

## SANTITÀ, AGENTIVITÀ E SEGNI NELL'AUTOBIOGRAFIA SPIRITUALE

MASSIMO LEONE<sup>(1)</sup>

Videtur illic tolli unum de ossibus Adam: ego vero tolli unum de ossibus Ignatij animadverto. Videtur illic ædificari in mulierem: ego vero ædificari gratulor in Heroinam Iesu Societatem.  
OCAMPO (1724, p. 11)

**English title:** *Sanctity and Agency in Spiritual Autobiography*

**Abstract:** The modern Saints of the Catholic Church were proclaimed, represented, and turned into role-models through several texts and different media. Saint Ignatius of Loyola, the Founder of the Society of Jesus, was among the most prominent ones. First in his autobiographical notes, which the Church decided not to disclose, and then especially in Pedro de Ribadeneira's official biography/hagiography, as well as in the visual biography (with engravings by Rubens) prepared for the beatification of 1609 and then expanded for the canonization of 1622, the theme of religious conversion was paramount. Through these verbal and visual narratives, stemming from a concealed autobiographical Urtext, the Society of Jesus propagated its vision of the dialectics between human and divine agency in the building of sanctity, often in contrast with the theologies and narratives of competing religious orders.

**Keywords:** Sanctity; Conversion; Early Modern Catholicism; Agency; Hagiography

### 1. Introduzione

“Non è l'affezion mia tanto profonda, / che basti a render voi grazia per grazia”; con questi due endecasillabi del quarto canto del Paradiso

---

(1) Università di Torino; Università di Shanghai; Università di Cambridge; Fondazione Bruno Kessler.

di Dante, il quale molto si occupò di grazia nel senso teologico del termine, mi si lasci ringraziare la Prof.ssa Jenny Ponzio, per avermi invitato a partecipare con un mio intervento al ciclo di seminari sul tema “Autobiografie spirituali”.

Per lungo tempo mi sono occupato dell’immaginario della conversione religiosa dopo il Concilio di Trento, cercando di comprenderne perlomeno alcuni aspetti attraverso l’analisi storico-semiotica dei testi (verbali e non) che furono prodotti e recepiti tra la fine del Concilio stesso (1563) e il 1622, una data che ho scelto per il particolare significato che essa riveste nella storia della santità. In questa occasione, non posso giustificare dettagliatamente una tale scelta, ma rivelo solo che si tratta dell’anno di canonizzazione di alcuni fra i più importanti santi moderni, quali Santa Teresa d’Avila, Sant’Ignazio di Loyola, San Francesco Saverio e San Filippo Neri (Leone 2010). Una delle mie ipotesi è che, perlomeno nell’epoca da me prescelta, le numerose rappresentazioni, sia verbali che visive, di questi quattro santi — i quali furono o dei grandi convertiti o dei grandi convertitori o, come nel caso di Sant’Ignazio, entrambe le cose — costituirono una sorta di modello che la Riforma cattolica propose non solo in Europa, ma anche nelle nuove missioni d’Oriente e d’Occidente, per guidare la conversione altrui.

Ma lo studio di questi testi, e in particolare di quelli visivi, non ci consente soltanto di comprendere il progetto persuasivo della Chiesa (con tutte le sfumature che si celano dietro questo nome), bensì anche di maturare una migliore conoscenza del loro pubblico, il quale vi trovava iscritta, almeno in parte, la propria cultura e il proprio immaginario. In questo articolo proporrò una piccola sezione delle mie ricerche concernente la grazia (in senso teologico). Concetto fra i più dibattuti e controversi non solo nella storia del Cristianesimo, ma anche in quella delle religioni e nella storia delle idee *tout court*, esso gioca un ruolo fondamentale nell’immaginario della conversione. Raccontare il mutamento spirituale, infatti, significa inevitabilmente prendere posizione rispetto alle sue cause scatenanti, e in particolare rispetto alla misura in cui Dio o l’essere umano contribuiscano al verificarsi della conversione stessa. Ci chiederemo, dunque, in che modo determinate immagini post-tridentine si posizionino rispetto a questo problema, enfatizzando volta a volta l’azione dell’essere umano o quella di Dio.

Tutti i testi visivi che illustrerò qui sono rappresentazioni della conversione di Sant'Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù. Esse entrano in un rapporto complesso rispetto alle idee teologiche sulla grazia che circolavano nel momento in cui queste immagini furono prodotte e recepite. Da un lato, tutte queste rappresentazioni visive si ricollegano, direttamente o indirettamente, a una tradizione agiografica, la quale a sua volta racconta la conversione di Sant'Ignazio adottando una precisa prospettiva teologica. Dall'altro lato, però, come vedremo, le immagini spesso tradiscono questa stessa prospettiva agiografica, introducendo all'interno della rappresentazione visiva contenuti teologici alternativi. Un problema semiotico piuttosto spinoso sarà quello di stabilire se questa eterodossia delle immagini rispetto alla tradizione verbale dipenda solo dai meccanismi della trasposizione ovvero sia frutto di una scelta mirata da parte degli artisti e del loro entourage.

Al fine di proporre le mie ipotesi, sarà necessario che io fornisca, preventivamente, qualche informazione sulla tradizione agiografica e iconografica concernente Sant'Ignazio di Loyola (*Azpeitia–Guipuzcoa, 1491 — Roma, 1556*), fondatore della Compagnia di Gesù e fra i maggiori protagonisti della storia del Cattolicesimo moderno.

## **2. Autobiografia della grazia**

Il primo testo verbale che racconta la conversione del Santo è di tipo autobiografico. Per la precisione, si tratta di alcune note che Ignazio di Loyola dettò al discepolo Padre Luis Gonçalves da Cámara tra il 1553 e il 1555. Ad eccezione di una lettera scritta dal gesuita Diego Lainez nel 1547, e di due saggi di storia della Compagnia, redatti dal gesuita Juan de Polanco, il primo fra il 1547 e il 1548 e il secondo nel 1551, queste note costituiscono il primo documento biografico (ancora non si può parlare di agiografia) relativo a Sant'Ignazio di Loyola. Esse si possono leggere anche in italiano in due edizioni diverse (1967; 1988). Mi soffermerò adesso sul modo in cui questo testo racconta la conversione del Fondatore dei Gesuiti; tralascio invece, perlomeno in questa occasione, di discutere i dettagli filologici dell'autobiografia, che sarebbero nondimeno assai rilevanti, specie per comprendere il

filtro che Gonçalves da Cámara frappose tra la voce stessa del Santo e la pagina scritta.

Lo stile del testo in questione è piuttosto lapidario. Sul periodo che precede la conversione, esso racconta: “*Hasta los ventiséis años de su edad fue hombre dado a las vanidades del mundo, y principalmente se deleitaba en ejercicio de armas, con un grande y vano deseo de ganar honra*” (1997: 101). Durante la battaglia per la difesa della città spagnola di Pamplona dall’assedio dei soldati francesi, il soldato Ignazio di Loyola fu colpito alla gamba destra (e, indirettamente, anche a quella sinistra) da un colpo di bombarda. Ricodotto dai nemici nel natio castello di Loyola, sopravvisse, secondo le stesse note autobiografiche, grazie all’invocazione di San Pietro, di cui lo stesso Ignazio era devoto.

