

PASSIONI ICONICHE

JENNY PONZO*

ENGLISH TITLE: Iconic Passions

ABSTRACT: Each culture elaborates a grammar for the representation of passions according to specific figurative and stylistic features that vary across time. This essay looks into this phenomenon by confronting it with the concept of iconization of passions. The latter takes its cue from several works by Roland Barthes and from Ugo Volli's study about the fact that journalistic photography in many cases works as an icon, rather than an index, so that a photograph can represent, for instance, not a single subject or an individual, but rather a class or category as a whole. Here, this concept is extended to the study of the representation of passions: some texts or features representing passions are particularly successful and thus enter the collective encyclopedia as signifying a pathemic configuration almost by default. In this sense, these representations of passions work as cultural icons. The reflection on these concepts will be supported by examples taken from the religious culture, with particular reference to the Christian–Catholic tradition and its codification of the representation of the themes of ecstasy and weeping.

KEYWORDS: Iconography; Semiotics of Passions; Ecstasy; Weeping; Condensation.

I. Introduzione: grammatica storica della connotazione iconografica delle passioni⁽¹⁾

Ci sono passioni che trovano rappresentazioni visive e verbali che rispondono a “grammatiche” comuni all’interno di una certa semiosfera. Non mi riferisco tanto all’idea di un paradigma in base a cui si catalogano i segni facciali che significano le diverse passioni (cfr. ad es. Marin 2005, pp.

* Università di Torino.

(1) La ricerca qui presentata si colloca nel progetto NeMoSanctI (nemosancti.eu). Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dall’European Research Council (ERC) nell’ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell’Unione europea, in virtù della convenzione di finanziamento n. 757314.

123–127), o a una tipologia delle passioni umane e al modo in cui queste vengono espresse in modo diretto, ad esempio con il corpo o con la voce, con la posa o col linguaggio verbale. Ciò su cui vorrei riflettere riguarda piuttosto la codifica di rappresentazioni di secondo grado, vale a dire quei testi che rappresentano le passioni in modi convenzionali, con tratti figurativi e stili che sono caratteristici di una certa cultura e cambiano nel corso del tempo. Ciò che mi interessa, in altri termini, si avvicina di più al concetto di una grammatica storica della connotazione iconografica di cui scrive Roland Barthes, per cui — questo è l'esempio da lui proposto — nella foto di Kennedy ritratto di profilo, con gli occhi al cielo e le mani giunte, vi è una connotazione evidente all'osservatore che appartiene a una certa cultura, il quale, per via di tale posa, sarà portato a interpretarla come l'atteggiamento di qualcuno che prega (Barthes 1982, p. 15).

Le variazioni nella connotazione iconografica delle passioni si possono cogliere, come di consueto nei meccanismi di significazione, per differenza, nel tempo o attraverso diverse culture. Si pensi ad esempio a come, nei film degli anni '50, la tensione morale era significata mediante l'enfasi sulla forte sudorazione del protagonista, come nota ancora Barthes (1957, trad. it. 2016, pp. 19–20), a proposito del Giulio Cesare di Mankiewicz (1953). Questo tratto appariva marcato già a Barthes nel periodo in cui il film fu proiettato nelle sale cinematografiche, ma allo spettatore di oggi sembra ancora più evidente, quasi superato da un punto di vista figurativo ed estetico. Un ragionamento simile si potrebbe fare, sempre rimanendo nell'ambito del cinema, riguardo a come sia cambiato il modo di rappresentare la scena del bacio, inteso come manifestazione della passione amorosa, o il modo di rappresentare il senso di estraniamento e disagio sociale attraverso il volto (Santangelo 2021), o ancora, in riferimento ai media digitali, riguardo ai modi in cui le emoticon e le emoji hanno influenzato la grammatica della connotazione iconografica delle passioni, divenendo sempre più articolate e pervasive (Marino 2022).

