

Contributi***Catabasi Figurale.
Sull'incarnazione passionale delle
Immagini***

di Cattaneo Mattia

a B.M.S.,
vicino

Che il Cristianesimo sia da considerarsi come la religione del Libro, del Verbo, della Parola Rivelata, questo è fuor di qualsiasi ragionevole dubbio. Ma ciò non toglie vigore alcuno alla propensione smaccata che questa fede dimostra verso il mondo immaginifico – non si trovano invero con



facilità altre religioni così inclini alla figurazione pedissequa del proprio Credo, che rischiano cioè (come avvertito perfettamente dalla fazione iconoclasta al Concilio di Hieria del 754 d.C.) di fare dell'immagine *il* proprio ed unico credo –. A ciò, e mi si perdoni la sinossi vertiginosa, va aggiunta un'altra peculiarità eminentemente Cristiana: la professione della carne. Questa religione non sarebbe invero nulla senza quel peculiarissimo magistero che essa ha fatto della carne, declinato a sua volta nelle grandiose opere di incarnazione e resurrezione – dal «Si accorsero di essere nudi» (Gn. 3,7), passando per il *Cantico dei Cantici* e giungendo infine al paolino «Se non esiste risurrezione dei morti, neanche Cristo è risorto!» (1Cor. 15,13) –¹. Così che allora il Cristianesimo è sì indubbiamente la religione del Verbo, come però altrettanto dell'Imago, o meglio: è la religione in cui il Verbo si è incarnato – «E il Verbo si fece carne» (Gv. 1, 14) –. Ma dove?

¹Per intendere appieno la contemporaneità di questo lemma, soprattutto alla luce del pontificato di Francesco, cfr. G.C. Pagazzi, *La Carne*, S.Paolo, Brescia, 2018.

Anzitutto nelle proprie immagini, cioè *nella carne delle sue immagini*. Per rendere evidente quest'ultimo assioma, e capirne se possibile meglio le implicazioni che ne derivano, si prenda in considerazione l'esempio che segue. Esiste una certa credenza, che si può far risalire a Tommaso d'Aquino, che giustifica la presenza di reliquie del Sangue Regale (1: *carne*) – presenza a tutta prima problematica, dal momento in cui questo umore divino, privo di peccato alcuno, dovrebbe essere risorto nella sua piena totalità – con l'idea che esso sia fuoriuscito nientedimeno che dalle essudazioni di certi dipinti raffiguranti il Salvatore (2: *immagine*): «“Il sangue poi che in certe chiese è conservato tra le reliquie non scaturì dal costato di Cristo, ma si dice [3: *verbo*] che sia sgorgato da qualche immagine sfregiata di Cristo (imagine Christi)”. È dunque un *sangue d'immagine*»², chiosa Didi-Huberman ad esergo della citazione dell'aquinate. Ma questo, se da una

²Tommaso d'Aquino, *La Somma Teologica*, III, 54,3, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1984-1998, 33 voll., vol. V, pp.498-499 cit. in: G.Didi-Huberman, *L'Immagine Aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti*

parte risolve brillantemente il problema teologico, dall'altra problematizza grandemente quello estetico: la soluzione di consegnare alle immagini sacre l'impossibile rimanenza del corpo divino, lascerebbe in qualche misura intendere, di rovescio, una qualche colpa inespriabile da esse posseduta, tale da impedire al sangue che da loro essuda di giungere – così potremmo dire – in terrasanta³. Ma cosa posseggono di così scandaloso queste figure? È proprio attraverso questa rilettura che si giunge di un poco più d'appresso al nocciolo della questione. L'immagine Cristiana non è quasi mai un semplice gioco decorativo: presupporre che la figura sia l'incarnazione del Verbo divino, che «L'onore reso all'immagine passa al prototipo»⁴, possiede delle implicazioni

visive, Mondadori, Milano 2008, p.191.

³Ciò sarebbe confermato anche a livello linguistico, allorquando si ritrova nel greco antico *sarx* (=σάρξ) e nell'ebraico *bâsâr* (=בשר), insieme al tema della “carne”, pure i significati di “debolezza”, “peccaminosità” e “colpa”.

⁴Conclusioni del Secondo Concilio di Nicea, in E.Fogliadini, *L'Invenzione dell'Immagine Sacra*, JacaBook, Milano 2015.

