

PINA ROSA PIRAS

LA *CHRISTALINA FUENTE* DI GIOVANNI DELLA CROCE

Sulla relazione che intercorre tra poesia e mito, mi propongo di misurare l'enunciato *christalina fuente* contenuto nell'undicesima strofa del dramma lirico di Giovanni della Croce, *Canciones entre el Alma y el Esposo*, più noto come *Cántico espiritual*¹.

Quest'ultimo titolo, attribuito alle *Canciones* in epoca successiva alla morte dell'autore, evoca con maggior chiarezza il senso allegorico di amore sacralizzato voluto dall'interpretazione canonica, contrastata da chi invece del *Cántico* privilegia la proposta di lettura in chiave epitalamica². Non mi soffermo sulle due posizioni, su cui del resto i critici si contrappongono anche in relazione al *Cántico* biblico; vorrei limitarmi invece a estendere a queste *Canciones* quanto Guido Ceronetti enuclea a proposito del *Cántico*

¹ In base all'ordine del manoscritto cosiddetto di Sanlúcar, si tratta dell'XI strofa, ma è la XII nel manoscritto di Jaén. Sul dibattito intorno alla discrepanza fra i due manoscritti: ELIA, 1993, pp. 9-65 e p. 32, con i rimandi ai numerosi saggi sull'argomento. Le citazioni delle poesie di Giovanni della Croce contenute nel presente lavoro sono tratte da questa edizione.

² È stato lo stesso Giovanni della Croce nella *Declaración* relativa alle *Canciones* a indicare l'allegoria come chiave interpretativa che permette di «entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas» (JUAN DE LA CRUZ, 1982, p. 435). Non è questa una ragione per fermarci nella ricerca delle motivazioni profonde del carattere per così dire “razionale” della spiegazione che Giovanni della Croce propone. A questo proposito Aldo Ruffinatto si associa a quanto ricorda Stefano Agosti: «il contenuto razionalizzabile d'un testo poetico non è mai il vero contenuto. Il vero contenuto è quel contenuto alienato che vive in perfetta simbiosi con le forme entro le quali si manifesta». Ruffinatto delinea perciò un convincente motivo extra-testuale: «Per evitare i colpi della censura e dell'Inquisizione e per garantirne, contemporaneamente, la sopravvivenza, effettua un'intelligente opera di travestimento delle sue poesie, imponendo per esse una decodificazione dislocante» (RUFFINATTO, 1985, p. 111).

dei Cantici, un testo – afferma – «incaricato di significare tutto l'amore possibile, assunti come segni una simbolica coppia umana» (CERONETTI, 1986, p. 59). E, come nel *Cantico* attribuito al re Salomone, il grido di desiderio si drammatizza in una voce femminile anelante e insieme verginale, in dialogo con una voce maschile, protettiva e rassicurante; sullo sfondo alcuni altri interlocutori sono appena accennati: la natura, evocata attraverso le creature, i pastori, le fanciulle della Giudea, ancora meno visibili, metonimicamente evocati nel loro insieme, come collettività (BYATT, 1999).

In un percorso di rive e montagne, boschi e prati, la Sposa ricerca l'Amato muovendosi su un fondale tracciato con i minuti dettagli di un arazzo rinascimentale: cervo ferito e leone, tortora e colomba, fiori e smalti; roseti dove «el ámbar perfumea» e tutti i sensi partecipano del paesaggio, coinvolti in dense opposizioni ossimoriche per cui la musica può essere «callada», silenziosa, e «sonora» la solitudine.

Lungo il percorso di ricerca dell'unione con lo Sposo, l'Anima (la Sposa) invoca la *christalina fuente* come sosta, e inciso strofico, della tensione verso il desiderato:

«¡O *christalina fuente*,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos desseados
que tengo en mis entrañas dibujados!».