D'altronde, questa questione, che potremmo definire del “relativismo” delle passioni, è emersa fin dalle prime riflessioni semiotiche sugli stati d'animo. Ad esempio, alla voce “Passione” del *Dizionario* di Greimas e Courtès (1979, trad. it. 2007, p. 237), si legge: “[...] le differenti culture hanno organizzato i loro universi affettivi o emotivi, provando a riconciliare il relativismo culturale proprio alla semantica

discorsiva con l'ordine di necessità implicato nella natura sintattica dei ruoli attanziali". Si tratta in realtà di un'idea che non è stata sviluppata solo in semiotica, ma attraversa varie discipline, come la filosofia e la storia delle idee. Ad esempio, nel libro *Filosofia delle lacrime*, Marco Menin (2019, p. 11), osserva: "Non c'è epoca o cultura in cui non si siano versate lacrime emotive. Tuttavia, [...] l'ordine sotteso a queste manifestazioni passionali varia da un periodo all'altro e di luogo in luogo". In termini semiotici possiamo dire che, mentre variano i segni espressivi con cui si manifesta il pianto, varia anche il suo significato, e che l'"ordine" a cui accenna Menin non si deve pensare solo come codice etico che sottende la manifestazione del pianto, ma anche come nucleo narrativo di base, strutturato secondo determinate assiologie, che trovano una figurativizzazione in temi e motivi ricorrenti.

Per esempio, se si digita su un motore di ricerca la parola "malinconia" e si visualizzano le immagini che risultano dalla ricerca, appare evidente che queste contengono vari elementi figurativi ricorrenti, come ad esempio la prevalenza di figure femminili, di silhouette solitarie, messe in rilievo e stilizzate mediante un netto contrasto chiaroscuro rispetto a un ambiente aperto, la frequenza di paesaggi marini, l'uso del grigio: tutti questi sono tratti che rispecchiano una codifica culturale ampiamente diffusa, che associa la passione della malinconia a questi tratti isotopici, che possono subire significative variazioni al variare del tempo e del contesto culturale.

In quanto segue, queste premesse teoriche saranno messe a confronto con i concetti di iconizzazione e di biografema. La riflessione si avvarrà di esempi tratti dalla cultura religiosa, con particolare riferimento alla tradizione cristiano-cattolica.

2. Iconizzazione delle passioni

Riflettendo sulla fotografia, in particolare sulla fotografia giornalistica, Ugo Volli osserva che esistono fenomeni

di iconizzazione dell'immagine fotografica, che si staccherà dalla sua natura postindivale per indicare non un preciso oggetto o fenomeno in

un preciso momento, ma una classe dei fenomeni e degli oggetti tal dei tali in cui sarebbe incluso l'oggetto pur sempre in maniera incompleta (per esempio la fotografia della regina Elisabetta Windsor in un certo momento della sua vita, potrebbe essere usata per indicare la classe delle regine, delle signore anziane, dei regnanti inglesi, ecc.) [...]. (Volli 2011, p. 365)

Questa idea può essere estesa al di là della fotografia, fino ad arrivare ad affermare che alcune rappresentazioni figurative delle passioni, fotografiche o meno, possono anch'esse essere interessate da un fenomeno simile, non rappresentando soltanto un certo soggetto o una certa situazione particolare, ma una passione in generale, come è codificata in una certa cultura.

In effetti, ci sono testi, sia verbali che visivi — ma il discorso si potrebbe estendere, *mutatis mutandis*, anche a testi che si basano su altri sistemi semiotici, come ad esempio la musica — che rappresentano una passione in un modo che viene percepito come estremamente efficace da una certa cultura, al punto da diventare delle vere e proprie icone culturali. Se sul piano visivo abbiamo già menzionato le emoji, sul piano verbale possiamo menzionare esclamazioni, espressioni, o testi più complessi che rappresentano una configurazione patemica quasi per antonomasia — si pensi ad esempio a quegli aforismi, slogan, poesie che evocano, in chi condivide una certa enciclopedia, uno stato d'animo ben riconoscibile, dall'ungarettiano "M'illumino d'immenso" al famoso "mai una gioia", diventato virale sui social media anni fa. In certi casi, tali icone culturali che rappresentano configurazioni patemiche fanno riferimento a un motivo o un tema, inteso come nucleo più o meno esteso di una struttura narrativa precisa, codificata non solo a livello profondo, ma anche superficiale, figurativo, evocata e condensata nel testo stesso.