⁵«L'incarnato è questo ritrarsi del soggetto, questo chiudere gli occhi, per lasciare che la sola pelle si esponga indifesa allo sguardo e al tatto

tutt'altro che ragionevoli se portate sino al loro fondo, che fanno cioè vacillare i limiti figurativi propri dell'opera, *ma* dalla parte di chi la osserva⁵. Del resto è solo in questa allucinazione iconofila che l'opera acquisisce realmente corpo e carne, o meglio: che l'osservatore la assume *nel* proprio corpo *come* carne figurata⁶. Il punto allora è di riuscire a far vivere tutte queste immagini sulla propria pelle, nelle profondità del proprio derma, anche a costo di pervertirle.

Con un profluvio abbondantissimo di parole la cristianità tenta di educare il fedele alla rettitudine etica e morale: si tratta cioè di far somigliare il credente alla perfezione auspicata dal Credo attraverso un procedimento graduale di assimilazione e messa in pratica di regole

dell'altro» F. Ferrari, “Incarnato” in F.Ferrari, J-L. Nancy, *La pelle delle Immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p.48.

⁶«Scegliere un'icona come padrino di battesimo, [vedere] “preti che mescolarono al calice eucaristico un po' di polvere di colore proveniente da icone, [trovare] il diffuso (ab)uso di bere olio proveniente da lampade accese dinnanzi a icone o a reliquie”» C.Schönborn, *L'Icona di Cristo*, cit. in E.Fogliadini, op. cit., pp.191-92.

anabasiche di vita (cfr.: *l'Imitatio Christi*). Con le immagini invece il discorso assume un carattere più ambiguo, che rischia di vanificare tutti gli sforzi sopracitati: esse, come detto, vivono solo incarnandosi in profondità nel corpo di chi le osserva e ciò, come in una proliferazione virale, sposta tutto sotto il segno della contaminazione carnale⁷. Da una parte allora qualcuno che aspira alla pratica perfezione (spirituale), dall'altra qualcun altro che viene aspirato da una incontrollata proliferazione (organica). Così sarà certamente auspicabile che il fedele adempia con grazia a ciò che l'immagine semplicemente presenta, ma sarà ugualmente probabile che essa – se non accompagnata da una spiegazione coerente con la morale che vorrebbe presentare (fu del resto questo il fine principale dell'utilizzo copioso, nella pittura antica, dei filatteri all'interno dell'opera sacra) –

⁷Ciò sarebbe riscontrato anche nelle ultime teorizzazioni scientifiche: «Gli esperimenti di *imaging* encefalico negli esseri umani hanno dimostrato che l'osservazione [...] stimola l'attivazione della corteccia premotoria ventrale, un'area corticale normalmente associata al controllo dell'azione e non alla rappresentazione degli oggetti»

si incarni nell'osservatore altrove dalla sana rettitudine. Del resto le immagini non hanno una grammatica con cui articolare le proprie forme secondo le modalità discorsive e logiche in uso alla lingua (asserzione, negazione, ipotesi, messa in dubbio, etc.): la superficie dell'immagine tace un qualsiasi giudizio rispetto quello che presenta, poiché appunto capace solamente di ra-presentazione (o ri-presentazione). L'immagine cioè non *cogita*, tutt'al più *coita*, è questa la Legge che si dovrebbe (tacitamente) lasciar affiorare dinnanzi alla figurazione Cristiana.

A titolo esemplificativo si prenda in esame una *Virgo Lactans* qualunque, magari quella magnifica *Madonna dell'Umiltà* di Francescuccio di Cecco Ghissi, conservata nella Pinacoteca di Fermo e datata nella seconda metà del XIV secolo (*fig.1*). La giovane donna, di una bellezza solida ed

D.Freedberg, V.Gallese, “Movimento, Emozione ed Empatia nell'Esperienza Estetica”, p.342, in *Teorie dell'Immagine. Il dibattito contemporaneo* (a cura di A.Pinotti, A.Somaini), Raffaello Cortina, Milano 2009.

