L'ontologia del darsi. San Giovanni della Croce e la *Noche oscura*

di Javier Roberto González

This article attempts a comprenhensive philological analysis of Saint John of the Cross' poem «Noche oscura del alma», to show how both the mystical and human meanings of the conjugal symbol are not contradictory and how together they define a true ontology of self-giving.

San Giovanni della Croce (1542-1591) è il più grande – e il più essenziale – poeta lirico di lingua spagnola. Il significato talvolta mistico delle sue immagini e dei suoi simboli poetici può renderci poco consapevoli di un fatto fondamentale: la sua poesia, oltre a essere una poesia dell'amore di Dio, è una poesia dell'amore umano. Queste due dimensioni non devono essere considerate in termini di opposizione oppure di scelta, come proposto, ad esempio, dalla vecchia critica letteraria che si limitava ad una lettura puramente erotica o "umana" della poesia di San Giovanni[1]; oppure – ed era questo l'atteggiamento più frequente – che effettuava una lettura esclusivamente mistica guidata dai commenti teologici scritti dallo stesso poeta. Infatti le due possibili letture dell'opera lirica di questo autore vanno senz'altro fatte insieme; anzi, l'amore espresso in quei versi sublimi solo raggiunge il suo senso mistico perché ha raggiunto prima la pienezza del suo senso umano. E questo perché, si sa, l'amore di Dio non può capirsi né postularsi al di fuori dell'amore degli uomini: *Qui enim non diligit fratrem suum quem videt, Deum, quem non videt, quomodo potest diligere?* (*1Gv* 4,20). Sarà dunque su questa premessa, e sempre evitando di mettere in opposizione le due prospettive di analisi, che tenteremo di fare un approccio filologico a uno dei grandi testi poetici di San Giovanni della Croce, «Noche oscura del alma», accennandovi le tracce di una consumata ontologia relazionale fondata sull'amore e il dono di sé.

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,

1 - Vecchia critica, sì, ma stupenda. Il grande maestro della filologia stilistica spagnola, Dámaso Alonso, fu il primo a considerare "umanamente" la poesia di San Giovanni della Croce, in un classico libro il cui titolo fa esplicito riferimento a questa "deviazione" dalla tradizionale esegesi mistica: *La poesía de San Juan de la Cruz, desde esta ladera* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1942). *Desde esta ladera*, cioè, "da questa parte (umana, profana) del pendio", in opposizione all'altra parte, quella mistica o divina, più frequentemente considerata. Meno lontano nel tempo, ma fedele ancora a quella visione dicotomica dei sensi poetici, deve essere ricordato un altro pregevolissimo studio "profano" della poesía del santo: J. Nieto, *San Juan de la Cruz. Poeta del amor profano*, Editorial Torre de la Botica, Madrid 1988. *Vid.* anche L. López Baralt, *San Juan de la Cruz: ¿poeta del amor divino o poeta del amor humano?*, in *Actas del Décimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham 1995, pp. 18-32.

estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Quedeme y olvideme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejeme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.[2]

---

2 - S. Juan de la Cruz, *Obras completas*, edición preparada por Eulogio Pacho, Monte Carmelo, Burgos 2010[9], pp. 54-55. Per rendere più agevole ai lettori italiani la comprensione del testo, offriamo una traduzione *ad litteram*: «In una notte oscura,/ in ansie, in amori infiammata,/ o felice ventura!/ uscii inosservata,/che la mia casa s'era già quietata.// Entro il buio e sicura,/ per la segreta scala mascherata,/ o felice ventura!/ entro il buio e occulta,/ che la mia casa s'era già quietata.// Nella notte felice,/ in segreto, non vista da nessuno,/ e io non guardavo cosa,/ senz'altra luce e guida/ a parte quella che nel cuore ardeva.//

San Giovanni, poeta e teologo, agisce tanto da poeta quanto da ulteriore interprete della sua propria poesia, tramite approfonditi commenti, che vengono considerati la sua grande opera teologica e dottrinale[3]. Nel primo momento egli è un uomo ispirato, colto dall'ineffabile esperienza della visione e dell'amore di Dio che lo rapisce e lo rende in un certo modo inconsapevole di quello che sta facendo e dicendo. Non sceglie di scrivere, ma è scelto per farlo. Scrive dunque come scrivono i poeti, come fanno i veri artisti, dominato dal mistero e dal *furor* della creazione poetica, che in questo caso s'identifica con quell'altro mistero ancora più alto e impenetrabile dell'esperienza mistica. Soltanto dopo, in una seconda fase, egli riflette su ciò che ha vissuto e scritto, e cerca di spiegare in termini concettuali e dottrinali quell'esperienza paradossale che ha subito e il possibile senso di quelle immagini mediante le quali aveva tentato prima di esprimerla. Con ciò, però, rischia di degradare – ci si permetta questo termine alquanto forte – la polisemia del simbolo poetico, portandolo a un livello meramente allegorico, a un piano di significato del tutto spiegabile in univoci termini razionali. Ciò costituisce sicuramente una perdita. I commenti di San Giovanni sono meravigliosi in se stessi ma, riguardo alla ricchezza semantica della poesia, bisognerebbe prenderli sempre con un po' di diffidenza, anche se in ultima istanza sono sempre da tenere presenti.

Di che cosa si parla in questo piccolo grande testo della «Noche oscura»? Non si parla di una unica notte: si parla di almeno tre notti, che lo stesso San Giovanni presenta con tre specificazioni che corrispondono alle tre fasi della sua esperienza mistica[4]. C'è una prima notte, la *prima nox*, che corrisponde alle prime due stanze, che è la notte dei sensi e dello spirito, cioè la notte degli iniziati nel cammino della

---

Questa mi guidava/ più certamente che la luce del mezzogiorno,/ là dove m'aspettava/ colui ch'io ben sapevo,/ in luogo dove nessuno era presente.// O notte che guidasti!/ O notte più amabile dell'alba!/ O notte che legasti/ Amato con amata,/ amata nell'Amato trasformata!// Sul mio petto fiorito,/ che intero per lui solo si serbava,/ se ne restò addormentato,/ ed io lo accarezzavo,/ e il ventaglio di cedri l'aria dava.// L'aria dei merli,/ quando io scioglievo i suoi capelli,/ con la sua mano serena/ sul collo mi feriva,/ e tutti i miei sensi sospendeva.// Mi quietai, m'obliai,/ il volto reclinai sull'Amato,/ tutto cessò, e m'affidai,/ lasciando i miei pensieri/ dimenticati in mezzo ai gigli».

3 - Due sono i commenti dedicati alla «Noche oscura»: *Subida al monte Carmelo* (*vid.* S. Juan de la Cruz, *Obras completas*, cit., pp. 143-527), e *Noche oscura* (*Ibid.*, pp. 531-685); entrambi restano però incompiuti, giacché solo si occupano delle due prime stanze della poesia.