Alla fonte inserita in questa strofa, che considero come astrazione di una unità artistica, si limiteranno le mie osservazioni sul linguaggio di Giovanni della Croce. Si tratterà, comunque, non di esaminare la mistica della poesia, ma la natura, i risvolti e le forme che il linguaggio assume quando con la poesia il proposito è di parlare della tensione che comporta l'esperienza di unione con Dio. Per far ciò merita di essere esplorato il passaggio che esiste fra la lingua della comunicazione razionale – e i simboli o le allegorie rientrano in questo tipo di comunicazione³ – e la lingua la cui parola rimanda all'oggetto stabilendo un rapporto isomorfo. Si tratta di quella “coscienza mitologica” che Lotman e Uspenskij attribuiscono a un tipo di

³ Fa il punto sulla poetica dell'«ineffabile» nella critica relativa a Giovanni della Croce, RUFFINATTO, 1985, pp. 99-108. Sulla distinzione fra il codice simbolico a cui si attengono i versi di Giovanni della Croce e il codice allegorico implicato nella *Declaración* è ancora RUFFINATTO, pp. 103-106. Si veda anche LÓPEZ-BARALT, 1985b, pp. 58-59, n. 65.

costruzione del pensiero prelogico: parola e oggetto cioè sarebbero pensati come composti analoghi, formati da due strutture con lo stesso tipo di relazioni combinatorie. Nei testi con caratterizzazione mitologica gli oggetti (e le parole) subirebbero una trasformazione per cui solo la comprensione del processo che tale trasformazione implica aprirebbe la strada alla comprensione dei testi che rientrano in questa tipologia (LOTMAN, USPENSKIJ, 1975, pp. 83-109).

In effetti, la poesia di Giovanni della Croce appare irraggiungibile, sconcertante, misteriosa come poche, dicono gli studiosi, e forse è stata intesa nella sua complessità solo dopo l'emersione dei meccanismi resi visibili dalle poetiche recenti, quelle che ci hanno abituato a saldare lo spazio altrimenti indecidibile tra mente e linguaggio⁴. È per questo che mi appare legittimo interpretare i suoi versi alla luce di una memoria remota, «frugando nella memoria di un lontanissimo Eden» (UNGARETTI, 2000), come contributo a un'espansione delle (infinite) alternative con cui in teoria possono essere letti (ELIA, 1993, pp. 62-65).

Autore di un esile corpus di composizioni in versi, Giovanni della Croce ci ha lasciato anche alcuni libri che qui saranno richiamati più volte. In questi, conosciuti come *Declaraciones*, spiega in prosa i contenuti della sua poesia, e qui soprattutto enuncia una teologia, negativa, «della notte», o della non conoscenza di Dio, elaborata compiutamente dall'Islam negli aspetti della mistica sufica, ma già presente nello pseudo Dionigi con le sue diramazioni nella tradizione cristiana, fino alla versione che ne fece Marsilio Ficino (AGAMBEN, 1974, p. VIII; LÓPEZ-BARALT, 1985b, pp. 346-353).

E tra le composizioni poetiche di Giovanni della Croce abbiamo, dicevo, queste *Canciones entre el Alma y el Esposo* nelle quali l'autore ricorre alle forme e al linguaggio che della poesia sono peculiari: la lira, con i suoi endecasillabi e settenari, prestigiosa strofa italiana adottata da Garcilaso, il poeta spagnolo più esemplarmente rinascimentale. Ricorre anche alle “fi-

⁴ Mi riferisco alla sintesi conclusiva di Jacqueline Risset, illuminante «sul metodo critico di Giovanni Macchia», dove per «metodo» intende: «... tutto quell'edificio articolato – definito e studiato dai moralisti classici – in cui cuore, mente, linguaggio, sono presi in un'operazione misteriosa e rigorosa insieme. La letteratura, attraverso il suo rapporto privilegiato con il linguaggio, raggiunge l'inconscio più agilmente, con balzo più sovrano che non quello dell'analisi stessa, Freud lo ha riconosciuto per primo» (RISSET, 1991, p. 120). La proiezione di Giovanni della Croce verso la modernità è sottolineata da ROSSI, 1993, p. 118.

gure”, così come noi le percepiamo, su piani diversi: ossimori, metafore, simboli e allegorie, che immette nella sua opera con la consapevolezza della loro funzione di modificatori del linguaggio. Questo avviene in particolare nella *Declaración* che accompagna il *Cántico espiritual*, dove gli interrogativi sulla possibilità umana di capire attraverso le parole sono seguiti dall’argomento per cui la mediazione avviene appunto attraverso «figuras, comparaciones y semejanzas» (DE LA CRUZ, 1982, p. 435).