Ci sono temi iconografici che sono legati a una storia in particolare, caratterizzata da determinati attori e da una determinata sequenza di eventi, ma che allo stesso tempo diventano "figure" che, per estensione, rappresentano una specifica configurazione patemica. Questo è evidente nella cultura religiosa cristiano-cattolica. Ad esempio, il tema iconografico de "l'Addolorata" da una parte si riferisce alla storia specifica di Maria e suo figlio (rappresenta infatti il dolore di Maria provato

in diversi momenti per suo figlio, e in particolare alla sua morte), ma dall'altra funziona come figura che, per estensione, richiama il dolore di tutte le madri per i figli, o il dolore umano in generale. Proprio questa universalizzazione rappresenta uno straordinario punto di forza in grado di attirare la devozione dei fedeli, che specialmente in determinate circostanze della vita saranno portati a riconoscersi in questo dolore, espresso mediante un tema iconografico a loro familiare, entrato nell'immaginario collettivo così profondamente da rappresentare tale passione quasi per antonomasia.

Questo meccanismo di iconizzazione delle passioni funziona così bene ed è talmente codificato da dare luogo a delle parodie, come i modi di dire "essere come la Madonna dei sette dolori", usato spesso ironicamente per coloro che si lamentano spesso dei propri acciacchi, e "madonnina infilzata", di manzoniana memoria, che ironicamente mette l'accento su un atteggiamento di devozione e compunzione un po' affettato⁽²⁾, o ancora stilemi che poi vengono ripresi e decontestualizzati in opere che si possono definire "kitsch" (Eco 1964).

Questo fenomeno si ricollega alla questione dell'esemplarità, che è un tratto tipico dei personaggi sacri e dei santi in particolare. In effetti, esistono configurazioni patemiche che caratterizzano la cultura cristiano-cattolica in generale, ma trovano espressione particolarmente compiuta in determinati personaggi esemplari. Di fatto, tale tendenza può essere rintracciata già nella tradizione ebraica e nell'Antico Testamento, in cui spicca ad esempio la figura di Giobbe, l'uomo paziente, che incarna per antonomasia il ruolo patemico della disperazione di chi ha perso tutto pur non avendo fatto alcun male. In tali casi, questa passione si esprime mediante tratti iconografici tipici e ricorrenti. Un altro ottimo esempio riguarda la passione correlata all'estasi mistica, che trova espressione particolarmente efficace e sviluppata nel personaggio di Teresa d'Avila, a partire dai suoi scritti e poi nell'iconografia successiva. Il caso della raffigurazione del Bernini, datata 1652, è particolarmente interessante, perché quest'opera d'arte è sicuramente diventata un'icona culturale, ossia un'opera che appartiene all'enciclopedia comune, e che è associata appunto non solo al personaggio della santa, ma a quella

(2) Cfr. <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/M/madonna.shtml#2>.

specifica passione, di cui costituisce una rappresentazione visiva immediatamente riconoscibile per chi condivide tale enciclopedia. Troviamo una efficace dimostrazione di questa natura emblematica di una passione sia del personaggio di Teresa d'Avila, che, ancora più specificamente, della scultura di Bernini che la ritrae, tra gli scritti del filosofo Emile Cioran:

Non è in fondo a un letto che si raggiungono le vette della voluttà: come trovare nell'estasi sublunare ciò che i santi ti lasciano intuire nei loro rapimenti? La qualità dei loro segreti, è Bernini che ce l'ha fatta conoscere nella statua di Roma dove la santa spagnola ci incoraggia a molte considerazioni sull'ambiguità dei suoi mancamenti... Quando ripenso a chi devo l'aver sospettato l'estremità della passione, i tremori più turbati e puri, e quella specie di svenimento in cui le notti si incendiano [...] quando penso a tutto questo solo un nome mi perseguita: Teresa d'Avila [...]. (Cioran 1995, p. 694, traduzione mia)

Si può quindi dire che, per Cioran, Teresa d'Avila rappresenta per antonomasia la passione che unisce voluttà e sofferenza al massimo grado, e che l'opera del Bernini che ritrae la santa in estasi costituisce a sua volta la rappresentazione iconica più rappresentativa di tale configurazione passionale.

Un altro esempio dell'efficacia con cui la scultura del Bernini ha codificato la passione che contraddistingue l'estasi è dato da come tale scultura abbia influenzato la ricezione di altre opere d'arte simili. Per esempio, pochi anni dopo aver concluso quel capolavoro, Bernini scolpì "L'estasi della beata Lodovica Albertoni", che ha molte caratteristiche simili alla prima scultura. Di questa seconda opera esiste un'efficace analisi semiotica firmata da Giovanni Careri (1991), il quale, in apertura del suo saggio, per definire la passione dell'anima che caratterizza "L'estasi della beata Lodovica Albertoni", cita in primo luogo gli scritti di Teresa d'Avila, in cui la santa descrive, con straordinaria efficacia, il "soave tormento" dell'estasi. Subito dopo, Careri inizia ad analizzare la statua di Lodovica, constatando che l'esperienza di questa mistica fu simile a quella di Teresa. Ecco come la parte relativa allo scritto teresiano e quella relativa alla statua di Bernini raffigurante Lodovica sono collegate:

Nella ‘ferita d’amore’ descritta da Teresa, l’amante sfiora l’amata incendiandola d’amore e subito l’abbandona gettandola nella più profonda desolazione. La caratteristica formale fondamentale di questo tipo di testi è un sapiente montaggio di termini opposti e co–presenti di passività e attività, di dolore e di piacere, di vita e di morte. Nella statua giacente della beata Lodovica Albertoni [...] Bernini ha rappresentato un’esperienza estatica simile a quella raccontata da Teresa. (*ibid.*, pp. 125–126).

Lo stesso concetto è ribadito nella conclusione del saggio: “La rappresentazione dell’estasi [di Lodovica] segue lo stesso processo di tensione e sospensione che abbiamo osservato negli scritti di Santa Teresa e assume le stesse forme di paradossale co–presenza di termini opposti” (*ibid.*, p. 131). A mio avviso, il lettore modello del testo di Careri è quello che sa che Bernini, pochi anni prima, aveva rappresentato anche l’estasi di Santa Teresa, in una scultura simile sotto molti aspetti a quella della beata Lodovica. Senza questa conoscenza, implicata implicitamente dal testo di Careri, il collegamento tra gli scritti di Teresa d’Avila e la statua della beata Lodovica potrebbe sembrare alquanto arbitrario. Teresa e Lodovica nascono a 42 anni di distanza, in Paesi diversi, e hanno due vite molto diverse. Diversa è anche la qualità e quantità dei documenti che ne narrano l’esperienza. Eppure Bernini le raffigura in modo simile, e questa somiglianza formale ha un’influenza anche nel modo in cui l’osservatore interpreta il significato della seconda scultura.

In altre parole, sicuramente ci sono dei tratti in comune tra l’esperienza di Teresa e quella di Lodovica, che comunque appartengono alla stessa cultura religiosa, ma il fatto che la narrazione di Teresa e poi la sua raffigurazione nella statua del Bernini siano diventati delle “icone culturali” condiziona implicitamente, ma in misura rilevante, il modo di intendere la passione dell’estasi mistica in generale, anche quando riguarda soggetti diversi da Teresa e le relative rappresentazioni figurative, cosa di cui l’interpretazione di Careri dell’opera che il Bernini dedica a Lodovica costituisce un esempio lampante. Questa “icona passionale”, se così vogliamo chiamarla, è parte dell’immaginario o dell’enciclopedia collettiva, al punto che l’autore non ritiene nemmeno necessario esplicitarlo, dando per scontato il collegamento, e ponendolo

come base imprescindibile per l'interpretazione dell'"Estasi della beata Lodovica".