4 - Tre fasi che la tradizione chiama *via purgativa* – cioè i primi passi dello sforzo ascetico –, *via illuminativa* – la conoscenza, la visione di Dio –, e *via unitiva* – l'unione d'amore e di fruizione con quel Dio ormai conosciuto in visione –. *Cfr.* S. Juan de la Cruz, *Noche oscura*, Prólogo, cit., p. 535: «En las dos primeras canciones se declaran los efectos de las dos *purgaciones* espirituales: de la parte sensitiva del hombre y de la espiritual. En las otras seis se declaran varios y admirables efectos de la *iluminación* espiritual y *unión* de amor con Dios» (corsivo nostro). *Vid.* A. C. Vega, *Cumbres místicas. Fray Luis de León y San Juan de la Cruz (encuentros y coincidencias)*, Aguilar, Madrid 1963, pp. 66-126.

conoscenza e dell'amore di Dio, un luogo simbolico – uno stato – di partenza per il percorso mistico. C'è poi una seconda notte, la mezzanotte, la *media nox,* che è la notte della fede – la fede stessa, paradossalmente, viene considerata come notte e come oscurità, benché sia pure una grandissima luce – e che corrisponde alle stanze terza e quarta. Per ultima, nelle quattro stanze finali abbiamo la terza notte, quella che il santo chiama *antelucana*, cioè quella che precede l'alba, e che è la notte dei perfetti, di quelli che hanno già raggiunto Dio. A differenza della prima notte, quella dei sensi e dello spirito, e della seconda, quella della fede, questa terza notte non è già un desiderio, una ricerca oppure una conoscenza fedele di un Dio ancora non raggiunto, ma è Dio stesso che si è fatto presente, ed eccoci di nuovo davanti al paradosso: Dio, che è luce viva e piena, viene raffigurato anch'Egli come notte e oscurità.[5]

Ma questo simbolo così ricco e ossimoronico, questo simbolo di una notte che pur essendo tale è anche luce e fuoco – una notte lucente e piena di ardore, una oscurità che splende e brucia – ha una lunghissima storia. Jean Baruzi, grande studioso sanjuanista dei primi decenni del secolo XX, pretendeva che questa figura della notte-luce fosse stata una creazione originale di San Giovanni[6], ma in realtà i precedenti del simbolo notturno sono assai numerosi nella tradizione religiosa e letteraria occidentale e medio orientale. Dámaso Alonso li ha studiati minuziosa-

5 - In termini topografici, le tre notti rappresentano tre *loci spatii*: un *locus unde* – la *prima nox* come punto dal quale si parte –, un *locus qua* – la *media nox* come spazio attraverso il quale si cammina –, e un *locus quo* – l'*antelucano* come meta verso la quale si tende e alla quale finalmente si arriva; i sensi e lo spirito di colui che vive ancora nel buio di questo mondo sono così un punto di partenza, la fede è il cammino, e Dio, solo punto di arrivo, la meta. San Giovanni stesso lo spiega nella *Subida del monte Carmelo*: «Por tres cosas podemos decir que se llama noche este tránsito que hace el alma a la unión con Dios. La primera, por parte del término [de] donde el alma sale, porque ha de ir careciendo el apetito de todas las cosas del mundo que poseía, en negación de ellas; la cual negación y carencia es como noche para todos los sentidos del hombre. La segunda, por parte del medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión, lo cual es la fe, que es también oscura para el entendimiento, como noche. La tercera, por parte del término adonde va, que es Dios, el cual, ni más ni menos, es noche oscura para el alma en esta vida. Las cuales tres noches han de pasar por el alma, o, por mejor decir, el alma por ellas, para venir a la divina unión con Dios» (cit., I, 2, p. 162); «Porque la fe, que es el medio, es comparada a la media noche. Y así podemos decir que para el alma es más oscura que la primera y, en cierta manera, que la tercera. Porque la primera, que es la del sentido, es comparada a la prima de la noche, que es cuando cesa la vista de todo objeto sensitivo, y así no está tan remota de la luz como la media noche. La tercera parte, que es el antelucano, que es ya lo que está próximo a la luz del día, no es tan oscuro como la media noche, pues ya está imediata a la ilustración e información de la luz del día, y esta es comparada a Dios. Porque, aunque es verdad que Dios es para el alma tan oscura noche como la fe, hablando naturalmente, pero, porque, acabadas ya estas tres partes [de la noche], que para el alma lo son naturalmente, ya va Dios ilustrando al alma sobrenaturalmente con el rayo de su divina luz, lo cual es el principio de la perfecta unión que se sigue pasada la tercera noche, se puede decir que es menos oscura» (cit., II, 2, pp. 224-225).

6 - J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Alcan, Paris 1931^2.

mente nella letteratura spagnola e in particolare nella poesia, sia quella popolare che quella colta[7]. Altri studiosi fanno risalire quest'immagine alle diverse tradizioni mistiche, sia a quella araba-sufi – ancora molto viva nella Spagna del '500 –[8], sia a quella tedesca – Ruysbroeck, Tauler, Suso –[9], sia a quella dei primi tempi cristiani – lo Pseudo Dionigi l'Areopagita, San Gregorio Magno, San Gregorio di Nissa –[10]. Possiamo ritrovare questa figura addirittura nell'Antico Testamento, nel libro dell'Esodo, quando Mosè trova Dio nelle tenebre[11], oppure nel Cantico dei Cantici, dove la sposa cerca lo sposo nella notte[12]. Anche nel Corano è presente il nostro simbolo, nel viaggio di Maometto al cielo di notte[13]. Si tratta sempre di una notte che viene identificata con l'esperienza rivelatrice dell'amore umano e divino, e perciò, di una notte che porta con sé, in atto o in potenza, la luce e la chiarezza. Cominciamo dunque il nostro itinerario:

> En una noche oscura,
> con ansias, en amores inflamada,
> ¡oh dichosa ventura!,
> salí sin ser notada
> estando ya mi casa sosegada.

---

7 - D. Alonso, *La poesía*, cit., *passim*; Id., *El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz*, in D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid 1971[5], pp. 217-305.

8 - M. Asín Palacios, *Un precursor hispano-musulmán de San Juan de la Cruz*, in «Al-Andalus», 1 (1933), pp. 1-79; Id., *Sadilies y alumbrados*, estudio introductorio de L. López Baralt, Hiperión, Madrid 1990; L. López Baralt, *A oscuras y en celada: la fusión nocturna en el amor indecible*, in L. López Baralt, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Trotta, Madrid 1998, pp. 147-188, qui pp. 153-159.

9 - D. J. Huijben, *Ruysbroeck et Saint Jean de la Croix*, in «Études Carmélitaines», 17, 2 (1932), pp. 232-247; L. Reypens, *La nuit de l'esprit chez Ruysbroeck*, in «Études Carmélitaines», 23, 2 (1938), pp. 75-87; J. Sanchís Albentosa, *La escuela mística alemana y sus relaciones con los místicos de nuestro Siglo de Oro*, in «Verdad y vida», 1, 4 (1943), pp. 407-435; 2, 5 (1944), pp. 66-101; 2, 6 (1944), pp. 281-307; 2, 7 (1944), pp. 532-565; 2, 8 (1944), pp. 735-757; B. García Rodríguez, *Taulero y San Juan de la Cruz*, in «Vida sobrenatural», 100 (1949), pp. 349-362; M. J. Mancho Duque, *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1982, pp. 15-60.

10 - L. López Baralt, *A oscuras y en celada*, cit., pp. 152-153.

11 - «Moyses autem accessit ad caliginem in qua erat Deus» (Ex. 20,21).

12 - «In lectulo meo, per noctes, quaesivi quem diligit anima mea, quaesivi illum, et non inveni» (Cant. 3, 1).

13 - «Loado sea quien hizo viajar a su siervo, por la noche, desde la mezquita sagrada hasta la mezquita más remota, aquella a la que hemos bendecido su alrededor, para hacerle ver parte de nuestras aleyas. Cierto, él es el oyente, el clarividente» (*El Corán*, traducción y prólogo de J. Vernet, Plaza y Janés, Barcelona 1994[2], XVII, 1, p. 227).