Rubriche 2020 – Contributi

<http://www.aracne-rivista.it/Contributi.html>

Cattaneo Mattia

Catabasi Figurale. Sull'incarnazione passionale delle immagini

ostentata, lascia fuoriuscire il proprio seno destro dalla veste preziosamente ricamata, ma non in maniera riservata: ella lascia vedere, come in una strana *riza* ortodossa, le sue parti più preziose. Prima ancora che nell'adempimento del suo ruolo materno, questa donna è vista nella sua intima femminilità, che spavalidamente ci mostra fissandoci (e se non distoglie lo sguardo, come una donna procace e prosperosa è solita fare, è per vedere se il nostro occhio cade intrappolato nella sua scollatura): si guardi la mollezza della mano, la languidezza del volto leggermente flesso, la curva sibillina del suo sorriso. Ella è consapevole della sua sana ambiguità, ed è per questo motivo che il pittore, temendo la potenza fantasmatica di questa seduttrice, l'ha chiamata Madonna, precisando: *dell'Umiltà*. Che significato possiamo attribuire a questa strana titolazione – per il vero abbastanza usuale per indicare alcune madonne galactotrofuse –? Solo uno: l'umiltà, evidentemente non presente nella gestualità di questa femmina impudica, è virtù che piuttosto l'osservatore



Fig.1

ha il dovere morale di praticare al suo cospetto. Non lasciarsi sopraffare dalla femminilità di questa Madre, mantenere uno sguardo morigerato dinnanzi alla sua persona, al limite lasciare il seno nella bocca del pargolo invece che cercarlo per sé, è questo l'ultimo significato implicito in questo titolo ammonitore. Per tornare quindi a noi: risulta abbastanza evidente che l'immagine, pur volendo in quest'esempio presentare *il* gesto materno per eccellenza – di un candore e di un'innocenza che solo perversamente potrebbe dirsi altrimenti –, condivide però allo stesso tempo qualcosa di sostanziale con il suo contrario. Così ecco che questo seno mariano, a ben vedere, diventa di un poco più godibile (foss'anche solo di quel godimento conseguente alla vista di una parziale nudità in un luogo che *in teoria* – cioè attraverso la teorizzazione di certe rigide prescrizioni – la proibisce) del semplice gesto nutritivo che presenta. Non è mai da escludere insomma che un'immagine evidentemente di *pietas* possa cangiare, se non proprio completamente, quantomeno altrove dalle sue umili origini, o meglio: che

l'osservatore trovi gaudio anche lì dove non dovrebbe, poiché ciò che appare è, a volte, proprio quel che sembra. Del resto se Poliziano già notò la breve differenza che intercorre tra una Venere ed una Vergine, che dire di questa galactotrofusa appaiata ad una *kourotrophos* etrusca? Incorporare le immagini significa certe volte erigerle a sogno assillante, altre volte ad erezione trasognata; mai cioè lasciarle prive di peso.

Ma, come si diceva, la parziale nudità materna sta abbondantemente in una zona franca, per la maggiore salva da facili attribuzioni libidiche (ciò concorda anche con i rigidi tabù a cui la figura della donna gravida, in qualsiasi cultura a noi nota, sottostà nel periodo di gestazione ed in quello puerperale). Ma che succede allorquando la medesima pittura religiosa presenti scene di semi nudità tuttavia prive di questa protezione materna? Ricordo solo *en passant* la proliferazione di Maddalene penitenti in atteggiamenti a dir poco provocatori – cito solo a titolo esemplificativo quella *Santa Maria Maddalena Penitente* di Giangioseffo Dal Sole del

Rubriche 2020 – Contributi

<http://www.aracne-rivista.it/Contributi.html>

Cattaneo Mattia

Catabasi Figurale. Sull'incarnazione passionale delle immagini

1680 ca. proveniente dalla collezione Zambeccari e conservata nella Pinacoteca di Bologna (*fig.2*) –, sulle quali le conclusioni, data la loro vivida impudicizia figurativa, rischierebbero di essere troppo affrettate⁸. Credo sia allora preferibile, pur restando all'interno delle sale nella medesima Pinacoteca, voltarci ad un'opera le cui figure sono oramai giunte al massimo grado di pittura concessa loro, e cioè a quella piccola tempera su tavola attribuita allo Pseudo Jacopino (Maestro dei Polittici Bolognesi), datata 1330 ca. e raffigurante il Martirio di Santa Cristina (*fig.3*). Ribadisco l'importanza dello stato prettamente pittorico della tavola, che rende appieno comprensibile questo scambio tacito tra l'opera e chi la osserva, anche al di là delle modalità in cui essa è presentata: sarebbe del resto troppo facile – è questo del resto il rischio in cui si potrebbe incorrere con le Maddalene