3. Passioni iconiche e biografemi

Ancora la rappresentazione della passione provata da un santo fornisce lo spunto per un'ulteriore riflessione sull'iconizzazione delle passioni. Lo spunto viene di nuovo da Barthes. Proprio parlando di un santo, Ignazio di Loyola⁽³⁾, e del modo in cui è testualizzato, Barthes si sofferma sui suoi occhi pieni di lacrime, a cui collega l'interessante idea del "biografema":

[...] quello che mi viene da Loyola non sono i pellegrinaggi, le visioni, le macerazioni e le costituzioni del santo, ma solo "i suoi begli occhi, sempre un po' intrisi di lacrime". Perché, se per una tortuosa dialettica è necessario che nel Testo, distruttore di ogni soggetto, vi sia un soggetto da amare, questo soggetto è disperso, un po' come le ceneri che si buttano al vento dopo la morte [...]: se fossi scrittore, e morto, come mi piacerebbe che la mia vita si riducesse, a cura di un biografo amichevole e disinvolto, ad alcuni particolari, alcuni gusti, alcune inflessioni, diciamo: dei "biografemi", la cui distinzione e mobilità potrebbero viaggiare fuori da ogni destino e andare a raggiungere, simili ad atomi epicurei, qualche corpo futuro, promesso alla stessa dispersione [...]. (Barthes 1971, trad. it. 2001, pp. XXVI–XXVII)

Gli occhi di Ignazio sono allora per Barthes il tratto fondamentale che racchiude in sé il senso non solo di tutto il corpo, ma di tutta la vita del santo, sono ciò che "giunge" e che "rimane" di lui, uscendo dai confini del testo e permeando la sfera della vita e della memoria del lettore—Barthes — oppure, potremmo dire, ciò che per lui funziona come *punctum* (Barthes 1980). È un tratto che ha una natura corporea, ma anche estetica, che racchiude in nuce un programma narrativo e una configurazione patemica. Allo stesso tempo, è un tratto "mediato" dalla sua rappresentazione testuale.

(3) Per un'analisi semiotica dell'iconografia di Ignazio di Loyola e la costruzione della sua figura agiografica, cfr. Leone (2011, pp. 23–203).

Il caso del pianto nella cultura cristiano–cattolica permette di mettere in evidenza anche un altro tratto: uno stesso segno, il pianto, esprime una serie di temi e configurazioni patemiche ricorrenti anche significativamente diversi tra loro. Il fenomeno dell'iconizzazione, che fa sì che il segno sia immediatamente ricondotto a un ruolo patemico ben determinato, è fondamentale per la codifica e la corretta decodifica della passione da parte del ricevente o dell'osservatore.

Nella cultura che stiamo considerando, in effetti, il pianto rappresenta un carisma, ossia un dono dello Spirito, ed esprime diverse passioni che, sebbene implicino dolore, non sono del tutto disforiche. Una è data dal dolore di una perdita che è o sembra irrimediabile. Il lato euforico di tale configurazione patemica è dato dal fatto che essa non implica comunque la perdita della fede in un'agentività divina. Esempi di questo tipo di pianto sono quello di Giobbe nella sua disgrazia terrena, ma anche casi legati al lutto, come il pianto di Gesù di fronte alla morte dell'amico Lazzaro e quello di Maria dinnanzi al corpo morto di suo figlio. Il lato euforico è dato naturalmente dalla speranza nella resurrezione, tipica del cristianesimo.