Soffermiamoci per ora nei primi due versi. Come già accennato, questa prima notte oscura è la notte dei sensi e dello spirito, è l'esperienza della privazione dei beni terrestri creaturali, privazione indispensabile per iniziare il cammino verso Dio. L'anima, che è quella che parla nel testo, dice che ha *ansias* e che si trova infiammata d'amore. Questa parola, *ansias*, vuol dire "grande desiderio", ma significa anche "grande tormento", una grande tortura, una grande angoscia, un grande affanno; procede dal latino *anxius*, participio del verbo *ango*, "premere, tormentare, opprimere". Si tratta dunque di un desiderio ancora non soddisfatto, un desiderio che non ci rende ancora felici, che causa malessere, pena, angoscia, dolore. Proprio qui, in questo momento in cui l'anima è dominata dall'oppressione di un desiderio non soddisfatto, nel verso terzo il discorso lirico-narrativo viene subitamente interrotto da un'esclamazione che ci pone in presenza dell'irrompere miracoloso della Grazia: *¡oh dichosa ventura!*, "o felice ventura". Si tratta di un'espressione pleonastica, ridondante. *Dichosa* è un aggettivo proveniente dal sostantivo *dicha*, a sua volta derivato dal latino *dicta*, plurale del neutro *dictum*, che vuol dire "ciò che viene decretato, ciò che viene detto". Il termine *ventura* è invece un participio futuro, *venturus*, "ciò che verrà". Dunque, *dichosa* e *ventura* esprimono la stessa idea: ciò che ci viene o ci verrà dall'alto, decretato dall'alto, regalato dall'alto, donato dall'alto, ciò che capita. È la felicità che irrompe nel seno di quel desiderio insoddisfatto e dolente. San Giovanni fa una distinzione, in questa prima notte, tra la notte attiva e la notte passiva, a seconda se il soggetto dell'azione sia un soggetto attivo oppure passivo. Nei primi due versi il soggetto – l'anima – era ancora attivo, aveva delle ansie, desiderava attivamente; ma qui, nel terzo verso, il soggetto diventa passivo dinnanzi a questo qualcosa che scende dall'alto.

È nel quarto verso che finalmente si arriva all'unico verbo che troveremo nei primi dieci versi, il perfetto *salí*, che regge ben due stanze: *salí sin ser notada*. Anche se *salir* in spagnolo significa "uscire", si tratta di un verbo di straordinaria potenza semantica che nel contesto dell'espressione poetica di questi versi ha un significato totale: è un verbo di movimento assoluto, un verbo che significa tutti i moti possibili, oppure un movimento verso tutte le direzioni concepibili. Pur significando "uscire", cioè "andare fuori", *salir* significa anche in questo contesto, come in italiano, "andare su", perché si va verso l'alto, verso Dio. Ma Dio si trova non solo nell'alto, giacché, come insegna Sant'Agostino d'Ippona, è nell'interno dell'uomo, *in interiore hominis*, che abita Dio, onde *salir* potrebbe significare allora "andare dentro"; e siccome questo interiore dell'uomo non è altro che il suo io profondo, *salir* implica anche l'idea di "andare giù". Il verbo è dunque un verbo totale, che abbraccia con la sua forza espansiva tutte le intenzionalità dell'anima nel suo rapporto con un Dio la cui desideratissima presenza riempie tutti gli spazi possibili.

Infatti, solo uscendo dall'io esterno e superficiale si può arrivare a quell'altro io profondo che ci sta dentro, e solo in quella profondità della propria anima sarà possibile l'incontro con l'Altissimo. Si esce allora per entrare, e si va giù per andare su. Tutto questo si rinchiude nel *salí* di San Giovanni. Però in che modo esce – ed entra, e sale, e scende – l'anima alla ricerca del suo innamorato Dio? Esce *sin ser notada*, senza essere percepita, di nascosto. Questo è un evidente *topos* letterario che viene dalla vecchia poesia dei trovatori provenzali, dove gli amanti cortesi si vedono e s'incontrano sempre di nascosto, perché tali amori sono sempre segreti, talvolta proibiti. Si tratta di un'eredità letteraria di San Giovanni.

L'uscita dell'anima è resa possibile perché il suo corpo, la sua vita terrena, le circostanze esterne di una vita dominata fin qui dalle necessità e dalle passioni umane, tutto si è già quietato, si è calmato, si trova ora in riposo come una casa sistemata; così viene detto nell'ultimo verso di questa prima stanza: *estando ya mi casa sosegada.* Con preziosa dolcezza il santo ci fa sentire la quiete della sua casa attraverso l'iterazione del fonema sibilante "esse" – *casa sosegada* – che ronza e carezza quasi come fosse un sibilo oppure un lieve fruscio domestico.

Adesso che siamo arrivati alla fine di questa prima stanza appare evidente che in essa è presente un complesso, un'organizzazione totalizzante dello spazio che ci permette di vedere in ogni verso un orientamento spazio-temporale in due direzioni: verticale oppure orizzontale. Il primo verso rappresenta una forza orizzontale che esprime il tempo in cui si svolge l'azione, cioè la notte oscura; anche l'ultimo verso ci pone davanti ad una dimensione orizzontale, non già temporale ma spaziale, la casa quietata. Tempo e spazio sono entrambi orizzontali perché costituiscono le due forme basiche di percepire e vivere la vita terrena, il mondo di quaggiù. Tra il primo verso e l'ultimo, orizzontali, i tre versi centrali ci presentano invece dimensioni verticali. Il secondo, *con ansias, en amores inflamada*, ci mostra una dimensione verticale ascendente, poiché dice il desiderio amoroso che spinge l'anima verso l'alto. Facendo eco a questo verso secondo, il verso quarto dominato dal verbo *salí* esprime anch'esso una forza verticale ascendente. Per ultimo, il verso centrale, quello dell'esclamazione *¡oh dichosa ventura!*, si presenta come una forza verticale inversa, di direzionalità discendente, perché esprime la Grazia che viene dall'alto come dono di felicità. L'insieme del costrutto si rivela allora come un *chiasmo*, sul cui centro-specchio – la Grazia discendente – si riflettono i versi orizzontali della "terrenità" temporale e spaziale – primo e quinto – e i versi verticali ascendenti del desiderio e della azione – secondo e quarto –. È così che la Grazia diventa la forza dominante dell'intero periodo, mettendosi al centro della stanza e al di là della narrazione come un inserimento esclamativo e donativo, come uno strumento della Provvidenza stessa che irrompe nella storia umana per riempirla di senso e di struttura.

A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

In questa seconda stanza continua ancora il regime del verbo *salí*, il quale ha una notevole forza espansiva, e continua anche la *prima nox*, la notte dei sensi e dello spirito. Il primo verso ci sorprende con il prodigio musicale e sonoro dell'allitterazione delle vocali *u* ed *a*: *A oscuras y segura*. La lingua spagnola, così come l'italiana, può giocare con i suoni della più scura e chiusa delle vocali, e di quella più aperta e chiara, mettendole in contrasto e facendone un bellissimo effetto di chiaroscuro. Attraverso questi suoni, così opposti e così vicini, della rima interna allitterata *ura-ura* si suggerisce il paradosso della notte lucente, della notte che splende e illumina, ma pure si disegna una melodia di ritmo costante, quasi un ostinato – un ostinato calmo però, un ostinato di tempo andante – che regola l'andamento lento ma deciso dell'anima verso Dio. E l'anima va avanti *por la secreta escala disfrazada*, "per la segreta scala mascherata, camuffata"; è così che esce l'anima da casa sua, e qui i critici si sono chiesti, forse in modo un po' razionalizzante, se questa scala sale o scende. Abbiamo già detto che il movimento indicato dal verbo *salí* è assoluto, multidirezionale; dunque ciò che importa non è tanto se la scala sale o scende – infatti sale e scende ad un tempo, ed esce, ed entra –, ma il fatto che si tratta di una scala, cioè di un cammino graduale che riconosce diverse tappe o momenti. Quello che il poeta ci dice è che il cammino della perfezione mistica non si fa tutto d'un colpo, ma che ci vuole pazienza, che è necessario percorrere i diversi gradini.

