



APPUNTI & NOTE

Paola Nestola

“OLHA!” IL NOME DELLA GÁRGULA, UN CONGRESSO GIUBILARE, IL MEETING POINT A LISBONA: TOPICI PORTOGHESI DA DISSODARE

SOMMARIO: Stimolato dalle sessioni del Congresso Internazionale celebrato a Lisbona nel luglio 2014 sulla presenza e attività dell'ordine domenicano, il percorso analitico storico-visuale mette a fuoco diversi temi portoghesi come il medievale Monastero di Santa Maria da Vitória e il suo straordinario sistema pluviale costituito da simboliche gárgulas, concludendo con alcune riflessioni sollecitate da una esposizione organizzata nella città del Tago dedicata a due artisti di epoche diverse. Nel secondo paragrafo l'analisi si centra sulle gárgulas con particolari forme simbolico-decorativo-funzionali, proiettando lo sguardo pure su territori apparentemente lontani, di modo che gli interventi episcopali post-tridentini nella circoscrizione diocesana portoghese di Leiria sono messi a confronto con quelli coevi delle sedi del Mezzogiorno d'Italia, dove era diffuso il fenomeno delle lamentazioni funebri alle quali si richiamano alcune delle gárgulas antropomorfe esaminate. L'ultima parte sviluppa specifici temi iconologici che proprio l'esposizione Meeting Point permette di visualizzare, considerando, infine, il potere delle immagini e di alcuni archetipi giunti fino ai nostri giorni grazie all'artista visuale luso-britannica Paula Rego.

PAROLE CHIAVE: Congresso domenicano, Monastero de Batalha, sistema pluviale, disposizioni episcopali, potere e topici iconologici, Paula Rego.

“OLHA” THE NAME OF THE GARGOYLE, A JUBILEE CONGRESS, THE MEETING POINT IN LISBON: PORTUGUESE TOPICS TO PLOUGH

ABSTRACT: Stimulated by the themes and the sessions of the International Congress held in Lisbon in July 2014 on the presence and activity of the Dominican order, the historical-visual itinerary is focused on different Portuguese topics as the medieval Monastery of Santa Maria da Vitória and his extraordinary waterspout system which consists of symbolic gargoyles, concluding with some reflections solicited by an exhibition organized in the city of Tago dedicated to two artists from different eras. In the second paragraph the analysis is centered on some gargoyles and their particular symbolic-decorative and functional shapes, and on seemingly distant territories, so that post-Tridentine episcopal interventions in the Portuguese diocese of Leiria are compared with those of the contemporary dioceses of Southern Italy, where the phenomenon of funeral lamentations was spread. Phenomenon which recalls some of the anthropomorphic gargoyles examined. The last section develops specific iconological themes that the exhibition Meeting Point allows to view, considering, finally, the power of images and of some archetypes that are survived to the present day thanks to the visual artist luso-british Paula Rego.

KEYWORDS: Dominican Congress, Monastery of Batalha, Waterspout System, Episcopal Constitutions, Power and Iconological Themes, Paula Rego.

Se pareba boves,
Alba pratalia araba,
Et albo versorio teneba,
Et negro semen seminaba.
(*Indovinello Veronese*, VIII- IX secolo d. C.)

1. Il congresso internazionale pre-giubilare: un topico pioniere

Nell'ambito del Giubileo dell'Ordine Domenicano, la società di Geografia di Lisbona, in collaborazione con altre istituzioni portoghesi – nello specifico l'Istituto São Tomás de Aquino (ISTA); Centro de História de Além-Mar (CHAM) / Univ. Nova e Univ. dos Açores; Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR) / Univ. Católica Portuguesa; Centro de Estudos em Ciências das Religiões (CECR) / Univ. Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Univ. de Évora (CIDEHUS) / Univ. de Évora; Sociedade Histórica da Independência de Portugal (SHIP) – hanno promosso e realizzato nei giorni 23-26 di luglio del 2014 un congresso internazionale consacrato al tema della presenza e attività domenicana nel mondo luso-ispánico, nei campi di Storia, Arte e Patrimonio. Di fatto nel 2016 l'*Ordo Praedicatorum* commemorerà gli 800 anni della sua storia con un "Grande Giubileo", d'accordo con quanto hanno evidenziato il Presidente della Società di Geografia di Lisbona, professore Luís Aires de Barros; il provinciale dell'Ordine, fra Pedro Da Cruz Fernandes; e, infine, fra José Nunes O.P., direttore dell'Istituto São Tomás de Aquino di Lisbona. Concordando con loro, per una istituzione che ha avuto una espansione trans-europea nel suo lungo cammino iniziato otto secoli fa, il Portogallo rappresenta il primo Paese che apre la porta a questo avvenimento di allegria e, simultaneamente, di memoria e di comprensione degli uomini/donne dell'istituzione regolare plasmata dal carismatico S. Domenico di Guzmán.