Prima di essere colpito, dunque, il Fondatore della Compagnia di Gesù non era del tutto irreligioso. Il suo errore consisteva, piuttosto, nell’aver privilegiato il desiderio della vita vana e mondana del cavaliere a quello di un’esistenza ispirata alla pietà religiosa. Tuttavia, anche dopo il salvifico intervento di San Pietro, Ignazio persistette nel proprio errore. E infatti, giacché, come testimoniano le note autobiografiche, le ossa della gamba destra del futuro Santo avevano prodotto, saldandosi, un’escrecenza che risultava oltremodo antiestetica, il Santo chiese ai chirurghi di asportarla, nonostante questi glielo avessero sconsigliato, per il gran dolore e pericolo che ciò avrebbe comportato. Rimossa l’escrecenza, poi, egli si fece praticare delle penosissime trazioni, che avevano come fine quello di allungare la gamba destra quanto la sinistra. Come sappiamo, queste operazioni non sortirono un effetto impeccabile, dal momento che la tradizione agiografica descrive il Santo come claudicante. Occorre però sottolineare, in vista dell’analisi delle immagini, che l’intervento in qualche modo miracoloso di San Pietro non coincise con la conversione di Ignazio, il quale, scampato al pericolo di morte, ripiombò nel peccato di sempre, vale a dire la vanità mondana.

### 3. Dall’autobiografia all’agiografia

Gli agiografi posteriori di Ignazio, e in particolare le traduzioni in lingua volgare della più importante agiografia ignaziana, quella del gesuita

Pedro de Ribadeneira, sulla quale ritorneremo, insistono su questo avvenimento, caricandolo di ulteriori dettagli. Cito a partire da una traduzione italiana del 1584:

Era Ignatio, per sua natura inclinato molto alla politezza, e si dilettaua d'andare leggiadramente sú la persona, et in oltre haueua pensiero, come di già haueua incominciato, di proseguire gli eſercitij della guerra: e come che, e per l'una cagione, e per l'altra sconcio gli paresse quel rilievo del ginocchio, e dannosa l'attratione della gamba, cercaua di rimediare à questi due inconvenienti: ma prima dimandò a Chirurghi, se quell'oſo, che con tanta deformità sopr'auanzaua, si poteva segare senza pericolo della uita, et essendogli risposto che sì, ma però con molto suo costo; poiche hauendosi da segare per la uiua carne, haurebbe da prouare il maggiore e piu acuto dolore, che fino à quel giorno nell'infermità sua haueſſe sentito; egli non istimando le parole, che molti per leuarlo da tal proponimento gli diceuano; uolle che l'oſo gli fuſſe segato, & in tal modo soddisfece al volenteroso suo appetito: e (come io stesso una fiata gli uidij dire) tutto ciò fece, per poter portare (come in quel tempo s'usaua) i stivaletti, ò borzachini alla gamba giunti, & attillati; ne fu mai possibile leuarlo da questo pensiero, ò persuadergli altrimenti. (Ribadeneira 1586, s.p.)

Il desiderio di portare degli stivaletti attillati spinse dunque Ignazio a sottoporsi a una delicata e penosissima operazione. In seguito, costretto a letto da una lunga convalescenza, egli chiese ai familiari che gli fossero dati dei libri di letteratura cavalleresca, di cui era assai appassionato, e che gli avevano ispirato il desiderio di gloria militare. Leggiamo ancora una volta le note autobiografiche: “*Y porque era muy dado a leer libros mundanos y falsos, que suelen llamar de caballerías, sintiéndose bueno, pidió que le diesen algunos dellos para pasar el tiempo; mas en aquella casa no se halló ninguno de los que él solía leer, y así le dieron un Vita Christi y un libro de la vida de los Santos en romance*” (Ignazio di Loyola (1997, p. 102). Gli agiografi di Ignazio hanno creduto di poter identificare i libri che furono dati al Santo; si tratterebbe di una traduzione spagnola di Ambrosio Montesino della *Vita Jesu Christi* di Ludolph von Saxen (morto nel 1377; Saxen 1522) e di una versione nella stessa lingua di Gauberto Vagad della *Legenda Aurea* di Jacopo da Voragine.

Leggendo la vita di Cristo, ma soprattutto quelle dei Santi, Ignazio maturò la decisione di diventare un eroe della religione cristiana piuttosto che un eroe cavalleresco. Tuttavia, secondo le note autobiografiche dettate dal Santo al suo discepolo, la sua non fu una vocazione repentina e fulminante, ma un processo lungo e pieno di ripensamenti, in cui il desiderio di una vita religiosa fu più volte minacciato da quello di una vita mondana. Non posso purtroppo soffermarmi sui dettagli di questa evoluzione, che sono purtuttavia centrali per comprendere il peso che la grazia vi gioca, perlomeno nel resoconto autobiografico di Ignazio, e sottolineo invece, sempre ai fini della lettura iconografica, ciò che avvenne quando il mutamento spirituale fu completo: il Santo ricevette una visione della Vergine con il Bambin Gesù.

Ai nostri fini, però, non vale la pena soffermarsi oltremodo su queste note autobiografiche, dal momento che esse, per motivi che ho cercato di elucidare nelle mie ricerche, furono rapidamente occultate dagli stessi Gesuiti. E infatti, si può affermare senza tema che gran parte dell'immaginario agiografico e iconografico relativo alla vita di Sant'Ignazio di Loyola faccia capo all'agiografia ufficiale preparata dal Padre Pedro de Ribadeneira (Toledo, 1526–1611). Nel 1567, l'allora Generale della Compagnia di Gesù, Francesco Borgia, commissionò all'agiografo spagnolo una biografia ufficiale del Fondatore. Questa come altre imprese editoriali e iconografiche analoghe devono essere sempre collocate nel contesto degli sforzi che, dopo la morte di Ignazio, furono compiuti dai Gesuiti per divulgare la reputazione di santità del loro Fondatore, in vista prima del processo di beatificazione, avvenuta nel 1609, e poi in quello di canonizzazione, che come sappiamo culminò nelle celebrazioni del 1622. Dal 1553, Ribadeneira, il quale aveva conosciuto Ignazio direttamente e in modo approfondito, prese a raccogliere un dossier sulla vita del maestro. La redazione della biografia ufficiale fu completata nel 1569, ma l'opera si pubblicò solo tre anni dopo, nel 1572 (Ribadeneira 1572). Ad eccezione del latinista italiano Giovanni Pietro Maffei (Bergamo, 1536 — Tivoli, 1603) il quale, su incarico del Padre Generale Everardo Mercuriano, pubblicò una sua propria biografia del Santo (Maffei 1583), il Ribadeneira fu l'unico dei biografi (e, dopo il 1622, degli agiografi) di Ignazio di Loyola a poterne utilizzare le note autobiografiche.

Sia il testo del Ribadeneira che quello del Maffei furono pubblicati originalmente in lingua latina, perché rivestivano un carattere ufficiale e si rivolgevano principalmente a un pubblico di religiosi. Entrambi ebbero un enorme successo, ma l'opera dello spagnolo, per ragioni sulle quali non possiamo soffermarci adesso, raggiunse una diffusione di gran lunga maggiore e s'impose come agiografia ufficiale di Sant'Ignazio di Loyola nel corso dei secoli. Riedita in latino nel 1586, nel 1587, nel 1590, nel 1595, nel 1602, e poi innumerevoli volte negli anni successivi, questa *Vita* fu ben presto tradotta nelle principali lingue moderne, per ciascuna delle quali si sono avute numerosissime edizioni. Si tratta, in effetti, di uno dei maggiori successi agiografici dell'editoria post-tridentina e di tutti i tempi, oltre che di uno dei primi esempi di agiografia moderna, sorretta da un certo scrupolo storiografico. Non posso attardarmi su questo aspetto della *Vita* del Ribadeneira, ma mi preme sottolineare che essa fu altresì la fonte di un numero elevatissimo di rielaborazioni successive, sia nel linguaggio verbale che in quello visivo, le quali toccarono due apici di abbondanza: uno, minore, nel 1609, in occasione della beatificazione, l'altro, maggiore, nel 1622, quando Ignazio di Loyola fu proclamato Santo.