La condizione mascherata dell'anima, per altro, riprende il *topos* che era già apparso nella prima stanza, *sin ser notada*. L'anima va avanti per la scala protetta da una maschera, segretamente, senza essere vista né riconosciuta da nessuno, perché ha intrapreso un percorso che deve farsi di nascosto, riservatamente. Il *disfraz*, la maschera, sta dunque a significare la protezione contro i nemici dello spirito, una protezione contro il demonio, contro la carne, contro il mondo; ma il fatto che l'anima apparisca sotto un costume diverso è possibile che faccia anche riferimento alle vesti nuove dell'uomo nuovo, secondo quanto espresso da San Paolo[14]. Inoltre, e parlando adesso a un livello ermeneutico meno teologico e più letterario, potremmo certamente supporre che San Giovanni prenda quest'idea della "donna

14 - «Nunc autem deponite et vos omnia: iram, indignationem, malitiam, blasphemiam, turpem sermonem de ore vestro. Nolite mentiri invicem, expoliantes vos veterem hominem cum actibus suis, et induentes novum eum, qui renovatur in agnitionem secundum imaginem eius qui creavit illum» (Col. 3, 8-10).

mascherata" dalla grande tradizione del teatro classico spagnolo, in cui è frequentissimo il *topos* della donna che, per partire alla ricerca dello sposo o del fidanzato che l'ha abbandonata, deve prima travestirsi da uomo per proteggersi dalle minacce del mondo.

In seguito, il terzo verso ripete l'espressione esclamativa *¡oh dichosa ventura!*, intanto l'ultimo verso ripete a sua volta quello finale della stanza precedente, *estando ya mi casa sosegada*. Queste ripetizioni suggeriscono anch'esse l'idea di un passo fermo, sicuro e perseverante nell'andamento dell'anima verso Dio. Anche nel quarto verso c'è una ripetizione, che riguarda l'idea dell'oscurità e quella del nascosto: *a oscuras, y en celada*. Però in quest'ultimo caso l'idea del nascosto, che viene espressa nel sintagma *en celada*, "segretamente" – che riprende espressioni precedenti quali *por la secreta escala, disfrazada* e *sin ser notada* –, si unisce a un'altra idea, quella della protezione e della difesa, poiché il sostantivo *celada* significa "elmo". L'amata non nasconde il suo viso con un cappello né con un velo, ma con un elmo, cioè con un'arma di difesa; si copre, si occulta, ma anche si protegge. L'insistenza sull'idea del nascosto sembra inoltre voler raffigurare l'intimità del legame di amore, anche sul piano del profano. L'amore vero e profondo è sempre discreto, è sempre un po' reticente e cauto, non fa rumore.

> En la noche dichosa
> en secreto, que nadie me veía,
> ni yo miraba cosa,
> sin otra luz y guía
> sino la que en el corazón ardía.

Nella terza stanza siamo ancora in mezzo alla notte, ma non si tratta ormai della *prima nox*, quella dei sensi e dello spirito, ma della *media nox*, quella della fede. È già mezzanotte, e questa mezzanotte non è più qualificata come *oscura*, ma come *dichosa*, "felice, gioiosa", aggettivo che veniva prima attribuito alla *ventura*, e che faceva riferimento a quel dono che scendeva dall'alto, all'irruzione della Grazia. Qui invece si dà un'assimilazione tra la notte, cioè l'orizzontale del tempo in cui si svolge l'azione, e la Grazia verticale della *dichosa ventura*; non è già la ventura quella che è *dichosa*, ma la notte stessa è diventata tale: non siamo più nella notte dell'ansia, della prova, del desiderio non soddisfatto, ma ci troviamo adesso nella notte della fede, della conoscenza. Lo sappiamo bene: la fede è un dono, e perciò l'orizzontale diventa verticale, la Grazia si è impadronita del tempo, della terra e dell'uomo. La notte diventa allora grata, docile, amabile, come si vedrà un po' dopo. E in questa notte felice della fede, anche se torna nuovamente l'idea del segreto, appare pure quella del vedere, del guardare: *en secreto, que nadie me veía,/ ni yo miraba cosa*. Logicamente nessuno vede l'anima né l'anima può guardare nulla,

perché la notte non permette né di vedere né di essere visto: la cecità domina. La notte è una cecità, ma in questa notte *dichosa*, la cecità è frutto non di una mancanza ma di un eccesso di luce: la fede, pur essendo notte, è ossimoronicamente luce e fuoco, una luce che acceca e un fuoco che brucia. Ma lasciamo da parte per un po' il senso mistico e situiamoci nel piano umano, erotico del poema. Che cosa è l'amore se non una repentina cecità prodotta da una luce che non ci permette più di vedere? Si tratterebbe in questo caso di una cecità prodotta dalle cose esterne, terrene; ecco qui il grande paradosso della mistica, dell'espressione mistica: questa cecità delle cose esterne ed evidenti è anche una preveggenza delle cose interne e nascoste, delle cose divine. Basta pensare, nella mitologia greca, al vecchio indovino cieco Tiresia: la cecità fisica è il prezzo che deve pagare per poter vedere le cose non fisiche. Si tratta di una cecità e di un buio che non mancano comunque di luce, come emerge dai due versi finali: *sin otra luz y guía/ sino la que en el corazón ardía*, "senz'altra luce né guida, a parte quella che nel cuore ardeva". C'è una luce, ed essa è tutta interiore, è una luce che sta nel cuore. È qui che emerge il movimento assoluto di quel verbo *salí*: quel "uscì" era un uscire ma anche un entrare, perché il traguardo verso il quale tende quel movimento sta all'interno del cuore, e quella luce del cuore che guida e che arde è proprio la fede. Ma perché, allora, la fede viene identificata con la notte, con l'oscurità, e paradossalmente anche con quella luce che arde in mezzo al cuore? La fede è oscurità, conoscenza imperfetta, soltanto di fronte alla visione piena di Dio alla quale avremo accesso in Paradiso, ma comunque sarà sempre luce riguardo alla ragione umana. Orbene, trattandosi di una luce che arde nel cuore, si palesa qui un tratto caratteristico della spiritualità carmelitana, cioè che l'esperienza mistica è intellettuale ed affettiva allo stesso tempo. Di solito, nei manuali i mistici vengono classificati in due categorie: mistici intellettualisti e mistici affettivi. In questo caso abbiamo entrambe le dimensioni. Da una parte c'è la luce, che fa riferimento al lume dell'intelligenza, ma dall'altra parte quella luce arde, riscalda, brucia ed infiamma la volontà. Dunque, la fede non è solo conoscenza ma è soprattutto amore. E che questa luce dell'esperienza mistica tocchi così l'intelletto quanto la volontà, e così illumini la conoscenza quanto infiammi d'amore il cuore ce l'aveva già detto Dante nel Paradiso: *luce intellettual, piena d'amore* (XXX, 40). L'esperienza mistica di San Giovanni non può ridursi né all'intelletto né all'affettività, non è né pura visione né pura fruizione amorosa, bensì conoscenza cordiale ovvero lucidissimo amore. Ed è appunto per questo che la luce che porta in sé la fede-notte arde nel cuore: si è usciti dall'io esterno per arrivare all'io profondo, all'io essenziale, e lo si è fatto attraverso l'esperienza dell'amore per l'altro e per l'Altro. La luce della fede può guidare perché arde, cioè, può illuminare, farci conoscere che cosa sia l'amato, perché innanzi tutto ci infiamma d'amore per lui. *Nihil volitum nisi praecognitum*,

"nessuna cosa si ama se prima non la si conosce", recita la classica formula scolastica, e sicuramente così la pensava il San Giovanni teologo, ma il San Giovanni mistico e poeta la pensa e la sente – insomma, la *vive* – assai diversamente: *nihil cognitum nisi praevolitum*. Ed è grazie all'esperienza dell'amore per questo "tu" o questo "Tu" – l'amore del prossimo e l'amore di Dio, si sa, non si contrappongono, nemmeno si distinguono – che l'anima può finalmente arrivare alle profondità del proprio io, anzi alla definizione stessa della propria identità: *ad me per te*, si raggiunge il proprio io attraverso l'amore per un tu.

> Aquesta me guiaba
> más cierto que la luz del mediodía,
> adonde me esperaba
> quien yo bien me sabía,
> en parte donde nadie parecía.