Come accennavo, le *Canciones* si pongono come parziale parafrasi del *Cantico dei Cantici*. Nel corso del Cinquecento quest’ultimo era stato oggetto di controverse analisi ermeneutiche, fra le quali è da ricordare qui l’esegesi compiuta dal francescano Luis de León, maestro di Giovanni all’università di Salamanca negli anni intorno al 1564-68. Sono gli anni post-tridentini, quando le interpretazioni della Bibbia presentavano quei pericoli di cui è segno il noto processo a cui fu sottoposto lo stesso Luis de León, appunto per aver affrontato la traduzione del *Cantico* biblico (LÓPEZ-BARALT, 1985b, pp. 49-51).

Riformatore dell’ordine carmelitano insieme a Teresa d’Avila, lo stesso Giovanni della Croce, quando compose nel 1578 queste sue *Canciones*, si trovava segregato duramente dai confratelli calzati, a Toledo. In quel periodo elabora dunque simboli, fra cui quello legato alla «fonte», tema conduttore non solo della nostra strofa, ma anche di un’altra sua straordinaria poesia, scritta anch’essa nel carcere di Toledo:

«¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche!»⁵.

Quella della fonte è peraltro una realtà sacralizzata universalmente, in quanto manifestazione «della materia cosmica fondamentale, senza cui non potrebbero essere assicurate la fecondazione e la crescita della specie» (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1989, p. 410)⁶. Tutte le religioni insistono perciò sul senso figurato della fonte (o della sorgente) come «origine», «principio», «causa»⁷. Ma è nell’Islam che Giovanni della Croce trova una particolare elaborazione del senso sacro della fonte, oltre che nel suo valore

⁵ Si tratta del *Cantar del Alma que se huelga de conocer a Dios por Fee*, p. 129.

⁶ L’insistenza di tutte le religioni sull’acqua come simbolo è stata affermata dalle varie ottiche di Jung, Eliade, Chevalier, Frye.

⁷ Fonte e sorgente sono qui assimilate. Si pensi al termine francese *source*.

legato alla funzione pratica e utilitaria che ha l'acqua in questa cultura. A tale proposito non è irrilevante ricordare che l'ambiente da cui proveniva il carmelitano era impregnato fortemente dalla residua presenza dei musulmani: un elemento indicativo è che la madre discendesse da spagnoli musulmani convertiti, fosse cioè *morisca*. E non si può non ricordare che ritualità e credenze islamiche sopravvivevano, ancora nella seconda metà del secolo, radicate nel tessuto sociale, nonostante che le numerose prammatiche reali avessero costretto la comunità arabo-spagnola, forzatamente convertita, a un ricordo ormai assottigliato sia della propria lingua sia della propria grande cultura medievale⁸. Negli anni in cui si svolge la vita di Giovanni, nella seconda metà del Cinquecento appunto, l'Islam spagnolo era ormai sopraffatto: rimanevano appena costumi, scorie linguistiche, retaggi più o meno evidenti. Tra questi l'importanza dell'acqua, la sua realtà tecnologica, legata alle coltivazioni, alla consuetudine dell'igiene quotidiana che in un passato non lontano era associata alla ritualità religiosa, ultimi aspetti della cultura musulmana a essere dimenticati⁹.

Importanti studi hanno ricostruito in modo convincente la parziale genesi nell'Islam di molti simboli presenti nell'opera di Giovanni. Tali studi, pur non escludendo le connessioni letterarie e religiose della tradizione occidentale, greco-latina – e quindi la continuità con Garcilaso attraverso la trasformazione in senso religioso, *a lo divino*, effettuata da Sebastián de Córdova – indagano anche sul terreno meno ovvio delle tracce islamiche nell'elaborazione di Giovanni della Croce. Tengono conto quindi del valore dell'acqua come metafora spirituale, da collegare in primo luogo alla Bibbia o ai Vangeli, ma ricostruiscono nello stesso tempo le linee di derivazione islamica riscoperte dagli studi pionieristici compiuti da Miguel Asín Palacios nei primi decenni di questo secolo e ripresi con efficacia da quelli recenti di Luce López-Baralt¹⁰. Così come accade per altri simboli – il vino

⁸ Tra gli altri, in particolare: DOMÍNGUEZ ORTIZ, VINCENT, 1984; LÓPEZ-BARALT, 1985a; MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1991).