Una seconda configurazione è data dal pentimento: molti personaggi sacri piangono nel momento della conversione, quando si rendono conto del proprio peccato e ne chiedono perdono. Si pensi al tema di Adamo ed Eva ormai peccatori che piangono dopo la cacciata dal paradiso, o all'iconografia del figliol prodigo, che piange sulla sua gioventù piena di vizi implorando il perdono del padre. In questi casi, il motivo del pianto è per lo più legato a filo doppio a un motivo antitetico e complementare, ossia quello della consolazione, che ne costituisce il controcanto euforico. Questa doppia connotazione si riscontra anche nel motivo della conversione, in cui appunto si rappresentano le lacrime con una certa frequenza, si pensi alla celebre raffigurazione della conversione di Agostino del Beato Angelico.

Una terza configurazione è quella della compassione: Gesù, in Luca 19:41, piange profetizzando la distruzione di Gerusalemme. Anche vari profeti dell'Antico Testamento piangono preconizzando la rovina di Gerusalemme e del popolo ebraico. Nella tradizione popolare piangono infine gli angeli e i santi di fronte ai peccati dell'umanità. Il lato euforico di questa passione è dato dall'idea di espiazione e salvezza. Tale

configurazione è ricorrente nelle storie delle mistiche, che spesso offrono la propria sofferenza per la salvezza delle anime, sul modello del sacrificio di Cristo. A livello specialmente di religione popolare, le lacrime legate alla compassione trovano una raffigurazione ad esempio nel fenomeno delle statue piangenti, che ancora oggi sono in grado di sollevare una forte attenzione mediatica.

Una quarta configurazione riguarda la commozione che caratterizza il “dono delle lacrime”⁽⁴⁾: molte testimonianze riportano che, quando la preghiera è profonda, davvero partecipata e sincera, spesso è accompagnata da lacrime. Questa configurazione ha sicuramente qualcosa in comune con la consolazione, ma ha un carattere che si potrebbe definire più “fatico”, nel senso che è dovuta da una parte al sentimento di piena partecipazione da parte dell’orante (che in quel momento è sincero, del tutto presente a se stesso nel comunicare con la divinità) e dall’altra alla sensazione che la comunicazione sia efficace, che un canale sia effettivamente aperto e che l’orazione è in qualche modo ricevuta dall’interlocutore divino.

Le lacrime che manifestano l’esperienza mistica, nella loro polisemia, sono trasversali rispetto a queste categorie: nel discorso mistico si ritrova, come ha messo in luce anche Careri (1991), il senso di perdita umano, corporeo, ma anche il concetto di pentimento e mortificazione, oltre al desiderio di offrirsi come vittima per l’espiazione dei peccati, il tutto controbilanciato da uno straripante ed euforico sentimento di amore.

4. Conclusione

Alcuni testi possono diventare “icone culturali” che fungono da rappresentazioni, direi quasi paradigmatiche, di alcune passioni per un certo gruppo culturale. Risulta pertinente a tal proposito parlare di “passioni iconiche” e postulare un processo di iconizzazione delle passioni.

In una cultura, può accadere che una passione venga presa in carico da un personaggio e la narrazione, o meglio le narrazioni, della sua vita

(4) Cfr. Knight (2012), che riporta il caso di Umiliana de Cerchi che, nel XIII secolo, pose calce sui propri occhi per il dolore di aver perso il dono delle lacrime durante le sue devozioni. Sempre sul dono delle lacrime segnalo anche la breve riflessione di Barthes (1977, trad. it. 2014, pp. 159–160).

ne enfatizzano questa dimensione patemica, al punto che questa diventa un suo “biografema”, il tratto che meglio ne riassume e ne condensa la vita. Il successo della rappresentazione si può espandere al punto che, in quella cultura, quel particolare attore arriva ad incarnare per antonomasia quella data passione. Infine, una rappresentazione in particolare del personaggio può diventare emblematica di una data passione: questo caso costituisce il massimo grado dell’iconizzazione della passione. Come abbiamo visto nell’esempio di Teresa d’Avila, il modello che diventa icona culturale influenza poi significativamente il modo di narrativizzare, rappresentare e interpretare passioni simili.