Aquesta – arcaismo spagnolo per *esta*, "questa" –, sta a dire la luce che ardeva nel cuore dell'ultimo verso della stanza precedente, ma questa luce, ricordiamo, è la notte stessa, la *media nox* della fede. C'è qui un altro ossimoro, poiché la mezzanotte in cui ci troviamo viene paragonata al mezzogiorno: la sua paradossale luce guida con una certezza maggiore di quella che potrebbe offrirci il sole del mezzogiorno – *me guiaba/ más cierto que la luz del mediodía* –. Ecco una notte piena di luce, carica di luce; quanto più scura è la notte, più potente è la luce che porta in sé; l'amore è cieco, ma quanto più cieco più saggio, più veggente. E in mezzo a questa notte-giorno, a questo buio lucente, è la certezza colei che regna: non c'è più spazio per il dubbio, i dubbi sono ormai stati superati e sono rimasti indietro, nella *prima nox* della fase precedente, nella notte dei sensi e dello spirito, quando l'anima desiderava affannosamente tra le ansie e le angoscie. In questa notte della fede, invece, anche se siamo ancora in piena notte, la notte è talmente *dichosa* e *cierta* che non ammette più dubbi.

La notte della fede, con la sua luce cordiale, ci guida *adonde me esperaba/ quien yo bien me sabía*. Abbiamo qui il primo riferimento esplicito all'amato. Questo amato però si fa presente attraverso una perifrasi, non viene direttamente nominato, non si dice chi sia, nemmeno si dice che si tratti di Dio; solo si dice *quien yo bien me sabía*, sintagma la cui traduzione italiana, "colui ch'io ben sapevo", non riesce a rendere del tutto chiaro. C'è qui un pronome di prima persona, *me*, che ben potrebbe considerarsi un dativo etico o un dativo di interesse, e che sta a indicare l'esclusività e l'intimità del rapporto. Non è lo stesso "sapere qualcosa" che "sapere qualcosa *per me*", perché quel *sabía*, proprio come in italiano e come nell'etimo latino *sapio*, oltre che "conoscere" significa anche "assaporare, gustare qualcosa". È appunto l'idea del sapore nel rapporto tra l'amata e l'amato che ci mette

già sulla via della notte terza e finale, quella *antelucana* che precede l'alba; è un primo mostrarsi, quasi un anticipo della già prossima fase unitiva dominata dalla fruizione: assaporare qualcosa non è soltanto conoscerla, ma soprattutto goderla. Nel verso ultimo della stanza ritorna ancora l'idea dell'esclusività, del segreto, dell'intimità: *en parte donde nadie parecía*. "dove nessuno era presente", cioè l'intima solitudine del rapporto d'amore. È già tutto pronto perché si possa finalmente accedere, nella stanza quinta, alla terza notte, la notte dell'unione; si tratta forse della notte più nera e chiusa: paradossalmente, quanto più buia è la notte, più prossimo è l'albeggiare.

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

Questa terza notte è la notte dei perfetti. Se la prima notte era la notte del *locus unde*, il punto dal quale si partiva – i sensi e lo spirito dominati dalle ansie insoddisfatte –, e la seconda notte era la notte del *locus qua*, cioè lo spazio attraverso il quale si camminava con la guida della fede interiore, questa terza notte è la notte del *locus quo*, il punto di arrivo: Dio stesso. Come vedremo, con questa ulteriore notte c'è anche un altro cambiamento che riguarda la luce: se nella stanza quarta era la luce interna quella che era *guía*, ora, in questa quinta stanza, è la notte stessa la guida: *¡Oh noche que guiaste!* Si produce allora una piena identificazione tra l'idea di notte e di luce. La guida che nella stanza quarta era luce, è ora la notte, cioè luce e notte sono la stessa cosa. Tuttavia questa non è l'unica novità della quinta stanza; per la prima volta la notte cessa di raffigurare una circostanza temporale e diventa soggetto dell'azione, non però soggetto di un'azione narrativa, ma appellativa. Non dice l'anima "la notte mi guidò", ma si rivolge alla notte interpellandola con una esclamazione di gioia, di ammirazione, di meraviglia, di estasi. La notte non è ormai una cosa, ma un prossimo; non è più un "essa", ma un "tu". Siamo indubbiamente davanti ad un rapporto interpersonale: la notte è una persona. Bisogna però domandarsi che persona sia questa. Dio, sicuramente, se ci fermiamo soltanto alla lettura mistica, e allora occorrerebbe scrivere con maiuscola il nome dell'Amato. Questa interpretazione non esclude però, ben lo sappiamo, la possibilità di una lettura profana e di un amato, qualsiasi amato, che venga scritto con umanissima iniziale minuscola.

Ed ecco il verso secondo: *¡Oh noche amable más que el alborada!* La notte è amabile, e non si tratta affatto di un aggettivo banale, ma bisogna prenderlo nel suo senso profondo: questa notte è degna d'amore più di quanto lo sia l'alba, perché

questa terza notte è Dio stesso. L'intera stanza non fa altro che svolgere una *laus noctis*, una lode della notte. Ci troviamo proprio di fronte ad un bellissimo ipotesto di poesia cortese dei trovatori provenzali, nella quale questi canti di elogio alla notte erano molto frequenti: la notte è degna di lode e di gratitudine perché rende possibile l'unione degli amanti, perché con le sue tenebre li occulta, li protegge e favorisce il loro incontro. Ed è appunto questo che loda e ringrazia l'anima nel terzo verso: *oh noche que juntaste*, "o notte che legasti". Al cuore del verso centrale di questa stanza c'è il verbo *juntaste*: finalmente l'amato e l'amata si sono riuniti nella notte e nell'amore. E questa notte, che è Dio-amato, è pure l'amore che unisce l'amato con l'amata. La notte è ciò che lega, ma allo stesso tempo è ciò a cui l'amore lega, ciò a cui l'amore unisce. La notte è il legame e il legato, e questo legame consiste, dunque, in un darsi reciproco, in una reciprocità che è vincolo d'amore.

I due ultimi versi della stanza sono senza dubbio un miracolo per la loro semplicità formale e la loro perfezione acustico-semantica: *Amado con amada,/ amada en el Amado transformada.* San Giovanni ci mette qui di fronte ad un paio di semplicissimi participi passati: *amado* e *amada*, che poi si ripetono e si convertono l'uno nell'altro. Sembrerebbe quasi banale, ma è tutt'altro che una trivialità: siamo dinnanzi ad una donazione reciproca di forme, ad una vera e propria *tras-formazione*, trasformazione che però non è una fusione dove si perdono le singole identità in favore di un nulla o di un tutto indifferenziato. Tutt'al contrario, l'io non si annulla, ma si afferma in se stesso andando verso l'altro. Si tratta di una inabitazione mutua, *io in te*, *tu in me*; oppure per dirlo con un termine del linguaggio trinitario, di una vera *pericoresi*, una *circumincessio* dove ogni persona di questa relazione d'amore riesce ad essere se stessa attraverso il suo donarsi assolutamente all'altra, perché solo nell'esperienza amantissima dell'*alterità* può raggiungersi la radicale *identità*. Questa esperienza d'amore non consiste infatti solo in una *prossimità* degli amanti, ma in una vera *identità*; così devono capirsi sia la progressione verbale *juntar/transformar* che quella delle preposizioni *con/en*: *juntar con* rende gli amanti prossimi, *transformar en* li rende identici, e il processo non finisce, cioè l'amore non si consuma, finché non si passa dalla prossimità all'identità. Ecco dunque un prezioso esempio poetico di vera ontologia trinitaria: io divento io soltanto donandomi a te, cioè assumendo la tua *forma* nell'esperienza dell'amore[15]. Questo viene suggerito – e si può dire anche confermato – da un inconsueto prodigio fonetico-musicale che questi due versi ci regalano: l'incontro speculare delle desinenze *ado-ada* formano proprio una croce, un chiasmo. L'*amada* viene rinchiusa dall'*amado*: *amado-amada* / *amada-amado*; l'*amado* è la cornice e l'*amada* la par-

15 - Cfr. K. Hemmerle, *Tras las huellas de Dios. Ontología trinitaria y unidad relacional*, Ediciones Sígueme, Salamanca 2005, pp. 37-81.

te centrale, che viene così abbracciata, *de-finita*, costituita dall'*amado*. E poi c'è l'allitterazione soave e dolcissima della consonante *d*. Questa consonante in posizione intervocalica è fricativa in spagnolo, e quindi il suo suono è molto più dolce e soave di quello della "d" intervocalica italiana, che è occlusiva e stacca con forza, con una certa asprezza.