Ogni rielaborazione successiva, così come le diverse edizioni della medesima *Vita* del Ribadeneira, raccontano gli stessi fatti, ossia quelli narrati per la prima volta nelle note autobiografiche di Ignazio. Tuttavia, il modo in cui questi avvenimenti vengono narrati cambia considerevolmente, ad esempio nel passaggio dal testo latino a quelli in volgare, che si rivolgevano a un pubblico completamente diverso, e con assai diverse finalità. Tali variazioni intorno a una costante, ovvero questi diversi modi di raccontare gli stessi fatti, sono assai preziosi per lo storico delle idee, del sentimento, dell'immaginario religiosi, giacché permettono di cogliere la maniera in cui il racconto della vita del Santo fu di volta in volta piegato in questa o quella direzione al fine di servire a tale o tal'altra necessità retorica particolare.

Nel prosieguo di questo articolo, ci occuperemo del modo in cui le immagini hanno trasmesso (ma spesso anche distorto) il racconto della conversione di Sant'Ignazio, non di rado proprio con l'obiettivo d'incorporare, all'interno di questo o quel racconto visivo, una particolare concezione teologica della grazia. Nelle note di Gonçalves da Cámara,

la conversione del Fondatore della Compagnia di Gesù sembra scaturire da un insieme di elementi, alcuni dei quali sono imputabili alla volontà del Santo (quella, ad esempio, d'invocare San Pietro, ovvero quella d'imitare i grandi Santi del Cristianesimo), laddove altri sembrano nascondere, dietro la loro apparente casualità, l'intervento della grazia divina (il colpo di bombarda a Pamplona, l'assenza di libri di cavalleria nel castello di Loyola, la presenza di libri agiografici, e così via); mentre altri elementi ancora sono certamente imputabili a un miracoloso ausilio celeste (l'apparizione della Vergine col Bambino che chiude il processo della conversione, ad esempio). Se i testi verbali, vale a dire le diverse agiografie, ma anche i poemi agiografici o i racconti popolari da esse desunti, si limitano a enfatizzare questo o quell'elemento, a seconda che desiderino conferire rispettivamente a Sant'Ignazio o alla grazia divina il "primo piano" della conversione, le immagini distorcono sovente il racconto originario (anche a causa delle trasformazioni imposte dalla traduzione inter-semiotica) fino al punto di mutarlo radicalmente. Vediamo in che modo.

#### 4. Dall'agiografia all'iconografia

L'iconografia di Sant'Ignazio di Loyola è ricchissima. Una tappa fondamentale nella sua costituzione è stata segnata, però, senza dubbio, dalla preparazione di un'agiografia visiva, realizzata in occasione della beatificazione del Fondatore della Compagnia nel 1609. Si può sostenere con tranquillità che questa *Vita* stia alla tradizione iconografica posteriore come l'opera del Ribadeneira sta alla tradizione agiografica successiva: essa costituisce, cioè, un punto di riferimento indispensabile per coloro che, in seguito, vorranno trasporre in immagini uno o più episodi della vita del Santo. La storia di questa agiografia visiva è assai complessa, ma è allo stesso tempo molto utile al fine di comprenderne appieno il significato.

Nel 1605, allorché il Papa Paolo V aprì il processo di beatificazione d'Ignazio di Loyola, l'allora Generale della Compagnia Claudio Acquaviva incaricò lo storico e autore di testi mistici e spirituali Nikolaj Leczycki, Filippo Rinaldi, rettore del Collegio Germanico a Roma, e



probabilmente anche il teologo ungherese Péter Pázmány, di preparare una biografia per immagini del Fondatore. Pubblicata una prima volta nel 1609, quest'opera fu poi riedita nel 1622, in occasione della canonizzazione del Santo. La prima edizione conteneva 79 incisioni su rame, mentre la seconda ne conteneva una in più, raffigurante la canonizzazione stessa.

Dopo aver descritto e commentato, sia pure superficialmente, il contesto della *Vita* di Sant'Ignazio di Loyola in immagini, veniamo adesso all'analisi dei testi visivi. Premettiamo innanzitutto che il problema semiotico ed estetico di trasporre in un'immagine (che non può che rappresentare un singolo istante) il complicato processo della conversione trova una soluzione piuttosto agevole nelle incisioni di Rubens e Barbé. Essi, infatti, distribuiscono in una serie di più testi visivi il racconto verbale di Ribadeneira o di altre fonti. La prima immagine della serie è la seguente (Figura 1).

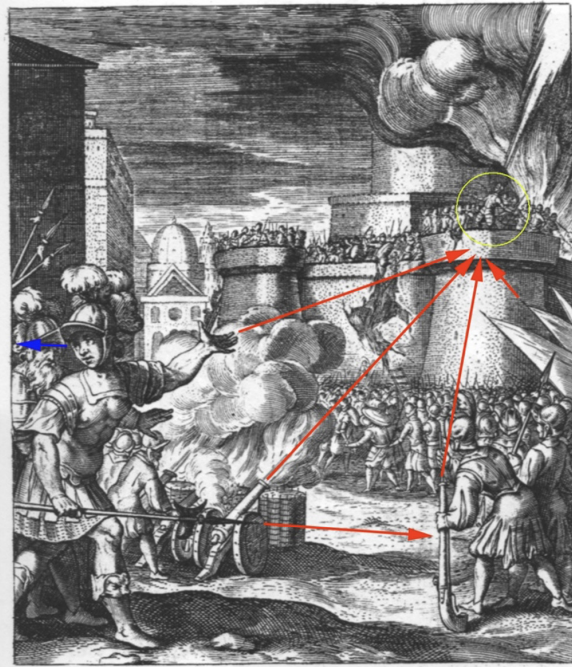
La struttura della composizione visiva è piuttosto complessa. L'immagine è affollata da figure e da dettagli, che tuttavia conservano la propria individualità grazie alla precisione e all'abilità sia del



**Figura 1.** Jean Baptiste Barbé, da un disegno di Peter Paul Rubens (1605–6) *Ignazio di Loyola colpito da un colpo di bombarda durante l'assedio di Pamplona*, 14,4 x 9,3 cm (con la didascalia). Incisione su rame n. 2 dalla *Vita Beati Patri Ignatii* [seconda versione: *S. Ignatii*] *Loiole Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609 (I ed.) e 1622 (II ed.); copia dell'autore del presente articolo.