⁸Nonostante ciò mi permetto solo di rilevare la messa in opera, anche in questo dipinto, dello stesso meccanismo – che potremmo definire iperprotettivo – già notato per la sopracitata *Madonna dell'Umiltà* del Ghissi: l'aggettivo “penitente”, posto in prima battuta come attributo di questa Maddalena, sembrerebbe qualità maggiormente necessaria



Fig.2

all'osservatore di tale dipinto piuttosto che alla Santa stessa. Di ciò sarebbe sintomatica la mano sinistra della Santa, la quale somiglia molto da vicino a quella solitamente in uso nell'iconografia del *noli me tangere*. “Poiché vedo che mi vorresti – ella pare dire – *almeno non mi toccare*”.

Rubriche 2020 – Contributi

<http://www.aracne-rivista.it/Contributi.html>

Cattaneo Mattia

Catabasi Figurale. Sull'incarnazione passionale delle immagini

penitenti del XVII e XVIII secolo – trovare la validità teorica di questa investitura libidica nella perfetta somiglianza iperreale tra l'opera ed il soggetto rappresentato, come se essa non fosse altro che un fantasma realistico in grado di turlupinare sulla sua effettiva sostanza chi la guarda (è quello che accade del resto nella pornografia). Invece no. Il punto è proprio quello di riuscire a rintracciare la forza della figura *nella sua brutta realtà più che nel suo bieco realismo*. La Santa Cristina dello Pseudo Jacopino ne è un esempio significativo, poiché sta in quel limbo vanescente a metà via tra l'organicità della porosità naturale dei pigmenti che la compongono e il colorismo stupefacente di un sogno adolescenziale. La bellissima Santa, in piedi – a seno scoperto! – sulla sinistra dell'opera, è trafitta da alcune frecce scagliate da due piccole figure a poca distanza, mentre una terza, individuata dal *titulus* come il carnefice *Iulianus* (Giuliano, successore del padre di Cristina), indica platealmente la Santa stessa. Qui non c'è nulla che si ponga francamente di contro ad una lettura barbara dell'opera, che protegga cioè la Santa da



Fig.3

attribuzioni passionali che – forse! – non dovrebbero competerle. Ma cosa allora certamente la ri-guarda? Bisogna sapere che Cristina fu una giovinetta incredibilmente caparbia in vita e che suo padre Urbano cercò in tutti i modi a sua disposizione di farle abiurare la religione cristiana da lei strenuamente professata: venne rinchiusa in carcere, flagellata, le venne inflitto il supplizio della ruota, quello del fuoco, quello dell'annegamento, ma ogni volta Cristina ne uscì vittoriosamente, trasportata in alto da una nube angelica che risanava ogni volta amorevolmente le sue profonde piaghe. A livello prettamente speculativo è già rilevante notare la situazione analitica traumatica: la figlia, ripetutamente, subisce le pene del Padre, o meglio: è il Padre che usa ripetutamente del *pene* su di ella. Questo modo incestuoso di procedere, prima di un qualsiasi abuso personale, presuppone una certa incapacità paterna di castrarsi o, detto altrimenti, di donare alla figlia la potenza del proprio fallo (cioè la possibilità di godere autonomamente della qualsiasi). Così Cristina è vittima fin nell'intimo di questo

padre padrone, che si spinge a legiferare – ma ciò concorda pienamente con la sua carica pubblica, in quanto egli fa parte dell'alta magistratura romana – fin nello spirito di ella. Del resto, perché egli non sopporta il furore angelico della figlia per questo nuovo Dio? Perché nessun padre condivide volentieri la propria paternità, neppure con il Padre stesso. Così egli, finché può, al posto di donarle una qualche possibilità di godimento – come dovrebbe del resto ogni genitore nella sua funzione – si impegna violentemente a castrare tutto il desiderio di cui ella potrebbe disporre. Dico “finché può” poiché perì prima di Cristina proprio questo efferato padre, ma con ciò le pene della Santa non giunsero al termine; Dione, che successe per primo al ruolo istituzionale paterno, continuò il processo di testarda martirizzazione della cristiana, ma senza riuscire, nonostante le fantasiose e cruenti torture, a concludere l'affondo. Solo Giuliano, successore del successore, riuscì paradossalmente nell'impresa: ci vollero due semplici dardi, scoccati verso il petto di Cristina, per ferire a morte la Santa, non prima però