⁹ Diversa da quella adottata da Giovanni della Croce, ma complementare per cogliere quanto presente fosse l'aspetto simbolico dell'acqua, è l'immagine dell'acqua canalizzata che esiste in Teresa d'Avila per esprimere la situazione di sforzo e di tormento rispetto allo stato di contemplazione dello sgorgare naturale della sorgente. Tra i tanti luoghi, S.TA TERESA DE JESÚS, 1979, p. 59, 77 e 124; JIMÉNEZ LOZANO, 1982, p. 35; LÓPEZ-BARALT, 1985a, p. 120.

¹⁰ Del sacerdote cattolico Miguel Asín Palacios il lettore italiano dispone della controversa ricerca su *Dante e l'Islam*, 1994 (I ed. 1919).

o l'ubriacatura mistica, l'ascensione al monte, la fiamma viva di amore, la notte oscura, ecc. –, in questi studi anche la fonte, almeno in parte, è fatta risalire all'Islam per la specificità che assume nell'opera di Giovanni della Croce. E ne è una riprova il confronto con l'elaborazione sadilita delle confraternite mistiche religiose, di al-Gazâlî e di al-Rûmî, da cui derivano le molteplici proprietà che ha l'acqua in Teresa d'Avila, e il senso già sacralizzato che ha la fonte in Giovanni della Croce (LÓPEZ-BARALT, 1985b, pp. 261-262). In particolare, questi trova nella tradizione arabo-musulmana l'immagine concettuale dello specchio cristallino che riflette il livello della contemplazione di Dio presente nell'arabizzato Ramón Llull e lo trova anche nella fonte come miraggio (*sarâb*) che il mistico assetato crede di vedere, e nella quale, avvertendo il suo errore, scopre invece Dio e se stesso. In modo simile, nella nostra strofa, gli occhi che Giovanni ha «en sus entrañas dibujados», disegnati nelle sue viscere, nelle sue profondità, riflettono lui stesso e Dio (ID., p. 263).

Esaminando la strofa più da vicino, la caratterizzazione aggettivale di «fuernte», «christalina», è solo in apparenza letterariamente usurata. Da *christalina* infatti, si dipartono i sensi che rendono l'epiteto insostituibile e tutt'altro che "indifferente", come ha detto nel 1927 Osip Brik (BRIK, 1968, pp. 167-168). Lo stesso Giovanni della Croce nel libro di commento relativo alle *Canciones*, a «christalina», oltre alle proprietà del cristallo, limpidezza e durezza, attribuisce la falsa etimologia «di Cristo», in quanto questi è depositario della «fede». Imprime così alla fede un nome, «Cristo», e per di più, richiamandosi al Vangelo di Giovanni (4,14), fa risalire a Cristo l'attribuzione del significato di «fede» a «fuernte»¹¹. Avviene così

¹¹ Sul carattere non chiarificatore o addirittura sulle discordanze fra le composizioni in versi e i relativi commenti in prosa si veda, LÓPEZ-BARALT, 1985b, p. 57, dove López-Baralt afferma: «La prosa aclaratoria de San Juan parece pues tan enigmática como los versos que pretende explicar». In larga misura complementare è la conclusione a cui perviene l'analisi di Ruffinatto, 1985, dove il critico propone: «Ci troveremmo, insomma, di fronte a un solido, complesso e ampio edificio dottrinale costruito, rispetto alla poesia, non solo su basi teoretiche autonome, ma anche su principi contrastivi. Questi sarebbero dettati dalla necessità di mascherare un certo tipo di messaggio – quello poetico – con un altro messaggio – quello prosastico – parallelo e deviante» (p. 109). Tale ipotesi è motivata da ragioni contingenti che conducono al passaggio dal codice simbolico della poesia al codice allegorico delle *Declaraciones*, per concludere: «il messaggio del testo poetico non solo viene assorbito per intero dall'entropia, ma confluisce in un nuovo messaggio più razionale e, tutto sommato, meno compromettente. La poesia è morta (non lo si può negare) ma la pelle di san Juan, probabilmente, è salva» (p. 127).