disegnatore che dell'incisore. Nel fondo dell'immagine, sotto un cielo plumbeo e minaccioso, si percepiscono alcuni edifici, probabilmente una chiesa (notare, infatti, la cupola che sovrasta il timpano). La parte centrale dell'incisione, però, è occupata dalla fortezza di Pamplona, che Ignazio è impegnato a difendere contro l'attacco e l'assedio dei francesi. Rubens scelse di rappresentare questo momento fondamentale della vita del Santo facendo coincidere il punto di vista dello spettatore reale (vale a dire, in questo caso, noi stessi) con quello dei francesi, cioè coloro che tentano di conquistare Pamplona. Più ragioni spinsero l'artista verso questa scelta, la più significativa delle quali è, forse, la necessità di sottolineare l'importanza del colpo di bombarda (e, dunque, della ferita di Sant'Ignazio) per lo sviluppo della conversione. Tutta la struttura narrativa ("l'osservatore implicito", come direbbero i semiotici) mira a condurre lo sguardo dello spettatore verso Sant'Ignazio (la principale difficoltà rappresentativa essendo, in questo caso, quella di non far sparire il Santo nella confusione della milizia spagnola, le cui dimensioni e la cui visibilità sono assai ridotte a causa della prospettiva scelta): in primo piano, sulla sinistra, un soldato francese "apre" la scena; con il movimento della testa e dello sguardo, che si dirigono verso l'esterno dell'incisione, egli convoca l'attenzione di un pubblico "immaginario" all'interno della scena. Nel "mondo possibile" costruito dall'immagine, il soldato si rivolge probabilmente ai suoi commilitoni. Tuttavia, nell'interazione semiotica che essa instaura con i suoi "spettatori empirici", vale a dire noialtri, il guerriero francese ha lo scopo di attirare il nostro sguardo verso il centro dell'immagine. Questo stesso soldato, inoltre (che, non lo dimentichiamo, si situa nella parte sinistra dell'incisione, là dove d'abitudine se ne inizia la "lettura" visiva) è all'origine di due "vettori": il braccio sinistro — con la mano aperta che ne sottolinea il gesto — e la lancia, che insieme producono l'effetto di suggerire una direzione allo sguardo: la mano è puntata verso la figura di Sant'Ignazio, che studieremo più tardi, mentre la lancia "tocca" le due bombarde francesi (alle quali corrispondono due breccie nella muraglia di Pamplona) e indica un altro soldato sulla destra, che è in procinto di caricare il proprio fucile. A sua volta, quest'arma, piantata in verticale sul terreno, e le aste delle bandiere che appaiono un po' più in alto, costituiscono ulteriori indicatori di direzione, di modo che

tutte le linee principali dell'incisione convergono verso la piccola figura di Sant'Ignazio (Figura 1bis); questa si distingue chiaramente al di sopra della muraglia. Non sono solo questi "vettori" dell'incisione, in effetti, a isolare il Santo in relazione alla folla che lo circonda. Da un lato, un'altra linea vettoriale si produce attorno alla scala che i soldati francesi appoggiano contro la fortezza, continua nella breccia principale aperta nella muraglia e conduce lo sguardo verso l'alto, verso il luogo in cui si trova Ignazio. Dall'altro lato, questi appare più in alto rispetto ai suoi compagni, dettaglio che produce due effetti: individualizzarne la figura, ma anche tradurre nell'immagine un fatto che registrano altresì le agiografie verbali: il Santo era il più coraggioso dei soldati, li guidava e capeggiava.



**Figura 1bis.** Jean Baptiste Barbé, da un disegno di Peter Paul Rubens (1605–6) Ignazio di Loyola colpito da un colpo di bombarda durante l'assedio di Pamplona, 14,4 x 9,3 cm (con la didascalia). Incisione su rame n. 2 dalla Vita Beati Patri Ignatii [seconda versione: S. Ignatii] Loiolæ Societatis Iesu Fundatoris, Roma, 1609 (I ed.) e 1622 (II ed.); con indicazioni vettoriali; copia dell'autore del presente articolo.

D'altronde, è la stessa postura di Sant'Ignazio, di cui la testa e il torso si sbilanciano all'indietro dopo il colpo di bombarda, ad individuare il Fondatore della Compagnia rispetto alla turba dei suoi compagni d'arme. Per i fini della nostra lettura, un dettaglio di questa incisione è poi particolarmente significativo: nuvole di fumo dense e nerastre s'innalzano dalla fortezza, probabilmente incendiata dai nemici francesi; simultaneamente, però, un raggio di luce, chiaramente visibile nell'angolo in alto a destra, fende come un fulmine il cielo per colpire il capo di Sant'Ignazio. L'interpretazione di questo particolare non è difficile: nel momento in cui il Santo fu colpito dalla bombarda, egli fu raggiunto, nello stesso istante, dalla grazia di Dio.

Non posso purtroppo dilungarmi su tutte le elucubrazioni esegetiche cui l'episodio di Pamplona ha dato luogo nella tradizione agiografica ignaziana, e passo invece ad analizzare le incisioni successive, quelle che cercano di trasporre in immagini gli effetti che la grazia di Dio produsse nell'animo di Ignazio. Nell'incisione successiva (Figura 2), Ignazio, ferito, appare disteso su un letto. San Pietro, facilmente riconoscibile per il suo aspetto iconografico generale e soprattutto per le chiavi, appare nella parte destra dell'immagine, circondato da una nuvola e sovrastato da una luce soprannaturale. A prima vista, questa incisione potrebbe dare l'impressione di voler rappresentare una visione. Si tratta, in effetti, dell'inevitabile distorsione che la trasposizione visiva introduce rispetto al testo verbale di partenza. Nelle note autobiografiche di Sant'Ignazio, così come nella *Vita* del Ribadeneira, si racconta, lo ripeto, che Ignazio sopravvisse alle gravi ferite riportate in battaglia grazie all'intercessione di San Pietro, al quale il Fondatore dei Gesuiti era particolarmente devoto. Tuttavia, in che modo l'immagine poteva tradurre visivamente questo episodio (così importante nella vita del Santo, soprattutto perché specifica la natura della sua conversione: una vocazione, come mi sono sforzato di dimostrare altrove, più che uno sconvolgimento spirituale)? Come, se non introducendo la figura stessa di San Pietro? I limiti semiotici del linguaggio visuale hanno dunque fatto sì che a questo aneddoto si attribuisse un contenuto miracoloso, che era di gran lunga meno evidente nei racconti verbali: Sant'Ignazio, infatti, non riceverà la sua prima, vera visione che in seguito alla conversione, e si tratterà di una visione della Vergine. La distorsione suggerita

da questa immagine non è da poco, soprattutto in relazione alla teologia della grazia: una cosa è ricevere una visione quale sprone alla conversione, come sembra sottolineare l'incisione di Rubens, altro è invece riceverla come suggello di un mutamento spirituale già avvenuto. Torneremo in seguito su questo punto.

Per il momento, proseguiamo nell'opera di analisi dell'immagine. La mano destra dell'Apostolo si distende per proteggere Ignazio, mentre questi riceve tale cenno di benevolenza con una tradizionale postura di devozione: la mano sinistra tocca il petto, la destra accoglie la grazia dell'Apostolo. Tuttavia, questo momento poneva un problema rappresentativo assai spinoso al disegnatore: da una parte, occorre raffigurare la religiosità di Sant'Ignazio come una qualità permanente del suo carattere (vedi anche la devozione a San Pietro); dall'altra parte, bisognava far percepire allo spettatore la differenza qualitativa che passa fra questa religiosità "generica" e quella che si manifesta dopo la conversione. La soluzione adottata da Rubens può essere compresa solo se quest'incisione è messa in relazione con le successive. Per adesso, dobbiamo concentrare la nostra attenzione su tre dettagli: 1) la tenda che



**Figura 2.** Jean Baptiste Barbé, da un disegno di Peter Paul Rubens (1605–6) *Ignazio di Loyola invoca San Pietro*, 14,4 x 9,3 cm (con la didascalia). Incisione su rame n. 3 dalla *Vita Beati Patri Ignatii* [seconda versione: *S. Ignatii*] *Loiole Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609 (I ed.) e 1622 (II ed.); copia dell'autore del presente articolo.

copre la porta sullo sfondo dell'immagine, e che appare parzialmente scostata; 2) il comodino del Santo, dove appaiono un copricapo, un libro, un quaderno e una piuma infilata nel calamaio; 3) il piede del letto, che ha la forma di un animale mostruoso e chimerico, dalla testa di grifone, dal petto di donna, dalla zampa di leone (Figura 2bis). Mentre il secondo particolare è un sicuro riferimento alle attività di lettura e di scrittura che Sant'Ignazio svolse durante la sua convalescenza, il significato dei due elementi restanti sarà evidente nell'incisione successiva (Figura 3).