Se il funzionamento di questo processo di iconizzazione è ancora da verificare nella cultura in generale, esso sicuramente presenta un buon margine di applicazione nell’ambito della cultura religiosa che è stata al centro della mia attenzione. A tal proposito, la riflessione sulle passioni che caratterizzano i santi e, più in generale, i personaggi sacri della cultura cristiano-cattolica, ha già messo in evidenza che un tratto ricorrente di tali passioni è la loro natura ossimorica, quasi paradossale, e iperbolica. Le passioni dei santi non solo sono spesso estreme, portate al loro massimo grado, ma sono ossimoriche perché sono caratterizzate da un’unione di tratti opposti (dolore/piacere, pentimento/consolazione, disperazione/speranza), come si vede bene se si prova a fare una tassonomia delle configurazioni patemiche legate al pianto. In questo si riscontra un tratto tipico della santità cattolica, che ha un carattere esemplare, costituendo un modello in cui tutti si possono riconoscere, ma allo stesso tempo eccezionale. I santi hanno passioni umane, in cui il fedele si può identificare ricavandone un senso di comprensione e un esempio su come affrontarle secondo un modello già codificato. Al tempo stesso però sono passioni che sono narrate come se avessero un’intensità e una portata superiore a quelle delle persone normali, cosa che contribuisce all’idea dell’eccezionalità dei santi.

Sebbene Barthes (1982) parlasse di una grammatica storica della connotazione iconografica, forse più che il concetto di connotazione, risulta interessante per quanto riguarda specificamente le passioni il concetto di *condensazione*. Il processo di iconizzazione delle passioni implica che esse progressivamente si condensino e si stratifichino in significati, motivi e temi anche molto complessi, che un unico testo è in grado di veicolare in

modo estremamente conciso, facendo riferimento, spesso grazie a pochi o pochissimi tratti pertinenti, a un'enciclopedia comune.

Uno degli esempi più efficaci di questa condensazione sono proprio gli “occhi spagnoli”, il tratto che, nella rappresentazione testuale di Ignazio di Loyola, più colpì Roland Barthes. Questo tratto non è proprio solo del personaggio di Ignazio, si ritrova anche nell'iconografia di altri personaggi. Gli occhi pieni di pianto, che fissano il momento di più forte commozione, l'apice che può o meno sfociare nel pianto aperto (che invece rappresenta un climax discendente, lo sfogo che allenta la tensione passionale) ben esprimono la capacità di sintesi, di condensazione cui accennavo poco sopra: sono occhi che esprimono in nuce non solo uno stato d'animo e una struttura narrativa, ma il riferimento a un'intera tradizione culturale, religiosa, a un repertorio di temi e di ruoli tematici e patemici che, come in questo caso, evocano grazie a pochi tratti fondamentali. Ernesto de Martino mette in relazione gli occhi velati di pianto all'idea del dolore interiorizzato e raccolto, con cui la cultura cristiana cerca di distinguersi da quella pagana e antica, che invece predilige lo sfogo aperto delle passioni. Egli vede nel motivo dell'Addolorata il prototipo di questa concezione interiorizzata del dolore, riconoscendogli un'importanza fondamentale nel modellizzare la configurazione patemica legata al lutto nel cristianesimo: “Il grande strumento pedagogico del nuovo ethos cristiano della morte fu la figura della Mater Dolorosa, così integralmente umana nel suo dolore per il figlio morto, e tuttavia così interiore e raccolta nel suo silenzioso ‘stare’ velato di lacrime davanti alla croce” (De Martino 1975, p. 355).