che l'elemento «fuate», unito al suo modificatore, «christalina», significa doppiamente «fedee»; nell'elevare il verso al significato dottrinario, come indica Giovanni nella *Declaración*, dovremmo intendere: «O fede fede». E ancora, come si vedrà meglio più avanti, dovremmo legare di nuovo la fede anche a «ojos», occhi (di Dio) «que tengo en mis entrañas dibujados». Ma il rimbalzo dei significati non si ferma qui. Se la «fedee» è «Cristo», è il nome di Cristo a moltiplicarsi nel gioco dei riflessi costituiti sia dai diversi termini in qualche modo intercambiabili, sia dall'articolarsi della sintassi.

Nella sua strofa quindi, Giovanni della Croce stabilisce fra i termini un valore di uguaglianza che si prolunga lungo tutto l'asse della progressione strofica, con un esito di rafforzamento dei significati nella loro proiezione all'indietro. L'effetto si regge ovviamente sull'ottativo, «si en esos tus semblantes» «formases... los ojos». Il flusso sintattico mette in moto il meccanismo dei riflessi, per cui sul primo verso si ripiegano tutti i versi successivi. Per il tipo di percezione che abbiamo noi si tratta di ripetizioni di tipo metaforico e di simboli che tendono a ridurre più oggetti all'unità (HENRY, 1975, p. 71).

Ma non proprio di metafora si tratta, in quanto, per esserlo, la fonte, sul piano della realtà, dovrebbe possedere alcune caratteristiche in comune con la fede, caratteristiche che dovrebbero passare alla «fedee» perché la metafora possa essere colta dal ricevente. Di fatto le connotazioni comuni, la limpidezza e la durezza per esempio, agiscono debolmente sulla parola, quale piano proprio della metafora.

Esaminando invece il *continuum* delle figure affini, «fuate» si trova piuttosto in analogia, essenzialmente convenzionale, col significato che le attribuisce Giovanni, la fede. Certo, il segno «fuate», e ancora di più «ojos», nel designare l'oggetto relativo, rimandano a un altro senso non raggiungibile se non si verificasse il traslato. A «fuate», e a «ojos», pur mantenendo il segno, la loro realtà, le immagini e il relativo contenuto di idee, si aggiungono elementi complementari che, nel rimandarli alla molteplicità dei significati con cui sono intesi, permettono di farli rientrare nel valore connotato che ha il simbolo¹².

Da tutto ciò discende che il piano del discorso di Giovanni è quanto mai vasto: si muove da quello della realtà degli oggetti e, passando per l'in-

¹² Tengo conto delle severe avvertenze, oggi ignorate come non mai, che Galvano della Volpe rivolgeva ai critici quando sottovalutavano la complessità del contenuto di idee insita nelle «immagini» (DELLA VOLPE, 1972).

serimento di questi nel relativo valore simbolico che solo in parte li rende riconoscibili e accettabili dalla comunità linguistica, giunge fino a rimandare, in una occasione esterna al testo, al piano allegorico con cui lo stesso Giovanni della Croce sacralizza i primi due. Ma la «fonte» e gli «occhi» non si trovano in relazione rigida né con l'aspetto allegorico (e teologico) indicato da Giovanni, e nemmeno rientrano pienamente nei valori simbolici consueti, sono invece aperti, disponibili a riempirsi di allusioni piene di significati, tanto che di essi Rosa Rossi ha potuto parlare di simboli «colmi di nulla» (ROSSI, 1993, p. 118)¹³.

Come si è detto, gli elementi del primo verso («christalina» e «fuente») si riflettono nei contenuti dei versi successivi e in particolare su «ojos», con cui si attua la riproposizione del senso, «fedede», del primo verso.

I rapporti di uguaglianza che si stabiliscono così nella frase strofica rimblazano attraverso termini diversi. Li riassumo.