Qui il Santo appare ancora disteso sul suo letto, ma tiene un libro aperto davanti agli occhi. Legge la *Vita Christi*, o la *Legenda Aurea*, donde trarrà l'ispirazione per la sua conversione. Inoltre, se il comodino dell'incisione precedente non presentava alcun segno d'attività (si trattava, piuttosto, dell'immagine di una preparazione all'attività, di una potenzialità), quello di questa incisione è ingombro di una candela accesa, di un foglio già parzialmente riempito dalla scrittura, di una piuma piegata dal contatto con la carta, di un coltello per raschiare gli errori dalla pagina. Da una nuvola situata in alto a sinistra un raggio di luce, una specie di fulmine, in tutto e per tutto simile a quello che abbiamo incontrato nella scena della battaglia di Pamplona, esplose nella stanza: non ha ancora toccato il capo di Ignazio, ma noi sappiamo che ciò avverrà assai presto. Ancora un po' di lettura, ancora una parola, due parole, tre parole dalle *Vite* dei Santi, e questo raggio di luce, che l'incisione ha fissato per sempre nella sua traiettoria, colpirà il cuore di Sant'Ignazio, lo muterà. Si tratta di un miracolo e dunque, come ogni prodigio, esso ha bisogno di un testimone, di qualcuno che, senza essere stato invitato o avvertito (ciò diminuirebbe l'effetto sorpresa) comprenda che qualcosa d'eccezionale è in procinto di accadere. Rubens ha sfruttato una convenzione iconografica, ribaltandola, per conferire alla scena un carattere miracoloso. Poiché nella rappresentazione di molti miracoli appare un testimone sbalordito, l'inserimento di uno spettatore meravigliato all'interno della scena orienta ciò che i semiotici definirebbero il registro passionale dell'enunciazione visiva: l'individuo che discosta la tenda, della quale noi avevamo cominciato a percepire il movimento nell'incisione precedente, deve costituire per noi un esempio della sorpresa con la quale Rubens ci invita a recepire questa immagine.



**Figura 2bis.** Jean Baptiste Barbé, da un disegno di Peter Paul Rubens (1605–6) *Ignazio di Loyola invoca San Pietro*, 14,4 x 9,3 cm (con la didascalia). Incisione su rame n. 3 dalla *Vita Beati Patri Ignatii* [seconda versione: *S. Ignatii*] *Loiole Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609 (I ed.) e 1622 (II ed.); elementi salienti; copia dell'autore del presente articolo.



**Figura 3.** Jean Baptiste Barbé, da un disegno di Peter Paul Rubens (1605–6) *Ignazio di Loyola si converte leggendo libri devoti*, 14,4 x 9,3 cm (con la didascalia). Incisione su rame n. 4 dalla *Vita Beati Patri Ignatii* [seconda versione: *S. Ignatii*] *Loiole Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609 (I ed.) e 1622 (II ed.); copia dell'autore del presente articolo.

Tuttavia, se abbiamo compreso l'importanza del comodino e della tenda (e quindi anche della successione delle incisioni, le quali raccontano la conversione di Sant'Ignazio come se si trattasse dei fotogrammi di un film), i piedi del letto permangono un mistero: i grifoni mostruosi compaiono di nuovo, minacciosi. La soluzione dell'enigma si trova nella terza incisione (Figura 4), che conclude il racconto della conversione: Ignazio riceve una visione della Vergine. Vi è innanzitutto da chiedersi in che modo tale apparizione si distingue da quella di San Pietro (la quale è, in effetti, una pseudo-visione). In primo luogo, la postura del Santo è differente: invece di una mano appoggiata sul petto, qui egli si toglie il copricapo e lo tiene sulle mani, unite in un gesto di preghiera. Siccome ci si toglie il cappello quando s'incontra qualcuno, e soprattutto una persona di riguardo, e specialmente una signora, così in questa incisione il copricapo di Sant'Ignazio diviene il segno di un incontro reale con la Vergine, di una visione che possiede il carattere della verità. Un altro segno di verità della visione è il raggio di luce: esso scaturisce dalla nuvola che circonda la Vergine col Bambino (nonché gli angeli e i putti che l'accompagnano) e tocca (visivamente) Sant'Ignazio: se, in un'incisione precedente, San Pietro restava circoscritto all'interno della sua aura, e non vi era alcuna contiguità fra lui e Sant'Ignazio, e se nell'incisione successiva il raggio di luce ancora non riusciva a sfiorare il cuore del Fondatore dei Gesuiti, qui, al contrario, una vera e propria comunicazione s'instaura fra la Vergine e il Santo: a partire da questo momento, egli rispetterà per sempre il suo voto di castità.

Ma noi non abbiamo ancora proposto alcuna interpretazione rispetto al piede del letto. In questa incisione, allorché la visione della Vergine segna il completarsi della conversione di Sant'Ignazio, la testa mostruosa del grifone appare coperta. A nostro avviso, non si tratta di un caso: il senso di questo essere mostruoso e un po' aggressivo si rivela nel confronto fra questa incisione e le precedenti; probabilmente, attraverso questo piccolo dettaglio il disegnatore ha cercato di superare la difficoltà di rappresentare il cambiamento nella continuità, la conversione nella permanenza. Nonostante Sant'Ignazio fosse sempre stato religioso (come testimonia la sua devozione a San Pietro), la visione della Madonna segna un cambiamento profondo: la vocazione guerriera (la zampa mostruosa del leone) cede il passo a quella religiosa, allo





**Figura 4.** Jean Baptiste Barbé, da un disegno di Peter Paul Rubens (1605–6) *Ignazio di Loyola riceve una visione della Vergine*, 14,4 x 9,3 cm (con la didascalia). Incisione su rame n. 5 dalla *Vita Beati Patri Ignatii* [seconda versione: *S. Ignatii*] *Loiole Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609 (I ed.) e 1622 (II ed.); copia dell'autore del presente articolo.

splendore dell'apparizione spirituale. Questa interpretazione resta un'ipotesi, che pare tuttavia confermata dall'incisione successiva (Figura 5), in cui la tenda del baldacchino che copre il letto del Santo (e che ne indica anche lo stato di convalescenza) riveste quasi completamente i piedi di legno. Il Santo appare inginocchiato, le mani congiunte in preghiera e lo sguardo rivolto verso una finestra, lo spirito già pieno del desiderio di Gerusalemme (ove egli si recherà in pellegrinaggio in seguito alla conversione). Secondo la tradizione, in questo stesso momento il diavolo, arrabbiato per l'accaduto, incrinò le pareti della stanza con una scossa di terremoto. Dal nostro punto di vista, queste crepe nel muro rimano visivamente con quelle che i Francesi avevano aperto nella muraglia di Pamplona, e chiudono così il cerchio del racconto per immagini della conversione di Sant'Ignazio.

Rubens è rimasto piuttosto fedele al racconto verbale di Ribadeneira (anche perché ha potuto snocciolare la narrazione attraverso più incisioni), e pare proporre una ideologia del mutamento spirituale che enfatizza sia il contributo divino che quello dell'uomo. Dio richiama a sé Ignazio per mezzo di un colpo di bombarda, ma in seguito è solo



**Figura 5.** Jean Baptiste Barbé, da un disegno di Peter Paul Rubens (1605–6) *Ignazio di Loyola in preghiera dopo la conversione*, 14,4 x 9,3 cm (con la didascalia). Incisione su rame n. 6 dalla *Vita Beati Patri Ignatii* [seconda versione: *S. Ignatii*] *Loiolo Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609 (I ed.) e 1622 (II ed.); copia dell'autore del presente articolo.

l'applicazione del Santo, la sua lettura di testi devoti e pii, che gli consente di raggiungere il momento della conversione. A questo punto è importante segnalare come questo equilibrio fra impulso della grazia e sua ricezione da parte dell'uomo sia stato successivamente distorto da alcune rappresentazioni posteriori, che paiono obbedire di volta in volta a necessità espressive e teologiche differenti.