Questo esempio conduce a un'ulteriore riflessione sul regime di rappresentazione e rappresentabilità delle passioni. Bisogna infatti distinguere tra un regime di ostensione, e uno di ostentazione (cfr. Ponso 2023). Il primo consiste nella manifestazione delle passioni, che sono esibite secondo una grammatica e un'enciclopedia condivise dalla cultura di riferimento. Il secondo consiste invece in una forma di ostensione marcata, esagerata. Il confine tra i due regimi varia secondo parametri che sono morali ed estetici, e la loro identificazione dipende in parte dalle strategie rappresentative messe in atto deliberatamente dall'enunciatore e in parte dai codici impiegati per l'interpretazione dall'enunciatario.

Citando Baudelaire, Barthes (1975, trad. it. 1980, p. 153) definisce il numen come “la verità enfatica del gesto nelle grandi circostanze della vita”. Sebbene tale espressione derivi dalla posa degli dei che giudicano determinando il destino degli uomini, il suo impiego sembra particolarmente adatto anche nei casi qui considerati, se si considera il numen come posa che, in una determinata cultura, è ritenuta quella più aderente a una autentica comunicazione col divino, col sacro. Non stupisce che proprio la natura eccezionale di tale comunicazione passi attraverso passioni e manifestazioni limite, come il pianto⁽⁵⁾ e l'estasi, a metà tra piacere e agonia.

Riferimenti bibliografici

- BARTHES R. (1957) *Mythologies*, Seuil, Parigi (trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016).
- . (1971) *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Parigi (trad. it. *Sade, Fourier, Loyola: la scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 2001).
- . (1975) *Roland Barthes*, Seuil, Parigi (trad. it. *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980).
- . (1977) *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Parigi (trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2014).
- . (1980) *La chambre claire : Note sur la photographie*, Seuil, Parigi.
- . (1982) *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Parigi.
- CARERI G. (1991) “Soave tormento: il montaggio passionale in Gian Lorenzo Bernini”, in I. PEZZINI (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna, 125–132.
- CIORAN E. (1995) *Oeuvres*, Gallimard, Parigi.
- DE MARTINO E. (1975) *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Torino.
- ECO U. (1964) *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.
- GREIMAS A. J. e J. COURTÈS (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano 2007).

(5) Cfr. Plessner (1982, trad. it. 2000) sul pianto, in opposizione al riso, come comportamento limite.

- KNIGHT K-J. (2012) “*Si puose calcina a’ propri occhi*. The Importance of the Gift of Tears for Thirteenth-Century Religious Women and their Hagiographers”, in E. GERTSMAN (a cura di), *Crying in the Middle Ages: Tears of History*, Routledge, New York–Abingdon, 136–155.
- LEONE M. (2011) *Saints and Signs: A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, De Gruyter, Berlino–New York.
- MARIN L. (2005) “Grammaire royale du visage”, in *Politiques de la représentation*, Editions Kimé, Parigi, 121–140.
- MARINO G. (2022) *Dietro le faccine. Alle origini della scritturizzazione del volto nella comunicazione online*, “Wunderkammer”, 1: 122–139.
- MENIN M. (2019) *La filosofia delle lacrime. Il pianto nella cultura francese da Cartesio a Sade*, Il Mulino, Bologna.
- PONZO J. (2023) *Obliteration, Ostention, Ostentation: The Visibility of the Sacred Body in Catholic Culture*, “Signata. Annales des sémiotiques”, 14, <https://journals.openedition.org/signata/4380>.
- SANTANGELO A. (2021) *Culturally Significant Symbolic Faces: for a Sociosemiotics of Faces in Films*, “Sign Systems Studies”, 49 (3/4): 418–436.
- PLESSNER H. (1982) “Lachen und Weinen”, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, VII: 201–387 (trad. it. *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Bompiani, Milano 2000).
- VOLLI U. (2011) “False icone. Per un’analisi semiotica del fotogiornalismo”, in V. DEL MARCO e I. PEZZINI (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale. Atti del XXXVIII Congresso AISS. Relazioni*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 356–379.