Cristo è la fede, è il nome proprio che determina questo significato; attraverso la nominazione, «fuente» è fede; rientra per molti versi in quanto sostengono Lotman e Uspenskij:

«Si può quindi affermare che *il significato generale di un nome proprio, nella sua massima astrazione, si riduce a un mito* [il corsivo è nel testo]. Infatti nella sfera dei nomi propri avviene quella identificazione fra parola e denotato, che appare così tipica delle concezioni mitologiche e che è caratterizzata per un verso da tutte le possibili forme di tabù, e per l'altro dal mutamento del rituale dei nomi propri.

Questa identificazione del nome e della cosa nominata determina, a sua volta, l'idea del carattere non convenzionale dei nomi propri e di una loro natura ontologica» (LOTMAN-USPENSKIJ, 1975, p. 88).

Il nome e il mito determinano dunque un nesso che è specifico della «lingua dei nomi propri», la quale si configura «come una catena di atti di nominazione e rinominazione, tutti consci e nettamente delimitati fra loro» (Id., pp. 100-101).

Un passaggio intermedio è rappresentato dal funzionamento di «ojos», occhi che si riflettono sul significato di «fedede» a cui ho accennato poc'anzi. È indicativo dello spessore culturale in cui affonda la poesia di

¹³ È stato Stefano Agosti a riproporre nei termini di Contini (a cui si deve il concetto di «paroles pratiquement vides») l'insegnamento di Daniel Arnaud riversato da Petrarca nel suo *Canzoniere* (AGOSTI, 1993, p. 5).

Giovanni il fatto che gli occhi siano associati alla fede nella filosofia sufica esposta nel *Libro della certezza*, dove il secondo grado della «fede» è quello del *ayn al-yaqîn* («occhio della certezza», vale a dire, assoluta certezza, o fede) (LÓPEZ-BARALT, 1985b, p. 265)¹⁴. Sono occhi a cui il mistico non può resistere dopo averli invocati quando l'unione con l'Amato è vicina, così come accade nella strofa immediatamente successiva a quella qui presa in esame, dove la Sposa invoca: «!Apártalos, Amado/Que voy de vue-lo!». In entrambi i casi, in Giovanni della Croce e nella mistica sufica, si invocano gli occhi di Dio per raggiungere la capacità di vedere Dio. Non solo, l'espressione *ayn al-yaqîn* ricorda molto da vicino la certezza per fede che è il contenuto della già citata composizione di Giovanni della Croce, *Que bien sé yo la fonte que mana y corre/ aunque es de noche*.

Ma se la «fuente» è la fede, permane nello stesso tempo «fuente» nella sua referenzialità: «O *christolina* fuente»; e come «fuente», anche «ojos» conservano il referente, gli occhi, doppiamente rappresentati, in: «tus semblantes plateados» e in: «mis entrañas dibujados».

A tutto ciò si aggiunga che il verbo copulativo, implicito nella frase strofica, e collocato fra «christolina» e «fuente», determina una relazione di identità. Piuttosto che in un rapporto sinonimico, aggettivi e sostantivi si trovano così affiancati gli uni agli altri, sovrapponendo i loro significati solo in parte. È ciò che avviene del resto per la possibilità di classificazione dei vari livelli figurali, che rimandano per molti versi a oggetti collocati in un circolo gerarchico più generale. Potrebbero quindi seguire una logica che si legherebbe a quella che Lotman e Uspenskij chiamano «coscienza mitologica», un elemento che li accomuna, preesistente alla logica razionale e persistente ancora oggi nel rapporto tra il nome e l'oggetto, come quando per esempio abbiamo paura di evocare una malattia pronunciandone il nome e, nel non nominarla, la esorcizziamo.

Gli oggetti verbali così sarebbero legati strettamente alla realtà, resa concreta attraverso la parola, come quando, diceva Foucault, le «parole» ancora non erano state separate dalle «cose». E chi non possiede tale logica, come noi, è indotto a tradurre gli «oggetti» in immagini metaforiche e simboliche (LOTMAN-USPENSKIJ, 1975, p. 85 e 97-99).

¹⁴ Giovanni insiste nel riprendere l'equivalenza *ojo=fe* in altri due passi delle sue *Can-ciones*, nella 10: «y véante mis ojos»; e soprattutto nella 22: «en uno de mis ojos te llagaste»; nella *Declaración* relativa dice: «...entiéndase aquí por el «ojo» la fe...» (JUAN DE LA CRUZ, 1982, p. 515). «Fuente» e «ojos» sono quindi semanticamente equivalenti in diversi contesti.