Credo non vi sia immagine migliore per illustrare una tale evoluzione della conversione di Sant'Ignazio di quella dipinta dal più grande pittore gesuita di tutti i tempi, Andrea Pozzo (Trento, 1642 — Vienna, 1709) fra gli affreschi della chiesa di Sant'Ignazio, a Roma, realizzati fra il 1684 e il 1685 (Figura 6).

La composizione visiva di questo affresco è molto complessa. Cercheremo, dunque, di districarne gli elementi più importanti. Nella parte superiore dell'immagine il pittore ha collocato San Pietro, il quale, due chiavi nella mano sinistra, l'altro braccio puntato verso il suolo, sorvola Sant'Ignazio. Andrea Pozzo, maestro della prospettiva barocca, a proposito della quale scrisse un fortunatissimo trattato, seppe conferire al corpo dell'Apostolo uno slancio violento, che lo sospinge dal cielo verso la terra. Tuttavia, se compariamo questo primo frammento



**Figura 6.** Andrea Pozzo (1685–8) La conversione di Sant'Ignazio di Loyola, affresco, abside della chiesa di Sant'Ignazio, Roma.

dell'affresco con le agiografie ignaziane, ci accorgiamo immediatamente che l'immagine in questo caso si allontana vistosamente dal racconto verbale: nelle note di Gonçalves da Câmara, per esempio, così come nella *Vita* di Ribadeneira, San Pietro non appariva affatto a Sant'Ignazio. Al contrario, era quest'ultimo che ne invocava l'ausilio allorché lottava contro la morte nel suo castello di Loyola.

L'affresco di Padre Pozzo propone dunque allo stesso tempo un'inesattezza e un anacronismo: nell'immagine San Pietro appare a Ignazio, e in più questa visione ha luogo non dopo, ma durante la battaglia di Pamplona. Si tratta di un semplice errore? Ciò è assai improbabile, vista l'approfondita formazione religiosa del pittore e il *milieu* nel quale egli lavorava, ove l'agiografia di Ignazio, nelle varie versioni, era conosciuta senza dubbio quasi a memoria. Al contrario, ritengo che siamo di fronte a una scelta che è al tempo stesso stilistica e retorica. Da un lato, Andrea Pozzo, come Rubens prima di lui, doveva ottemperare all'esigenza di tradurre in un'immagine il testo verbale, condensando nello spazio ciò che si era svolto nel tempo; simultaneamente, egli doveva risolvere il problema (narrativo e semiotico, diremmo noi) di presentare la conversione di Sant'Ignazio come un vero e proprio miracolo (che è

ciò che suscita la meraviglia, come pure ciò che, secondo l'etimologia, si offre allo sguardo, si mostra come visibile). Ma in che modo trasporre in un'immagine esteriore e stupefacente un prodigio che, come lo sottolinea più volte Ribadeneira nella sua *Vita*, si sviluppò completamente all'interno del cuore del Santo? Una prima soluzione fu quella di situare una visione, un'apparizione, al centro dell'affresco: Ignazio tende la mano destra aperta verso il braccio destro di San Pietro, e dimostra così, visibilmente, la volontà di congiungersi con il cielo.

Ma l'apparizione dell'Apostolo gioca anche un altro ruolo nell'immagine, che noi definiremmo "retorico". Osserviamo e analizziamo tutti i "codici", come direbbero i semiotici, che costituiscono questa scena di conversione: innanzitutto, i vestiti. Sant'Ignazio, così come i soldati e i cavalieri che gli sono vicini, sono tutti vestiti "alla romana": gli elmetti, le corazze, i mantelli, i calzari, tutto ricorda i codici vestimentari militari di epoca romana o, perlomeno, di un classicismo che trova ispirazione nell'epoca romana. Ma questa volta non si tratta di una mera scelta stilistica. Consideriamo la postura di Ignazio: certo, un soldato è in procinto di chinarsi sulla sua gamba destra, quella della ferita (ciò che è sottolineato altresì dall'assenza di stivale), ma la composizione dei gesti nell'affresco, nonché la rete dei vettori che cercano di dirigerli lo sguardo di un possibile spettatore, non si concentrano tanto su questa gamba ferita, ma piuttosto, a mio avviso, sullo sforzo di Sant'Ignazio di risollevarsi verso il cielo. L'indice levato del cavaliere a destra del Santo, così come lo sguardo del soldato munito d'alabarda alla sua sinistra, ne evidenziano la postura globale, che è quella di qualcuno che è stato gettato per terra: una mano (la sinistra) tocca il suolo, l'altra si leva verso il cielo, la gamba ferita si distende, quella sinistra si ripiega, come a voler contrastare la forza che ha scaraventato a terra il guerriero.

E qual è questa forza? Un colpo di bombarda, raccontano gli agiografi, ma i cannoni in questo caso non sono così centrali come nell'incisione di Rubens e Barbé. Si riscontra, è vero, un riferimento alla battaglia e alle armi, ma queste appaiono nella periferia dell'affresco, e sono inoltre puntate verso l'esterno (come il fucile del soldato che appare sullo sfondo). Si tratta dunque di armi di difesa, più che di offesa, di armi che designano la presenza di un nemico, ma che non lo mostrano nella scena. Chi è dunque il nemico che ha gettato Sant'Ignazio per terra?

Al fine di rispondere, consideriamo un altro dettaglio. Se ci si riferisce al racconto verbale della battaglia di Pamplona, così come ci è stato trasmesso dai primi agiografi, la presenza di un cavallo sulla muraglia della città è perlomeno bizzarra. Tuttavia, due grandi destrieri occupano qui tutta la parte destra dell'affresco, la presenza essendone così evidente che di sicuro non si tratta di un semplice elemento decorativo.

In effetti, Padre Pozzo ha situato due grandi cavalli a lato di Sant'Ignazio perché questi animali, insieme con la postura del Santo, con i gesti degli altri soldati e insieme con lo slancio di San Pietro che sorvola la scena, devono incoraggiare lo spettatore — è la nostra ipotesi — a ritrovare l'iconografia della conversione di San Paolo in quella di Ignazio. Ecco allora la spiegazione della presenza di San Pietro: questi non fa che sostituire Gesù che sorvola San Paolo nell'iconografia della sua conversione; ecco, altresì, il senso dei vestiti romani, dei cavalli, della postura di Sant'Ignazio: tutto deve condurre lo spettatore a formulare un'equivalenza warburghiana fra la conversione miracolosa di San Paolo e quella di Ignazio. E infatti, se i primi testi agiografici hanno descritto il mutamento spirituale del Fondatore dei Gesuiti come un'evoluzione, piuttosto che come un vero e proprio sconvolgimento, le *Vite* posteriori, così come l'iconografia barocca, cercano al contrario di inserire il miracolo e la meraviglia all'origine della Compagna di Gesù.