Ma sotto questa forma poetica così potente ed eloquentissima la definizione del rapporto tra gli amanti in termini di trasformazione non è certo originale di San Giovanni. Sentiamo il Petrarca:

> [...] so de la mia nemica cercar l'orme
> e temer di trovarla, e so in qual guisa
> *l'amante ne l'amato si trasforme*.[16]

E Dante:

> Amore, secondo la concordevole sentenza de li savi di lui ragionanti, e secondo quello che per esperienza continuamente vedemo, è che congiunge e unisce l'amante con la persona amata […]. E però che le cose congiunte comunicano naturalmente intra sé le loro qualitadi, *in tanto che talvolta è che l'una torna del tutto ne la natura de l'altra*, incontra che le passioni de la persona amata entrano ne la persona amante, sì che l'amore de l'una si comunica ne l'altra [...].[17]

Più indietro ancora nel tempo, e con accenti ben diversi, l'idea compare nel cristiano antico Sant'Agostino e nel musulmano andaluso Ibn Arabi de Murcia (sec. XII-XIII):

> Tenete potius dilectionem Dei, ut quomodo Deus est aeternus, sic et vos maneatis in aeternum: *quia talis est quisque, qualis eius dilectio est. Terram diligis?, terra eris. Deum diligis? Quid dicam? Deus eris?* Non audeo dicere ex me. Scripturas audiamus: «Ego dixi: Dii estis, et filii Altissimi omnes» (Ps. 81, 6).[18]

> La finalidad del amor espiritual es la reunificación o identificación (*ittihad*) que implica que la esencia del amado (*dhat al-mahbub*) se convierta en la esencia misma del amante (*'ayn dhat al-muhibb*) y la esencia del amante en la esencia misma del amado.[19]

---

16 - F. Petrarca, *I trionfi*, a cura di P. Lecaldano, Rizzoli, Milano 1956, "Trionfo d'Amore", III, 160-162, p. 33.

17 - D. Alighieri, *Convivio*, ed. C. Vasoli e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1988, trattato quarto, com. alla canzone terza, I, 1-2, p. 128.

18 - S. Augustinus, *In Epistolam Ioannis ad Parthos Tractatus Decem*, in *Obras de San Agustín,* edición preparada por Balbino Martín Pérez , BAC, Madrid 1959, vol. XVIII, II, 14, pp. 230-231.

19 - Ibn 'Arabi, *Tratado del amor*, introducción y notas de M. Gloton, traducción de A. Colodrón, Edaf, Madrid 2017[12], cap. 6, p. 95.

> *El estado del amante es decir de sí mismo que es el propio amado*. Es así porque el amante se ha consumado en el Bienamado. No lo ve, pues, como diferente de él. Uno de estos amantes decía a este respecto: «Soy yo quien ama ¡y a quien amo, soy yo!»[20].

E pure nel commento al *Simposio* di Platone di Marsilio Ficino:

> Illud quoque evenire sepenumero solet *ut se in amati personam quisque transferre cupiat*. Nec immerito, deus namque pro homine fieri cupit atque conatur. Quis autem pro deo hominem non commutet?[21]
>
> Quotiens duo aliqui mutua se benivolentia complectuntur, *iste in illo, ille in isto vivit. Vicissim huiusmodi homines se commutant* et seipsum uterque utrique tribuit, ut accipiat alterum. [...] Immo vero habet seipsum uterque et habet alterum. *Iste quidem se habet sed in illo. Ille quoque se possidet, sed in isto*. Equidem dum te amo, me amantem in te de me cogitante me reperio, et me a me ipso negligentia mea perditum in te conservante recupero. Idem in me tu facis. [...] *tibi propinquior quam mihi sum*, quippe cum mihi non aliter quam per te medium inherescam.[22]

Così riprende il concetto, in chiave di cortesia amatoria, Baldassarre Castiglione:

> [...] accetta [o Amore] l'anime nostre, che a te s'offeriscono in sacrificio; abbrusciale in quella viva fiamma che consuma ogni bruttezza materiale, acciò che in tutto separate dal corpo, con perpetuo e dolcissimo legame s'uniscano con la bellezza divina, *e noi da noi stessi alienati, come veri amanti, nello amato possiam transformarsi*, e levandone da terra esser ammessi al convivio degli angeli [...].[23]

E nella Penisola Iberica fanno eco sia un poeta minore di Castiglia, Lucas Fernández:

> Es amor *transformación*
> *del que ama en lo amado*,
> do lo amado es transformado
> al amante en afición.[24]

---

20 - *Ibid.*, cap. 12, p. 251.

21 - M. Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, Übersetzt von K. P. Hasse, Herausgegeben und eingeleitet von P. R. Blum, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1984[2], II, 6, p. 58.

22 - *Ibid.*, II, 8, p. 68.

23 - B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di G. Preti, Einaudi, Torino 1965, IV, 70, p. 387.

24 - L. Fernández, *Farsa o quasi comedia del soldado*, in L. Fernández, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Real Academia Española, Madrid 1867, pp. 102-103.

Sia il più grande dei poeti portoghesi, Luís Vaz de Camões:

> *Transforma-se o amador na cousa amada*,
> por virtude do muito imaginar;
> não tenho, logo, mais que desejar,
> pois em mim tenho a parte desejada.
> Se nela está minh'alma transformada,
> que mais deseja o corpo de alcançar?[25]

È, insomma, evidente che San Giovanni non ha inventato l'idea; ma l'ha sì formulata in versi assolutamente insuperabili.

> En mi pecho florido,
> que entero para él solo se guardaba,
> allí quedó dormido,
> y yo le regalaba,
> y el ventalle de cedros aire daba.

Dalle tre ultime stanze della «Noche oscura» emerge con assoluta evidenza che ci troviamo di fronte a un testo indubbiamente erotico. Queste stanze conclusive sono di una intensissima sensualità che ci rende più chiaramente consapevoli della dimensione umana e terrena della poesia sanjuanina. Si tratta, ciò nonostante, di un erotismo delicato, sottilissimo, dove intensità e raffinatezza si sostengono e realizzano a vicenda. A questo punto spariscono definitivamente tutte le immagini visuali: notte, oscurità e luce non ci sono più. Al loro posto compaiono altre immagini sensitive, tattili e termiche, che sono più fisiche, concrete, sensuali. Il poeta ci pone qui nuovamente di fronte ad un paradosso: quanto più si raggiunge lo stato mistico, più terrene e corporali sono i simboli che lo raffigurano. L'estasi mistica viene così espressa attraverso immagini proprie del piacere erotico fisico.

La prima immagine è quella del petto fiorito. Se nella stanza terza si parlava di un *corazón*, un cuore che è raffigurazione di qualcosa d'interiore che non si può toccare, ora siamo dinnanzi ad un'immagine esteriore, il petto, qualcosa che si può toccare, accarezzare, baciare. Ma il simbolo non è solo il petto, ma un *pecho florido*, un petto che fiorisce; ciò sta ad esprimere sia la fecondità che la gioventù, due idee che s'identificano con l'amore stesso, perché l'amore è sempre giovane, ed è sempre fecondo. Su questo *mio* petto, *que entero para él solo se guardaba*, "che intero per lui solo si serbava" – *entero/intero* ci rimanda all'etimo latino *integer*,

---

25 - L. Vaz de Camões, *Sonetos de Camões. Sonetos, redondilhas e gêneros maiores*, seleção, apresentação e notas de I. Fragata Torralvo e C. Cortez Minchillo, Ateliê Editorial, São Paulo 2011[5], soneto 22, p. 76.