Per i prossimi anni 2015-2017 la curia generalizia intende realizzare una serie di eventi per costellare la felice ricorrenza giubilare. Ciononostante, con questa tappa congressuale internazionale 2014, i membri della commissione organizzatrice (professori Fernando Larcher, Fr. António de Almeida O.P. e Maria Madalena Larcher) vogliono onorare gli 800 anni della regola dei *Domini Canes* con un programma pioniere, evidentemente ambizioso. Diviso in 15 sessioni e valutato da un rigoroso ed interdisciplinare Consiglio Scientifico, il periplo tematico, di fatto, ha contato su quasi 60 comunicazioni proferite da una pleiade di studiosi e studiose di nazionalità e istituzioni universitarie di differenti paesi europei ed extraeuropei. Un eterogeneo gruppo di investigatori che hanno gravitato intorno a topici come: Architettura Domenicana; I Domenicani e il Patrocinio Artistico; Monasteri e Conventi; Episcopato domenicano; Biografie; Tomismo e Neotomismo; Pro-

blematica Domenicana nell'età moderna e contemporanea; Pittura e iconografia; Confraternite; Estetica e Filosofia Tomista.

Insieme alle riflessioni stimulate dall'arcipelago di dibattito, durante i quattro giorni di lavoro non sono mancate le occasioni per ammirare *de visu* e (ri)scoprire le vestigia della centenaria storia domenicana portoghese. Un patrimonio ramificato, maestoso, addirittura meraviglioso, articolato in una vasta genealogia, in spazi e luoghi simbolo come: il Mosteiro de Santa Maria da Vitória (meglio conosciuto come Mosteiro da Batalha), il Convento di São Domingos de Benfica, e ancora quello di São Domingos de Lisboa, nel Rossio, cuore della capitale. Tutto questo senza dimenticare piccole gioie quali il convento di Nossa Senhora da Consolação di Abrantes, attualmente sede della locale Biblioteca Pubblica ma fuori dalle rotte turistiche più conosciute, secondo quanto hanno illustrato alcuni interventi (Paulo Falcão Tavares, Un'Évora; e ancora Augusto José Moutinho Borges e Vera Sepúlveda de Castelbranco, UNL, Pos-Grad.Estudos de Hist.Local e Regional [Int.Alexandre Herculano). Ugualmente importante l'installazione dei domenicani nella Quinta do Lumiar, vicino Lisbona, dove la coltivazione della vigna e la produzione del “vino da messa” rese questo luogo del Portogallo conosciuto nell'orbe cristiano (secondo il portavoce del gruppo di ricerca Fernando Andrade Lemos, Dottorando Un.Salamanca, C.Cultural Eça de Queiros). Questo articolato spazio rurale sotto il segno di una comunità di frati irlandesi, a partire dall'ultimo quarto del XX secolo, è stato occupato da un gruppo di domenicane che svolgevano una vita secondo la regola religiosa e, ancora oggi, mettono a coltura questo territorio agricolo.

Non solo uomini pertanto, ma anche attive donne, che hanno scelto la regola di S. Domenico come punto di partenza per un progetto di vita. Ancora in questo congresso, incrociando architetture e documentazione iconografica, hanno interagito pure fonti archivistiche e bibliografiche al fine di approfondire in maniera sempre più rigorosa le antiche radici dell'ordine che ebbe una configurazione universale senza dubbio, operando inoltre sul piano politico-religioso-economico-culturale-sociale-artistico. Un differenziato e articolato ruolo, addirittura emblematico ma, nonostante ciò, non sempre conosciuto intimamente. Non è stato un caso che la comunicazione di apertura dell'archivista Gaspar Sigaya O.P. abbia offerto e illustrato alcuni strumenti come il programma informatico SHADE, che può permettere ricerche particolareggiate nei fondi romani dell'AGOP. Neppure è stata una casualità l'esposizione bibliografica organizzata nella Società di Geografia di Lisbona, che ha proiettato uno sguardo cronologico preliminare: una visione concentrata su autori lusi dei secoli XVIII-XXI, permettendo di riflettere su un turbine di eventi scatenati da uomini conosciuti come *Domini Canes*, ma che in realtà sono stati religiosi e teologi non solo legati all'Inquisizione e alle sue milizie, ai suoi emblemi come quello della fine del secolo XVII

(1692), relativo allo stendardo dell'Inquisizione di Goa. Secondo il vessillo mostrato durante le grandi cerimonie religiose – di cui ancora si conserva una incisione nella Biblioteca Nazionale del Portogallo a Lisbona – proprio un frate bianco vestito, con il fruttifero ramo di ulivo nella mano destra e la spada nella sinistra, era al centro della composizione; mentre, sormontato dal cartiglio con le parole “Misericordia et Justitia”, nella parte inferiore dell'immagine, disposto su di una nuvola, un cane con la fiaccola tra le fauci alludeva alla missione dell'ordine: vigilare ed espandere universalmente la fede e l'ortodossia.