Così, come San Paolo, Ignazio vi è rappresentato alla stregua di un cavallo bizzarro che si ribella agli sproni del Signore. Non posso purtroppo soffermarmi sul modo in cui una certa omiletica, soprattutto in America Latina, abbia viepiù approfondito questa somiglianza, anche allo scopo di trasformare la conversione di Sant'Ignazio in un evento, e quindi in un momento storico da celebrare. Mi limito a segnalare che, nell'affresco della chiesa romana di Sant'Ignazio, Padre Pozzo sfrutta il fatto che sia San Paolo che il Fondatore dei Gesuiti fossero dei cavalieri (sebbene, come ho cercato di dimostrare altrove (Leone 2004), non vi sia alcun fondamento biblico alla presenza di cavalli nell'iconografia della conversione paolina) al fine di proiettare la conversione del primo su quella del secondo, il quale diviene dunque un cavallo bizzarro domato grazie all'intervento del cielo.

La teologia della grazia che si esprime in questa particolare rappresentazione pittorica della conversione è manifestamente diversa rispetto a quella

che traspariva dalla serie di incisioni di Rubens. In questo caso, infatti, come in quello di San Paolo, la cui conversione è inscritta in filigrana nella scena della battaglia di Pamplona, tutto il merito del mutamento spirituale pare ascrivito all'intervento della grazia divina. Difficile spiegare univocamente questo cambiamento di prospettiva teologica. Potrebbe trattarsi di un semplice fatto semiotico, dovuto alla necessità di condensare l'evoluzione di tutto un complicato processo di conversione all'interno di una singola immagine; potrebbe anche darsi il caso che lo stile barocco, e l'esuberante manifestazione di esso quale s'incarna nella pittura del Pozzo, abbia condotto l'artista a enfatizzare il carattere prodigioso dell'evento.

Tuttavia, è mia personale ipotesi che questo affresco, soprattutto considerato il luogo in cui esso si colloca, nella prima chiesa romana interamente dedicata al Fondatore della Compagnia di Gesù, e quindi in una sorta di vetrina artistica dell'ideologia dei Gesuiti, costituisca anche un importante documento visivo per comprendere in che modo la teologia della grazia di quest'ordine religioso si modificò tra i primi anni del Seicento — quando Rubens, guidato da dotti membri della Compagnia, disegnò l'agiografia per immagini di Sant'Ignazio — e i primi anni ottanta del medesimo secolo — quando Padre Pozzo affrescò la chiesa dedicata al Fondatore con un'immagine della sua conversione. A mio avviso, al fine di comprendere appieno quest'ultima rappresentazione, e porla così al servizio di una storia delle idee, è necessario metterla in relazione con le controversie teologiche intorno al concetto di grazia. In particolare, è assai utile conoscere il ruolo che il sistema molinista della grazia assunse nella storia della teologia dei Gesuiti.

## 5. Un manifesto teologico visivo?

Il sistema teologico della grazia dei molinisti si riferisce soprattutto alle opere di uno dei maggiori teologi gesuiti, lo spagnolo Luis de Molina (Cuenca, 1535 — Madrid, 1600), e specialmente al suo trattato principale su questo argomento, dal titolo *Concordia liberi arbitrii cum gratia donis*<sup>(2)</sup>. Secondo i molinisti, la grazia efficace e quella sufficiente non

---

(2) Pubblicato per la prima volta a Lisbona nel 1588, fu poi riedito numerosissime volte, anche a causa delle accese controversie teologiche che quest'opera suscitò. Si leggano Molina

sono intrinsecamente differenti, come pretendevano i domenicani. La natura della grazia dipende, infatti, dal suo successo estrinseco, vale a dire dall'accordo che essa riesce a suscitare presso il libero arbitrio. La grazia è dunque *efficax ab extrinseco*. L'infallibilità del successo, la quale è implicita nell'idea stessa di efficacia della grazia, non si deve spiegare in relazione alla sua natura intrinseca o a una *premotio* fisica soprannaturale, ma piuttosto in base al concetto di *scientia media*, in virtù della quale Dio possiede una prescienza del fatto che tale o tal'altra volontà libera si accorderà perlomeno con un certo tipo di grazia. Visibilmente, il Molinismo cerca di difendere la libertà dell'arbitrio, ma, secondo i Tomisti, esso sminuisce o addirittura elimina il valore della grazia, dal momento che è la volontà umana che determina la sua efficacia o inefficacia.

In effetti, anche alcuni teologi gesuiti, e soprattutto Roberto Bellarmino (Montepulciano, 1542 — Roma, 1621; Bellarmino 1599) rifiutarono di abbracciare *in toto* il sistema molinista; di qui l'*Istruzione* del 1613 dell'allora generale dei Gesuiti Claudio Acquaviva, affinché tutti i membri della Compagnia impegnati nell'insegnamento della teologia sottolineassero il fatto che la grazia efficace si distingue da quella sufficiente non solo *ab extrinseco*, ma anche in virtù della sua natura morale. La grazia efficace è dunque un dono più elevato rispetto a quella unicamente sufficiente, posizione dalla quale si deduce che Dio è sempre all'origine degli atti buoni dell'uomo, non soltanto nella loro potenzialità, ma anche nel loro compimento. Intorno al secondo decennio del Seicento, insomma, il sistema teologico molinista si precisa, fino a sfociare nel cosiddetto congruismo, caldeggiato soprattutto dallo stesso generale della Compagnia che promosse la *Vita* per immagini di Rubens: Claudio Acquaviva (Atri, 1543 — Roma, 1615), ma anche dai suoi successori Muzio Vitelleschi (Roma, 1563–1645) e il senese Francesco Piccolomini (morto a Roma nel 1651). Il congruismo, infatti, si configurò sempre più, nel corso del diciassettesimo secolo, come il sistema teologico ufficiale dei gesuiti, perlomeno a proposito della grazia.

A partire dalla posizione di Molina, esso fu elaborato soprattutto da Roberto Bellarmino nelle *Controversiæ de gratia et libero arbitrio*<sup>(3)</sup>,

---

(1588) e (1595). Queste prime due edizioni furono le uniche a essere preparate dallo stesso autore.

(3) Contenuto in Bellarmino 1599. Pubblicato originariamente a Ingolstadt nel 1586–9, e riedito più volte (Venezia 1596, Parigi 1608, Praga 1721, Roma 1832). Una lista completa nel Sommervogel.

da Francisco Suárez<sup>(4)</sup>, da Gabriel Vasquez<sup>(5)</sup> e da Leonard Lessius<sup>(6)</sup>. Il nome di questo sistema deriva dal concetto di *gratia congrua*, cioè di una grazia che si adatta alle circostanze, al contrario di una *gratia incongrua*<sup>(7)</sup>. Il concetto di grazia congrua traduce quello di grazia efficace, mentre quello di grazia incongrua fornisce una nuova interpretazione dell'idea di grazia sufficiente. L'efficacia della grazia deriva dalla sua congruità in rapporto al recipiente. Nell'ambito di questa concezione, i gesuiti tentarono di salvaguardare l'efficacia della grazia ma nello stesso tempo introdussero una relazione di scelta fra la grazia e il libero arbitrio. L'equilibrio fra l'eliminazione o lo svilimento della grazia dei pelagiani, dei semi-pelagiani e dei molinisti estremi da una parte e, d'altra parte, la negazione o la riduzione del libero arbitrio dei luterani, dei calvinisti e dei sostenitori dei sistemi di Baio e di Giansenio, si conseguono attraverso una tripartizione dell'efficacia della grazia: l'*efficacia virtutis*, la capacità di volere e di fare, è intrinseca sia nella grazia sufficiente che in quella efficace; essa non dipende né dall'azione della grazia né da quella della volontà libera. L'*efficacia connexionis* tra l'atto e la grazia dipende dal libero arbitrio, giacché secondo il dogma la grazia non è irresistibile, ma può essere rifiutata a ogni istante; infine, l'*efficacia infallibilitatis* non si origina affatto a partire dalla natura fisica della grazia, ma dalla prescienza infallibile di Dio (la *scientia media*).