"intatto, vergine"–, cioè che era destinato solo al *mio* amato, è ancora l'espressione di quella intimità, di quella esclusività del rapporto io-tu di cui abbiamo già parlato. E viene poi un'altra immagine di grandissima tenerezza, *allí quedó dormido*: su quel petto giovane e fecondo e verginale che è esclusivo per lui, lì l'amato si addormenta. E colui che dorme, che cosa fa? Senz'altro si abbandona, fa dono di sé, si dona totalmente. In questo *suo* petto dove l'amato si assopì, dice San Giovanni, l'amata *le regalaba*. Il verbo *regalar* ha un senso molto ricco; significa "accogliere, accarezzare", ma anche, come in italiano, "fare un dono". Regalare, qui, sta a dire non solo che l'amata accoglieva nel suo petto e accarezzava l'amato, ma che gli faceva un dono, il dono di se stessa. La carezza non è altro che la manifestazione fisica del dono di sé che fa l'amata, e in questo "regalarsi" dell'amata all'amato c'è la risposta, la reciprocità del previo donarsi dell'amato all'amata, raffigurato nel gesto della sua testa assopita sul petto di lei.

Se nel verso terzo abbiamo il *tu*, cioè l'amato che restò assopito, e nel verso quarto l'*io*, cioè l'amante che accarezza donandosi, nel verso quinto abbiamo l'*amore: y el ventalle de cedros aire daba*. L'amore è qui rappresentato dall'aria, e questo è un evidente riferimento allo Spirito, al soffio di vita. Ed ecco insieme i tre termini necessari di ogni relazione d'amore: chi ama, chi è amato, e l'amore stesso. L'immagine è splendida perché rappresenta l'amore come una fresca brezza generata da un ventaglio fatto di alberi che si muove soavemente su questi due corpi, che si trovano in pieno rapporto coniugale e dominati dalla tenerezza corporea. La presenza dell'amato viene suggerita per mezzo di immagini tattili, ma non lo si vede. Sembrerebbe che siamo ancora immersi in quella cecità della notte: non ci sono qui gli sguardi caratteristici della poesia cortese o stilnovistica, il rapporto è solo tattile e termico, Dio è ancora e sempre notte.

> El aire de la almena,
> cuando yo sus cabellos esparcía,
> con su mano serena
> en mi cuello hería
> y todos mis sentidos suspendía.

Nella stanza settima continua a dominare l'immagine dell'aria, non già quella che fanno i cedri, l'aria di un enorme ventaglio, ma l'aria dell'*almena*. *Almena* è una parola che fa riferimento a quei risalti che guarniscono le sommità delle mura dei castelli o delle città fortificate, i *merli*, in italiano. Si passa dunque dal giardino, dal bosco dei cedri, alle mura della città o della fortezza; si passa, cioè, dalla natura alla cultura, dalla campagna alla città, che sono i due modi tradizionali di raffigurare il Paradiso: il giardino – il Paradiso originale, l'Eden dell'inizio –, e la Gerusalemme Celeste – il Paradiso finale, la città dell'*éschaton* –. Il signi-

ficato poetico di queste rappresentazioni è molto semplice: quest'estasi di amore restaura la felicità edenica anteriore al peccato, oppure anticipa la fruizione definitiva del cielo. L'*almena* fa anche un chiaro – benché indiretto – appello al castello teresiano. Il castello è la forza, la solidità e la stabilità di questo rapporto d'amore perfetto, ma è pure la protezione e la sicurezza, idee che bisogna collegare a quel simbolo della *celada*, dell'elmo, anch'esso una protezione, una difesa. Siamo dunque immersi in un complesso d'immagini militari, belliche, che tributano a quella vecchia tradizione poetica castigliana di corte dei *cancioneros* tardomedioevali, dove i rapporti tra gli amanti vengono spesso simboleggiati in termini di torneo, di battaglia o di guerra.

Osserviamo in questi versi una reciprocità di gesti di tenerezza e di carezze: l'aria accarezza il collo dell'amata, e questa stessa aria, che – come abbiamo accennato – è l'amore, è pure l'amato. L'aria-amato carezza il collo dell'amata, e lei retribuisce sciogliendo e spargendo i capelli dell'amato. Sono come due mani, le mani dell'amata e le mani dell'amato, che si fanno carezze mutue. Tuttavia, subito dopo il poeta ci presenta l'immagine di una ferita: *en mi cuello hería*. Com'è possibile che questa mano che è *serena* e che carezza, possa comunque ferire? Il medesimo paradosso è presente in un'altra poesia di San Giovanni della Croce, «Llama de amor viva», che comincia così: *¡Oh llama de amor viva,/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!*[26] Si tratta certo della ferita d'amore, di quella ferita che colpìsce e vince, ma non uccide, anzi dà vita. Infine, l'ultimo verso della stanza, *y todos mis sentidos suspendía*, dice lo stato teopatico di cui parlava lo pseudo Dionigi, dove tutti i sensi vengono sospesi. È da mettere in rilievo qui, ancora una volta, questo gioco delle due mani che si scambiano carezze. Avevamo già detto che ci sono tre agenti: l'amata, che scioglie i capelli dell'amato e che gli regala le sue carezze; l'amore, che ferisce e che si dona come aria; e l'amato, che resta addormentato sul petto dell'amata, abbandonandosi in tal modo a lei. Questa dinamica, che altro non è che un gioco d'amore, risponde al modello trinitario di Sant'Agostino, dove le tre persone divine vengono chiaramente identificate con l'amante, l'amato e l'amore, intesi come veri *vestigia trinitatis*.[27]

---

26 - S. Juan de la Cruz, *Obras completas*, cit., p. 56.

27 - «Tria quaedam in charitate, velut vestigium trinitatis. Quid est autem dilectio vel charitas, quam tantopere Scriptura divina laudat et praedicat, nisi amor boni? Amor autem alicuius amantis est, et amore aliquid amatur. Ecce tria sunt: amans, et quod amatur, et amor. Quid est ergo amor, nisi quaedam vita duo aliqua copulans, vel copulare appetens, amantem scilicet, et quod amatur? Et hoc etiam in externis carnalibusque amoribus ita est [...]» (S. Augustinus, *De Trinitate*, in *Obras de San Agustín,* edición preparada por Luis Arias , BAC, Madrid 1948, vol. V, VIII, 10, 14, p. 534).

Quedeme y olvideme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejeme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Siamo all'ultima stanza. Sopra avevamo accennato che San Giovanni, in certo modo, preferiva fare economia di verbi, e che all'inizio della poesia un solo verbo, *salí*, reggeva ben due stanze. Nella stanza conclusiva, invece, abbiamo tutto il contrario: in una sola stanza succede una specie di esplosione verbale che accumula cinque perfetti in solo tre versi. Nella cosiddetta fase purgativa, nella *prima nox*, quella dei sensi e dello spirito, il verbo *salí* reggeva da solo e con semantica assoluta un lungo periodo di dieci versi; invece qui, nell'apice dell'estasi unitiva, quando tutto è riposo e quiete, e ci si aspetterebbe dunque che tutto fosse immobile e fermo, si succedono ben cinque verbi diversi in un'unica stanza. Come comprendere quest'altro paradosso, questa prodigalità di verbi in mezzo alla quiete? A prima vista appare come un controsenso. Tuttavia, quel verbo *salì* esprimeva tutti i movimenti possibili: "uscire", "entrare", "salire", "scendere"; era un'unica *forma verbale*, ma dietro a quell'unica forma si celavano almeno quattro *significati verbali* sottintesi, ognuno dei quali esprimeva un'azione effettiva; qui, invece, i cinque verbi, *quedar, olvidar, reclinar, cesar* e *dejar*, esprimono soltanto azioni apparenti, *non-azioni* infatti, che dicono piuttosto la quiete, l'immobilità e il riposo assoluto, la pienezza di una sola azione che paradossalmente consiste in un'*azione passiva*, in un essere colpito dal fruire, dal godere. E tre di questi cinque verbi – *quedeme, olvideme, dejeme* – portano con sé i pronomi personali enclitici, cioè posposti al verbo perfetto in prima persona, cosa non abituale in spagnolo; il poeta li utilizza qui con una finalità precisa: dare più forza e più *egocentrismo* a quest'atto dell'io che, paradossalmente, è una volontaria rinuncia di se stesso, un atto di donazione personalissima a un tu, il che, anziché indebolirlo, lo fortifica, lo irrobustisce, lo rende più *io*.