che le venissero evirati – ma ciò, purtroppo, si accorda solo con alcune versioni agiografiche – entrambi i seni. La piccola tavola che qui è presa in esame ha per soggetto proprio questo istante fatale, benché manchevole di quest'ultima parte di cruentazione: la Santa viene colpita da numerose frecce, ma solo due feriscono a morte la carne di Cristina (si guardino gli unici due rigoli di sangue, miseri a dispetto delle numerose perforazioni, che le scendono lungo i seni). Ma dove giungono questi colpi a morte? Al seno, per l'appunto. Sembrerebbe allora che sia in gioco proprio una certa carnosità in quest'opera, ma in maniera differente dai seni della madonna galactotrofusa del Ghissi: qui il seno è essenzialmente desiderabile, mentre là lo era solo perversamente. Si guardi la dipintura di questo seno santo: seno magnifico, abnorme per una giovinetta ancora adolescente (Cristina, all'epoca dei fatti narrati, dovrebbe avere sì e no undici anni circa), che pende come già gravato da una sfiancante necessità, ma quale? Quella di sorreggere il peso dell'intera costruzione pittorica. Si guardino le frecce, le

braccia tese degli arcieri, l'indice di Giuliano e gli sguardi dei tre uomini: sono almeno tredici le linee ed i segmenti che convergono simultaneamente al petto di Cristina. Ma se da una parte è certamente vero che il seno della Santa è ripetutamente perforato da tutto ciò che ha potere lineare (nell'opera), dall'altra è pure innegabile che sia esso stesso ad avere una grande forza contundente (nell'osservatore): questo magnifico seno taglia lo sguardo, si fissa senza alternativa in chi lo rimira, non lascia vie d'uscita a chi lo scorge. Così, se il costruito spaziale fa sì che l'intera opera poggi con graziosa malfermezza su queste due carnosità, è l'osservatore che rimane instabile su questo appoggio insicuro, indeciso su quale modalità pulsionale sia più idonea alla lettura. Nella tavola in questione allora tutto è seno, ma il punto è: come vederlo correttamente? Come poter assistere all'erezione di un seno Santo nel proprio sguardo? Si torni, per tentare di rispondere a queste questioni, ancora sulla morte di Cristina. Sembra abbastanza evidente il nesso psicologico e figurativo tra i dardi – acuminati, eretti, penetranti, etc. – ed

il fallo paterno finalmente incorporato (ma solo successivamente alla morte di quello) dalla giovane donna. Ma cosa significa evirare il petto di questa bellezza? Riuscire là dove il padre della Santa aveva fallito, cioè nella messa in circolo del desiderio attraverso la sua castrazione simbolica (è già stata notata altrove, in maniera soddisfacente, la vicinanza psicologica tra pene e seno⁹). Benché nella tavola dello Pseudo Jacopino non sia presente in maniera esplicita l'evirazione di cui sopra, questo surrogato armigero ne è il riflesso fantasmatico: questo doppio carotaggio violento è, di tali seni, la sparizione definitiva dall'orizzonte del godibile, ma per vederli riapparire dove? Nel desiderabile. Così, da castrata, ella passa la mano; ma a chi? Al suo osservatore. Si potrebbe persino dire: ella muore per il desiderio del suo osservatore, ma è una morte fallica che ha cioè più a che vedere con quella che i francesi chiamano *petite mort* (o gli anglosassoni, similmente, *beautiful agony*). Sta a lui ora, a

questo osservatore ebete che noi siamo, la possibilità finalmente di godere (incorporando il fallo che ella si è appena evirata) o, viceversa, di castrarsi come Cristina per non macchiare l'icona con la propria libidine (modalità, questa seconda, auspicata medesimamente proprio nell'*Umiltà*). Del resto il viso della Santa è piacevolmente arrossato – come lo avrebbe la Teresa berniniana se avesse quell'antico colorito greco – proprio da questa stessa grazia che, nella costruzione della scena, sta donando primariamente ai due piccoli arcieri *poiché* l'hanno penetrata (non importa come). E se la fuoriuscita sanguigna dalle molteplici ferite è pressoché nulla, credo che ciò possa essere dovuto proprio a questa dipartita ematica: fondamentalmente il sangue ora pulsa altrove, per metà in ella (sangue dell'evirazione e dell'estasi fallica) e per metà in chi la osserva (sangue libidico o di castrazione sublimata). Forse, abituati come siamo alla nudità ostentata propria del

