che in Bombacarta viene suggerita come modo di fare «esperienza estetica». La dinamica che si sviluppa può essere descritta formalmente come dinamica di «gioco» e l'atteggiamento dell'esercitante o di chi fa esperienza estetica come atteggiamento di giocatore. All'essere proprio del gioco non è pertinente che il giocatore si atteggi nei suoi confronti come verso ad un «oggetto». Su questa base, ad esempio, H.G. Gadamer si occupa dell'opera d'arte, negando nei suoi confronti un rapporto di soggetto ad oggetto, affermando anzi che il soggetto dell'esperienza artistica non è la soggettività di colui che esperisce l'opera d'arte, ma l'opera stessa. Infatti «il gioco raggiunge il proprio scopo solo se il giocatore si immerge totalmente in esso» (Gadamer, 1986:133). Il soggetto del gioco dunque non è il giocatore ma il gioco stesso che si produce attraverso i giocatori. Così chi contempla, negli esercizi come in Bombacarta, non è in realtà e propriamente il soggetto: è soggetto l'immagine del mistero che si «produce» attraverso l'esercitante. E' il gioco che gioca se stesso e «ogni giocatore è un esser-giocato» (Gadamer, 1986:137). Così l'esercitante come chi fa esperienza estetica è vero autore in modo formalmente simile ad un giocatore sul campo: egli «fa» il gioco ma nello stesso tempo il gioco «si fa» attraverso di lui nel senso che egli è totalmente preso dalla situazione che vive. E' questa in definitiva il modo di fare esperienza che a Bombacarta deriva da una esperienza spirituale plurisecolare, quale è quella degli *Esercizi ignaziani*.

BIBLIOGRAFIA

- ALQUIE' Ferdinand, *La conscience affective*, Vrin, Paris, 1979, 146.
- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino, 1977, 44.
- BERNARD Charles André, *Teologia affettiva*, Paoline, Cinisello Balsamo (MI), 1985, 147.
- BROU Alexandre, *Saint Ignace maître d'oraison* (1925). Tr. it. cit.: *Sant' Ignazio maestro d'orazione*, La Civiltà Cattolica, Roma, 1954.
- GADAMER Hans Georg, *Wahreit und Methode* (1960). Tr. it. cit.: *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano, 1986, 133.
- GAGLIARDI Achille, *Commentarii seu Explanationes in Exercitia spiritualia Sancti Patris Ignatii de Lodola*, Desclée De Brouwer, Brugis, 1882, 22.
- HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* (1979). Tr. it. cit. *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante. Una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll*, Milano, Adelphi, 1984, 773-777.
- LÉVINAS Emanuel, *Totalité et infini* (1961). Tr. it. cit.: *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano, 1986, 265-267.
- Momumenta Ignatiana. Series quarta. Scripta de S. Ignatio. Altera editio ex integro relecta, novo ordine disposita et aucta. *Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initiis*. I. *Narrationes scriptae ante annum 1557*. Diego Fernando Zapico et Candido de Dalmases, cooperante

Pedro Leturia = Monumenta Historica Societatis Iesu 66, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1943, 325-507, n. 5 (Il testo è noto comunemente come *Autobiografia*).

O'CONNOR Flannery, *Nel territorio del diavolo. Sul mestiere di scrivere*, Teoria, Roma-Napoli, 1993, 50.

RENDINA Sergio, «La dottrina dei “sensi spirituali“ negli Esercizi spirituali di Ignazio di Loyola», in *Servitium* 29/30 (1983) 59.

SALVIUCCI INSOLERA Lydia, «Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali intorno al 1600», in *Archivum Historicum Societatis Iesu* LX (1991) 161-217.

SPADARO Antonio, *Laboratorio «Under 25». Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Diabasis, Reggio Emilia, 2000.

TONDELLI Pier Vittorio, *L' Abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, Bompiani, Milano, 1993, 43.

WULF Friederich, «Die Bedeutung der schöpferischen Phantasie für die Betrachtung nach Ignatius von Loyola», in *Geist und Leben* 22 (1949) 463. Forse però occorrerebbe moderare quel «solo» iniziale.