Quedeme, "mi quietai, mi riposai", ma anche "mi fermai". È questo il punto di arrivo del movimento direzionale espresso dal *salí* della stanza prima, che altro non era che l'inizio del cammino. Ed ora occorre rimanere, perché il percorso finisce proprio qui; una volta arrivati al traguardo è il momento di fermarsi, perché esso è il punto di riposo, il *locus quo* a cui tendeva quel *salí* iniziale. Dunque, il processo della macro azione *uscì-arrivai* si chiude finalmente, ed il poeta ce lo raffigura ancora una volta con un'immagine di soavissima dolcezza, l'amata che china il suo volto, il suo viso sull'amato: *el rostro recliné sobre el Amado*. Questo verso, che è la risposta a quell'azione che aveva prima svolto l'amato, di addormentarsi sul petto fiorito dell'amata, ci parla di un rilassamento corporale dopo la tensione ero-

tica. Tutto finì, *cesó todo*, non c'è più tempo, non c'è più divenire, tutto è diventato presente, e allora l'amata può dire: *dejeme*, "mi lasciai, mi abbandonai", ma anche "mi affidai", cioè "mi diedi al mio amato, feci a lui dono totale di me, fidandomi tutta di lui". È l'atto più grande e totale di *fede* quest'abbandonarsi all'amato. C'è qui una figura etimologica, *dejeme-dejando*, una ripetizione della stessa radice lessicale in perfetto e in gerundio. E poi, *mi cuidado*, "il mio pensiero" – dal latino *cogitatum* –; ciò che si lascia è ogni pensiero, ma più specificamente ogni pensiero di preoccupazione, d'inquietudine, di ansia – quelle *ansias* che s'impadronivano dell'anima nella stanza iniziale, nella notte dei sensi e dello spirito, sono qui finalmente scomparse –. Se prima avevamo la figura del rilassamento corporale delle teste che si reclinavano reciprocamente l'una sul petto dell'altro, si staglia ora dinnanzi a noi l'idea del rilassamento spirituale, dove non c'è più spazio per i pensieri e per le apprensioni.

E dove va lasciato questo *cuidado*? Ce lo dice l'ultimo verso, carico di splendido e delicato simbolismo: *entre las azucenas olvidado*, "dimenticato in mezzo ai gigli". Questa dimenticanza non è altro che l'oblio dell'io apparente, imperfetto, nella relazione io-tu, il che significa che si raggiunge un io più vero, più reale, più forte, più pieno. Il simbolo del giglio, peraltro, ci rimanda a due possibili ipotesti. In primo luogo al Cantico dei Cantici, dove l'amata scelta dallo sposo viene chiamata giglio[28], figura questa che simboleggia Israele, l'amata da Dio, e poco dopo, con l'avvento del cristianesimo, anche Maria, l'amatissima da Dio tra tutte le donne. L'anima, dunque, dimentica i suoi pensieri inquieti in mezzo ai gigli perché è conscia di essere amata e scelta dal suo amato. Naturalmente, il fiore bianco raffigura anche la purezza di questo amore. In secondo luogo c'è quel bellissimo brano del Vangelo di Matteo, dove i gigli del campo crescono senza faticare nè preoccuparsi di niente, perché Dio li veste e li nutre[29]; ancora una volta ne sgorga l'idea dell'abbandono attivo alla Provvidenza di Dio, cioè del darsi, del donarsi assolutamente all'amato.

Siamo dunque alla fine del percorso, di questo percorso d'amore che si è svolto tra il nero della notte e il bianco dei gigli, tra il buio dei sensi e dello spirito e la raggiante luce dell'unione con Dio. Si tratta di un'unione dove campeggiano alla pari la fruizione e la sicurezza, il riposo e la protezione, l'aria che carezza e le mura

28 - «SPONSA. Ego flos campi, et lilium convallium. SPONSUS. Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias» (Cant. 2, 1-2).

29 - «Et de vestimento quid solliciti estis? Considerate lilia agri quomodo crescunt: non laborant, neque nent. Dico autem vobis, quoniam nec Salomon in omni gloria sua coopertus est sicut unum ex istis. Si autem foenum agri, quod hodie est, et cras in clibanum mittitur, Deus sic vestit, quanto magis vos modicae fidei?» (Mt. 6, 28-30).

fortificate con i loro merli [30]. E si tratta pure di una perfetta reciprocità di gesti donativi: all'addormentarsi dell'uno nel grembo dell'altro risponde il chinarsi del volto di quest'ultimo e l'oblio di ogni suo pensiero davanti all'amato; alle mani dell'uno che spargono i capelli dell'altro risponde la ferita carezzevole dell'aria d'amore. Attraverso questi gesti quasi simmetrici si fa esplicito che l'uno è finalmente diventato l'altro, come già veniva espresso in quel chiasmo sul quale ci siamo ampiamente soffermati: *Amado con amada,/ amada en el Amado transformada.* Occorre però sottolineare un elemento fondamentale: che l'iniziativa di questa trasformazione reciproca è sempre divina, perché è la notte-Dio chi guida l'amata e la lega con l'amato –*¡Oh noche que guiaste [...] oh noche que juntaste...!*–, e perché è per primo l'amato chi si addormenta sul petto dell'amata, e solo dopo l'amata risponde col chinare del suo viso verso l'amato. Tutto succede sul cuore – tutto succede nell'amore e per l'amore –, ed è sempre Dio a fare questo primo passo d'amore. Tutto succede sul cuore, e tutto è Dio che lo fa succedere. I pensieri, le preoccupazioni, la conoscenza, si dimenticano, si addormentano, si depongono proprio sul cuore della persona amata, e su questo cuore si fissa pure la vista e si rivolgono le carezze e le mani. Questi gesti di deposizione dell'io cosciente ed operante nel tu dell'amato non sono affatto un annullarsi, ma un vuotarsi del vecchio per così ritrovarsi e trascendersi nel nuovo, o se proprio vogliamo esprimerla con linguaggio teologico, è una *kenosi* dell'io autonomo che permette a questo di raggiungere la propria e definitiva identità attraverso l'esperienza del dono totale di sé all'altro. Si tratta, dunque, di un'identità intersoggettiva e relazionale che riceve semplicemente un solo nome: *amore*, il solo traguardo a cui siamo chiamati, l'unica vera e finale sostanza nostra dopo essere stati anche noi trasformati in quel Dio che guida ed ama.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
Universidad Católica Argentina – CONICET Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura Comparada Buenos Aires - Argentina
javier_gonzalez@uca.edu.ar

30 - La concomitanza della quiete e della protezione che l'anima trova in Dio risale anch'essa ai salmi, dove il grembo divino, considerato una fortezza, offre allo stesso tempo riposo e difesa: «Diligam te, Domine, fortitudo mea. Dominus firmamentum meum, et refugium meum, et liberator meus. Deus meus adiutor meus, et sperabo in eum; protector meus, et cornu salutis meae, et suspector meus» (Ps. 17, 2-3; cfr. 61 3-8).