⁹Cfr.: H. Parat, *L'Erotico Materno. Psicoanalisi dell'allattamento*, Borla,

Roma 2000.

contemporaneo, non riusciamo a comprendere esattamente la portata di questi particolari figurativi, e cioè dell'impudicizia così smaccata dei seni di Cristina in un luogo di culto; dobbiamo però sforzarci, ora come sempre, di porci davanti all'opera come lo avrebbe fatto un fedele del XIV secolo, con tutta la sorpresa sconcertante che ne consegue. La questione nodale allora è così riassunta: è possibile che tutte queste immagini – *Virgo Lactans*, *Maddalene Penitenti*, *Sante Martirizzate*, etc. – venissero assimilate *anche* come fantasmi erotici? Domanda abissale di insolubile risposta.

Ma per quale motivo i due arcieri che fanno vibrare coi loro colpi la carne di Santa Cristina sono sottodimensionati rispetto agli altri due personaggi sulla scena? Per evidenziare lo spostamento verso un modo libidico di intendere la pena: assomigliano del resto più a dei Cupidi che a degli aguzzini, pertanto i loro dardi posseggono in tal maniera una maggior valenza libidica oltre a quella evidentemente repressiva. Si è già detta la vicinanza tra pene e pena (*pain – penis, peine – pénis*), ma l'esempio seguente ne chiarirà alcuni aspetti. Si



Fig.4

guardi a quella brutale tela del 1650 conservata nella Cattedrale di Gallipoli e realizzata da Giovanni Andrea Coppola (fig.4). Sant'Agata, martirizzata proprio al centro

della tela, si staglia dinnanzi un cielo blu giottesco. Il pittore l'ha raffigurata nel mentre del suo violento martirio, cioè quando i due aguzzini che le sono accanto, su ordine del proconsole Quinziano, stanno evirandole entrambi i seni. Ella, bellissima, deve essere sfregiata poiché impossibile da avere, è questa la sua colpa agli occhi del romano. L'immagine, come già accaduto nei casi sopracitati, dice chiaramente che non può essere tutto come deve essere, piuttosto qualcosa appare come effettivamente sembra. Ma cosa allora si mostra? Come già accaduto nella tavola del *Martirio di Santa Cristina* dello Pseudo Jacopino, così come in quella della *Madonna dell'Umiltà* del Ghisi, l'immagine in questione ha più a che vedere con l'osservatore che con una qualche narrazione – o meglio: nella narrazione è sempre implicato imprescindibilmente anche l'osservatore, e quest'implicazione è sempre annodata attorno alle sue profondità più taciute –. Chi guarda l'opera, allora, è braccato al suo interno; anch'egli, come Quinziano, è presente sulla scena e tuttavia impossibilitato – benché per altre ragioni

rispetto al proconsole, ma questo poco importa – ad avere carnalmente la Santa. Eppure tutto, nel dipinto, lo stuzzica a farlo: il seno destro, stretto in quella strana pinza ritorta, sembra più che altro acquisire rilevanza figurativa dalla mezzaluna ferrea che lo confina in se stesso; il seno sinistro invece, già asportato e sollevato da uno dei due boia sopra il capo della Santa, è in quello che potrebbe essere il fuoco prospettico dell'intero dipinto, cioè ancora una volta in una posizione di netta rilevanza rispetto al resto; e poi la violenza, l'usurpazione di un'intimità con la forza, concorre grandemente a instillare una qualche possibilità libidica nell'osservatore. È allora evidente anche qui quale sia il soggetto dell'opera: la carne. Ma bisogna aggiungere: immaginata. Si torni al seno, poiché esso è centrale tanto nella narrazione quanto nella costruzione visiva: cosa fa il seno sinistro? Sgocciola enormemente, andando così facendo a colonizzare coloristicamente delle buone campiture di colore qui e là sulla tela. Mano gaudiosa quella del boia che sorregge la piccola mammella per il capezzolo,