Nel tentativo di leggere i versi di Giovanni della Croce recuperando quell'antica unità, a questo punto riemerge con evidenza il retaggio di sensi che le parole possedevano in quell'ambiente islamico a cui accennavo in precedenza e in cui egli era vissuto. E riemerge per spiegare in modo diverso, "rigoroso", la specifica indefinitezza della sua poesia, fra le cui pieghe affondano gli sguardi di chi decide di

«salirsene in piedi sopra il proprio muricciolo fatto dei ben noti mattoni e scrutare l'orizzonte, con animo sgombro s'intende anche se armati d'un binocolo, diciamo d'una macchina fotografica, che inevitabilmente, nel mentre che inquadra, isola, taglia, attende l'illuminazione preferita» (SCARCIA, 1986, pp. 8-9).

Tra le tante possibili messe a fuoco, posso ricordare anzitutto come in arabo la radice *'ayn* ('-y-n) significa, nello stesso tempo, «occhio» e «fonte», e come *'ayn* sia anche il nome della lettera più profonda, posteriore, faringale, dell'alfabeto. Una delle ragioni per cui i mistici musulmani associano la «fonte» con gli «occhi» (o l'occhio, al singolare) risiede in questa caratteristica della lingua. «Occhio» e «fonte», in arabo, si trovano associati dal momento che entrambi i rispettivi referenti si trovano al limite fra l'interno e l'esterno, con una connotazione di tramite con la profondità. Da qui, forse, e come eredità culturale difficile da dipanare, «ojo» e «fuente» sono accostati anche da Giovanni della Croce.

In secondo luogo in arabo i plurali di «occhio»-«fonte», *a'yun*, *a'yân*, *'uyûn*, non solo esprimono le cose particolari del mondo esterno, che si percepiscono, ma indicano anche la congiunzione fra queste e la loro opposizione con entità essenzialmente astratte. Il percorso concettuale dei mistici neoplatonici – e i sufi musulmani lo sono – per cui il nostro mondo non è che un mondo di sogno, la realtà vera si trova nell'aldilà, Dio è l'unico veramente reale e prima sorgente da cui proviene tutto ciò che è e tutti gli esseri, converge nel termine *'ayn*: «dans son double sens de réel et de source», impiegato dai mistici per designare la super esistenza della più profonda essenza di Dio (VAN DEN BERGH)¹⁵. Fra gli altri, è lo stesso Avicenna a parlare dei mistici che raggiungono la *'ayn* come contemplazione della natura intima di Dio.

¹⁵ Altra, ulteriore estensione del significato di *ayn al-yakin*, «occhio della certezza», l'espressione di cui parlavo poc'anzi, porta all'intuizione, come comprensione di ciò che è evidente. Può essere impiegato nei due sensi, e cioè come il senso prerazionale della comprensione intuitiva dei principi filosofici fondamentali, e come il senso post-razionale della comprensione intuitiva della verità mistica soprazionale.

Il rapporto dei termini di Giovanni della Croce con quelli semitici permette di escludere il fatto che Giovanni li impieghi secondo i motivi del *trobar clus* della poesia europea, o che li usi in modo soggettivo, che cioè acquistino significato all'interno della propria opera.

Ma si può andare ancora più lontano. Così come avviene in arabo con *'ayn*, in diverse lingue orientali il termine «occhio» è comune a «sorgente», «fonte». Così è in armeno: *akn*; in georgiano: *t'wali*, e soprattutto nelle altre lingue più importanti dell'Islam, persiano: *çasma*, e turco: *göz* (EILERS, 1974, pp. 3-9)¹⁶.

Questo tentativo di lettura dei versi di Giovanni della Croce, nel sottolineare il particolare ripiegamento dei suoi traslati sul piano di realtà, si articola nella prospettiva aperta dall'ipotesi di Lotman e Uspenskij. Risale perciò a monte del valore simbolico di «fuelle» come lettura possibile, ed è a monte anche del valore allegorico-religioso che Giovanni indica nella sua *Declaración*. Permette quindi di legare quanto avviene in tante lingue, e come fanno i mistici islamici, al fatto che Giovanni possa intrecciare gli «ojos» nei riflessi delle acque argentate della sorgente ed essere colto nella profondità della sua immaginazione¹⁷. Abbiamo visto come sia «fuelle», sia «ojos» abbiano lo stesso significato, la fede. I termini, una volta identificati, risultano in qualche modo intercambiabili: «fuelle»=«ojos»=«fe», e ancora il segno uguale conduce a «Cristo».