Come ogni sistema teologico della grazia, il congruismo fu sottoposto a numerose critiche da parte dei suoi avversari (persino attualmente, del resto, la Chiesa preferisce considerare il problema dell'armonia tra grazia divina e libero arbitrio come un mistero insondabile); tuttavia, ciò che qui più interessa è la maniera in cui questa concezione ufficiale della teologia gesuita sul tema della grazia e sul modo in cui essa opera nella mutazione dei cuori abbia potuto essere "messa in scena" dalle rappresentazioni post-tridentine della conversione religiosa. Come si può evincere dalla storia delle controversie teologiche

(4) (Granada, 1548 — Lisbona, 1617). Cfr soprattutto Suárez 1620-I, ma anche gli opuscoli *De divina predestinatione et reprobatione*; *De vera intelligentie auxilii efficacis, eiusque concordia cum libertate voluntarii consensus*; *De divina motione*; *De scientia Dei futurorum contingentium*; *De auxilio efficaci*, contenuti in Suárez 1856.

(5) Cuenca, 1549 o 1551 — Alcalá, 1604; cfr Vasquez (1618).

(6) Brecht, Anversa, 1554 — Lovanio, 1623; cfr Lessius (1610) e (1620).

(7) I due concetti furono elaborati per la prima volta da Sant'Agostino nell'opera *Ad Simplicianum* — I, Q. ii, n. 13.



dell'epoca sul tema della grazia, e soprattutto da quella della sesta sessione del Concilio di Trento e della *Congregatio de Auxiliis*, il modo in cui l'agiografia e l'iconografia raccontano la conversione di Sant'Ignazio ne fa non solamente un modello di conversione, ma anche una sorta di dimostrazione narrativa delle idee teologiche sostenute dalla Compagnia di Gesù. Il colpo di bombarda ricevuto da Sant'Ignazio, come i libri che gli furono dati durante la sua convalescenza, rappresentano un esempio eccellente di grazia congrua, di una grazia che si piega secondo le necessità dettate dalle circostanze e che, per mezzo della prescienza divina, sa che il modo migliore per convertire un soldato desideroso di gloria militare è quello d'instillargli nell'animo l'idea di una milizia ancora più gloriosa, quella dei Santi.

## 6. Conclusioni

Come spiegare, allora, il cambiamento di rotta tra l'immagine di Rubens e quella di Pozzo? Probabilmente, molto di questo cambiamento si deve alle conclusioni cui la *Congregatio de Auxiliis* giunse subito dopo l'anno di beatificazione di Sant'Ignazio di Loyola: per evitare che i domenicani fossero chiamati luterani dai gesuiti, e che questi ultimi fossero apostrofati come pelagiani dai primi, gli uni e gli altri abbassarono il tono della polemica, e fecero qualche concessione all'avversario. Lo sviluppo del sistema congruista può essere considerato come una di queste concessioni, e l'immagine di Pozzo una trasposizione visiva del modo in cui la teologia gesuita aveva smussato il primato della volontà all'interno del proprio sistema teologico della grazia.

Tuttavia, accostando la conversione di Sant'Ignazio a quella di San Paolo, Pozzo e i suoi consiglieri dimostrarono forse di essere più realisti del re, eliminando ogni riferimento al libero impegno della volontà umana e glorificando una grazia divina il cui intervento stravolge l'animo umano. Questo paradossale mutamento valga come esempio: nella trasposizione del nitido linguaggio verbale dei teologi e dei filosofi a quello opaco delle immagini, le seconde finiscono spesso per esprimere un contenuto proprio, a volte radicalmente differente da quello di partenza.

Alla fine di questo seminario sulla grazia, non posso che terminare lì dove ho cominciato, citando ancora una volta Dante, questa volta dai versi del Fiore: “Al buon Amico e a Bellaccoglienza / rende’ grazie mille e mille volte” (*Fiore*, 231, 10).

## Riferimenti bibliografici

- BELLARMINO R. (Santo) (1599) *Disputationes [...] de controversiis christianæ fidei adversus huius temporis hæreticos, quatuor tomis comprehensæ [...]* Accessere Opuscula recenter nonnulla, numquam hactenus visa [...], 5 voll., apud Societatem minimam, Venezia.
- IGNAZIO DI LOYOLA (Santo) (1967) *Il racconto del pellegrino. Autobiografia di Sant’Ignazio di Loyola*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano.
- (1988) *Racconto di un pellegrino*, a cura di G. De Gennaro, Roma, Città Nuova.
- (1997) *Obras: Edición Manual*, a cura di I. Iparagirre, C. de Dalmases, e M. Ruiz Jurado, Madrid, BAC.
- LEONE M. (2004) *Religious Conversion and Identity: The Semiotic Analysis of Texts*, Routledge, Londra.
- (2010) *Saints and Signs: A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, Walter de Gruyter, Berlino e Boston.
- LESSIUS L. (1610) *De Gratia efficaci, decretis divinis, libertate arbitrii et præscientia Dei conditionata, disputatio apologetica Leonardi Lessii, [...] Duæ aliæ ejusdem auctoris disputationes: altera de prædestinatione et reprobatione angelorum et hominum; altera de prædestinatione Christi*, ex officina plantiniana, apud J. Moretum, Anversa.
- (1620) *De perfectionibus moribusque divinis libri XIV, quibus pleraque sacræ theologiæ mysteria breviter ac dilucide explicantur [...]*, ex officina Plantiniana, apud Balthasarem Moretum, & viduam Ioannis Moreti, & Io. Meursium, Anversa.
- MAFFEI G.P. (1583) *De vita et moribus Ignatii Loiolæ, qui Societatem Iesu fundavit, libri III*, Franciscus Zannettus, Roma.
- MOLINA L. DE (1588) *Concordia liberi arbitrii cum gratiæ donis, divini præsentia, providentia, prædestinatione, et reprobatione, ad nonnullos primæ partis D. Thomæ articulos*, Apud Antonium Riberium, Lisbona.

- (1595) *Liberi arbitrii cum gratiæ donis, divina præscientia, providentia, prædestinatione et reprobatione concordia, altera sui partis auctior*, ex officina typ. J. Trognæsii, Anversa.
- OCAMPO, PEDRO DE (1724) *S. Ignacio de Loyola Convertido de Adalid de la Milicia terrestre en Caudillo de la celestial*, por los Herederos de la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio, Città del Messico.
- RIBADENEIRA P. DE (1572) *Vita Ignatii Loiola, Societatis Iesu fundatoris, libris quinque comprehensa*; in quibus initia ipsius Societatis ad annum usque Domini 1556 explicantur, apud Iosephum Cacchium, Napoli.
- (1586) *Vita del b. Ignatio Loiola fondatore della religione della Compagnia di Giesù descritta dal R.P. Pietro Ribadenera prima in lingua latina e dopo da lui ridutta nella castigliana, & ampliata in molte cose. E nuovamente tradutta dalla spagnuola nell'italiana da Giovanni Giolito de' Ferrari*, Appresso i Gioliti, Venezia.
- SAXEN LUDOLPH VON (1522) *Vita Jesu Christi*, G. Huyon, Lione.
- SUÁREZ F. (1620–1) *De divina gratia pars prima*, 3 voll., sumptibus Hermanni Mylii Birckmanni, Magonza.
- (1856) *Opera Omnia*, 5 voll., éd. Charles Berton, Parigi.
- VASQUEZ G. (1618) *Disputationes metaphysicæ desumptæ ex variis locis suorum operum*, apud Ioannem Keerbergium, Anversa.