posa delicata, effeminata – come se avesse intuito d'improvviso qualcosa! – rispetto l'efferatezza del compare ancora intento nella tortura. Quasi come se quel piccolo capezzolo, verginale e santo, fosse per egli motivo di una qualche rivelazione repentina: ma quale? Quel seno sollevato sopra il di lei capo, sanguinante, produce un flusso ematico dalla portata non irrilevante: le scende in fitte gocce dal volto fino ad inzupparle la veste, passando dal velo bianco nel mezzo dei seni. Poiché quel rosso carminio della tunica, se si guardano attentamente le macchie che la veste lascia sul gradino a cui la Santa poggia i piedi, è metaforicamente dovuto certamente allo sgocciolamento del suo seno più che ad una colorazione del tessuto. Ma quale seno possiede un così copioso flusso ematico se non quello oltremodo oltraggiato, un seno frutto della Passione, ma anche *il frutto del suo seno passionale*? Sangue, come in Cristina, trattenuto e poi dilagato, cioè frutto di una deflorazione verginale mai realmente avvenuta – Quinziano del resto la tortura proprio perché ella è inviolabile – frammisto a quello che circola

immaginarmente in conseguenza di una vereconda nudità a tutti mostrata, è di ciò che si carica questo flusso copioso e dirompente. E poi si guardi quel solco che l'evirazione del seno ha lasciato sul di lei addome: non è possibile non farsi venire a mente una sorta di perforazione longina, del tutto simile a quella compiuta dal soldato romano sul Cristo. Che si tratti allora di una Passione ebbene ciò sembra evidente – a causa del sangue, del martirio, della ferita, della pinza che ancora stringe il seno destro della Santa e che tuttavia sembra a tutta prima una lancia puntata sul di lei costato, etc. –, ma almeno altrettanto è, questa stessa, una scena *passionale*. Perché? Perché dove Quinziano non è riuscito *realmente*, l'osservatore può arrivarci *immaginarmente*, è questo che lampeggia finalmente negli occhi del nostro carnefice: oramai, cioè, questa figura Santa è aperta al nostro passaggio. Ovvero questo brutto – personificazione immaginaria dell'osservatore – si accorge d'improvviso di avere proprio un seno nella sua mano, un capezzolo tra le sue dita (e se solo immaginario poco importa!) – e per di più

proprio quel seno e proprio quel capezzolo di quella vergine Santa sopra i quali nessuno ha mai posato realmente un dito! (ma è mai possibile toccare un'immagine?) –. La rivelazione figurativa allora è capitale proprio poiché anti-distale: abolisce in un sol colpo tutta la distanza reale (retorica, storica, culturale, stilistica, etc.) che intercorre tra la scena e chi la osserva, poiché sposta tutto sotto il segno della virtualità psichicamente pressante. Così, se per l'osservatore colto il dipinto si iscrive perfettamente in un certo ambito culturale, in una certa pratica devozionale, in una precisa narrazione storica, etc., è per l'osservatore bastardo che il dipinto rivela le sue verità più nascoste. Come cioè quel brutto – che noi siamo! – alla sinistra di *Sant'Agata*, chi osserva l'opera è preferibile sia tacciato di una qualche perversione piuttosto che di erudizione, al limite macchiarsi di un qualche peccato se necessario, ma mai perdere l'occasione miracolosa di penetrare un fantasma.

Non è allora un caso che il Cristianesimo faccia circolare moltissimo sangue: nelle sue icone, nei suoi martiri,

nell'ambiguità della sua duplice Passione (quella del Cristo certamente, ma anche quella di una passionalità *evidentemente repressa*, cioè mostrata come impraticabile eppure sublimata in continuazione). Ciò certamente non significa assegnare un qualche grado libidinoso alla fede Cristiana, bensì piuttosto trovare nella sua prassi atteggiamenti che, in teoria, le sono preclusi; ogni Legge del resto, come ben notato da S. Paolo nella famosa *Lettera ai Romani*, porta in nuce con il suo instaurarsi coercitivo già l'ipotesi del suo superamento denegatorio. Sono cioè le Imago la Passione del Verbo, intesa ciò nel suo duplice senso di pena e goduria carnale. Si potrebbe dire che le immagini irrorino, col loro colorito, le profondità di un digiuno linguistico; oppure, ribaltando la consequenzialità tra causa ed effetto, che il Verbo abbondi proprio in virtù di un riempimento, e precisamente quello degli spazi altrimenti lasciati in balia delle perigliose scorrerie immaginifiche. È infine un gioco di carne prima ancora che di incarnazione, ma di ciò si parlerà meglio altrove.

Bibliografia Essenziale

G.Didi-Huberman, *L'Image Ouverte. Motifs de l'incarnation dans le arts visuel*, Edition Gallimard, Paris 2007, trad. it.: *L'Immagine Aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano 2008.