L'idea di una lingua poetica integrata col retaggio del mito è quindi molto vicina al suggerimento che Ungaretti enuncia in modo suggestivo: la poesia è un linguaggio che emerge «frugando nella memoria di un lontanissimo Eden» (UNGARETTI, 2000).

Giovanni della Croce era in fondo un innovatore che recuperava il passato. Pensava la sua poesia situandosi nel discrimine fra sincretismo di forme letterarie, sacrali, bibliche, cristiane, e quella coscienza mitologica che ha i suoi pezzi fatti di una lingua e di una cultura che riemergono come un ricordo (LOTMAN, USPENSKIJ, 1975, p. 97).

¹⁶ L'iranista sostiene che i concetti di «vedere» e «sorgere», «brillare», «luccicare», sono simili per la relazione con gli occhi di uomini e animali che sembrano emettere luce; è la ragione per cui in diverse lingue il termine «occhio» è comune a «sorgente» «fonte» o «lago».

¹⁷ L'associazione acquista in profondità dottrinale se ricordiamo che nella *Declaración* la «fuelle» simbolizza la «fede» e che gli «ojos» che lì si riflettono e che ha «en mis entrañas dibujados», sono le «verdades divinas» (JUAN DE LA CRUZ, p. 470).

BIBLIOGRAFIA

- G. AGAMBEN, *La «notte oscura» di Juan de la Cruz*, in J. DE LA CRUZ, *Poesie*, a cura di G. AGAMBEN, Torino, Einaudi, 1974, p. VIII.
- S. AGOSTI, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del «Canzoniere» di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- M. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam*, Parma, Pratiche, 1994 (I ed. 1919).
- A.S. BYATT, *Introduzione*, in *Cantico dei Cantici*, Torino, Einaudi, 1999 (I ed. 1998).
- O. BRIK, *Ritmo e sintassi. Materiali per uno studio del discorso in versi*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 151-185.
- G. CERONETTI (a cura di), *Il Cantico dei Cantici*, Milano, Adelphi, 1986.
- J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, 1989.
- G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, B. VINCENT, *Historia de los moriscos*, Madrid, Alianza, 1984 (I ed. 1978).
- W. EILERS, *The Name of Cyrus*, in «Acta Iranica», III (1974), pp. 3-9.
- P. ELIA, *Introducción*, in SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesías*, cit., pp. 9-65.
- A. HENRY, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975.
- J. JIMÉNEZ LOZANO, *Estudio preliminar*, in SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Madrid, Taurus, 1982, p. 35.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, a cura di L. RUANO DE LA IGLESIA, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- ID., *Poesías*, a cura di P. ELIA, Madrid, Castalia, 1993.
- L. LÓPEZ-BARALT, *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid, Hiperión, 1985a.
- ID., *San Juan de la Cruz y el Islam*, México, El Colegio de México, 1985b.
- J.M. LOTMAN, B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975 (I ed. 1973).
- F. MARQUEZ VILLANUEVA, *El problema moriscos (desde otras laderas)*, Madrid, Libertarias, 1991.
- J. RISSET, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Milano, Rizzoli, 1991.
- R. ROSSI, *Giovanni della Croce. Solitudine e creatività*, Roma, Ed. Riuniti, 1993.

- A. RUFFINATTO, *I codici dell'eros e della paura in San Juan de la Cruz*, in *Semiotica ispanica*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1985, pp. 99-127.
- G. SCARCIA, *Divano occidentale*, Bologna, Il Cavaliere azzurro, 1986.
- S.TA TERESA DE JESÚS, *Libro de la Vida*, in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979
- G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. MONTEFOSCHI, Milano, Mondadori, 2000.
- S. VAN DEN BERGH, s.v. 'Ayn, in *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle édition, vol. I.