F. Ferrari, J-L. Nancy, *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

E.Fogliadini, *L'Invenzione dell'Immagine Sacra*, JacaBook, Milano 2015.

G.C.Pagazzi, *La Carne*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2018.

H.Parat, *L'Erotique Maternelle. Psychanalyse de l'allaitement*, Dunod, Paris 1999, trad. it.: *L'Erotico Materno. Psicoanalisi dell'allattamento*, Borla, Roma 2000.

A.Pinotti, A.Somaini (a cura di), *Teorie dell'Immagine. Il dibattito*

contemporaneo, Raffaello Cortina, Milano 2009.

S.Žižek, *Die Puppe Und der Zwerg*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, trad. it.: *Il Cuore Perverso del Cristianesimo*, Meltemi, Roma 2006.

Immagini

Tutte le immagini presenti a corredo di questo breve articolo sottostanno alle licenze Creative Commons e pertanto possono essere utilizzate liberamente per fini culturali e di ricerca. Riporto qui di seguito il link diretto ai file originali dei loro autori:

Pag. 5 - *Francescuccio di Cecco Ghissi*, Madonna dell'Umiltà (particolare), seconda metà del XIV secolo. Pinacoteca civica di Fermo. (CC BY 3.0).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francescuccio_di_cecco_ghissi,_m_don-na_dell%27umilt%C3%A0,_135-75_ca._\(fermo,_pinacoteca_comunale\).jpg#/media/File:Francescu](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francescuccio_di_cecco_ghissi,_m_don-na_dell%27umilt%C3%A0,_135-75_ca._(fermo,_pinacoteca_comunale).jpg#/media/File:Francescu)

Rubriche 2020 – Contributi<http://www.aracne-rivista.it/Contributi.html>**Cattaneo Mattia****Catabasi Figurale. Sull'incarnazione passionale delle immagini**

[ccio_di_cecco_ghissi,_madonna_dell'umilt%C3%A0,_135-75_ca._\(fermo,_pinacoteca_comunale\).jpg](#)

Pag. 7 - *Giangiuseffo Dal Sole*, Santa Maria Maddalena Penitente, 1680 ca. Pinacoteca di Bologna, collezione Zambecari (CC BY-SA 4.0).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giangiuseffo_dal_sole,_s.m._maddalena_penitente,_1680_ca.,_coll._zambecari.jpg#/media/File:Giangiuseffo_dal_sole,_s.m._maddalena_penitente,_1680_ca.,_coll._zambecari.jpg

Pag. 8 - *Pseudo Jacopino (Maestro dei Polittici Bolognesi)*, Martirio di Santa Cristina, 1330 ca. Pinacoteca nazionale di Bologna (CC BY-SA 4.0).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pseudo_Jacopino,_Martirio_di_santa_Cristina,_1329.jpg#/media/File:Pseudo_Jacopino,_Martirio_di_santa_Cristina,_1329.jpg

Pag. 12 - *Giovanni Andrea Coppola*, Martirio di Sant'Agata (particolare), 1650, Cattedrale di Gallipoli (Pubblico Dominio).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotocattedrale_gallipoli.P](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotocattedrale_gallipoli.PNG)

[NG#/media/File:Fotocattedrale_gallipoli.PNG](#)

(Per consultare la riproduzione ad altissima definizione di questo dipinto consiglio di visitare il seguente sito web:

http://www.lecce360.com/GigaPano/index.php?cartella=Cattedrale_Gallipoli&bene=5&x=1125&y=385&z=5)

Cattaneo Mattia si laurea *cum laude* alle Accademie di Belle Arti di Bologna prima e Milano poi. È stato Assistente alla cattedra di Luca Bertolo, attualmente è collaboratore alla didattica all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Ha pubblicato: *La Sensualità del Segno. Ipotesi sul senso del disegno* (Aracne-rivista, 2019); *Catabasi Figurale. Sull'incarnazione passionale delle immagini* (Aracne-rivista, 2020). Le sue ricerche teoriche vertono attorno ai fantasmi che si porta sempre appresso ogni immaginario.

Pubblicato nel mese di marzo 2020

ARACNEinfo@aracne-rivista.itwww.aracne-rivista.it<https://www.facebook.com/ARACNE-rivista-darte-110467859056337/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.