Nella piccola esposizione organizzata nei giorni congressuali pertanto, se da un lato il settecentesco *Agiologio Dominicano* (Fr. Manoel da Lima, Lisboa, 1753) offriva un sintomatico catalogo dei religiosi che raggiunsero il supremo grado della gerarchia terrestre/celeste; dal canto suo, l'esempio espositivo del contributo di José Pedro Paiva condensava nelle sue pagine una nuova architettura sull'ordine e anche una memoria capace di descrivere/giustificare le relazioni tra i suoi frati e il potente e plurisecolare Tribunale della Fede. Questo piccolo studio intitolato *Os dominicanos e a Inquisição em Portugal (1536-1614)*, pubblicato nel primo lustro del XXI secolo, risaltava nella vetrina dell'esposizione tra gli altri volumi come la *História da Origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (A. Herculano, 4^a ed, 1885), e ancora come *A Inquisição o Reino do Medo* nella versione tradotta in portoghese (T. Green, 2010) con la copertina raffigurante il famoso quadro di Pedro Berruguete con S. Domenico che presiedeva un auto da fé. Lo studio di J.P. Paiva è stato presentato una prima volta nel 2005 in una Rivista portoghese di ambito storico “NW. Noroeste” e, successivamente, pubblicato anche dall'Istituto Storico Domenicano di Roma nel 2006, negli atti del Seminario Internazionale “Los Dominicos y la Inquisición en el mundo ibérico e hispanoamericano”¹. Queste recenti date e momenti di riflessione guidati dal denso articolo dello storico di Coimbra si inserivano nello tsunami storiografico ibero-italiano delle ultime decadi del secolo XX, confluendo nel 2010 nell'edizione del monumentale *Dizionario Storico dell'Inquisizione*², al quale ha collaborato una legione di storici di molteplici origini geo-culturali e tradizioni accademiche tra cui un forte nucleo di portoghesi nativi (come appunto Paiva, membro della commissione scientifica internazionale che ha coordinato questo ambizioso progetto editoriale) ma anche di elezione affettiva per gli spazi lusi.

¹ Per un ulteriore approfondimento e contestualizzazione: G. Marcocci, J.P. Paiva, *História da Inquisição Portuguesa 1536-1821*, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2013, pp. 449 sgg.

² 4 volumi, (dir. A. Prospero, collab. V. Lavenia e J. Tedeschi), Ed. Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa.

Per altro lato, quelle tappe del dibattito storiografico riflettevano la particolare postura della Chiesa nel professare il suo *mea culpa*, secondo la linea tracciata da papa Giovanni Paolo II nell'evento giubilare del 2000. Questo atto, favorito dalla lettera dello storico italiano Carlo Ginzburg al pontefice e ai suoi stretti collaboratori, ha incoraggiato, come è ben risaputo, molte aperture mentali e istituzionali tra gli uomini e gli *Arcana* del Vaticano, animando in molteplici aspetti gli studiosi impegnati in eterogenee e complementari tematiche come storia delle società, delle idee, delle istituzioni, delle mentalità, etc. Assi fondamentali per (ri)costruire la verità a fronte dell'intolleranza e delle torture inflitte a uomini/donne – ma anche ai pericolosi e muti veicoli di eresia come i libri – attraverso roghi, persecuzioni fisiche o psicologiche, censure; senza dimenticare le direzioni prese nelle società attraverso altri obiettivi orientativo-disciplinari, raggiungendo oltre ai corpi anche le anime.

Il pionieristico Congresso Domenicano del luglio 2014 si pone in questa linea di rigoroso (ri)conoscimento e (ri)comprensione storica, sociale, culturale e spirituale dell'antico ordine regolare in un mondo, o meglio ancora, in molti universi. Una dimensione globale, che non ha tralasciato di considerare le peculiarità locali, ossia quelle più piccole e per questo meglio investigabili, le quali permettono di distinguere attraverso comparazioni di scala differenziata.

Difatti, non a caso gli esemplari della preliminare esposizione bibliografica mostravano testi impressi e volumi a diffusione o circolazione differente, alcuni dei quali con riproduzioni di incisioni del patrimonio nazionale che potremmo considerare iconiche. Queste opere sono conservate oggi nei fondi della Biblioteca Nazionale di Lisbona o di altre biblioteche portoghesi, presentando, ancora, la marca di proprietà nel frontespizio in alcuni esemplari, d'accordo con quanto ha evidenziato Fernanda Campos (Ex Sub-Dir.Geral BNP). Nella sua particolareggiata comunicazione, difatti, il viaggio bibliografico si è ampliato fino alle esemplificazioni di veri e propri *best-sellers* come la *Descrizione di tutta Italia*, pubblicata a partire dalla prima metà del XVI secolo dal geografo e inquisitore italiano fra Leandro Alberti. Un erudito esempio di riferimento questo, che potremmo dire valido anche per i confratelli portoghesi dei secoli successivi come l'accademico settecentesco fra Pedro Monteiro.

In questo percorso pre-jubilare, il proposito celebrativo è stato favorito anche dalla cerimonia di apposizione del timbro dell'emissione filatelica consacrata a fra Bartolomeu dos Mártires (realizzata in occasione dei 400 anni dalla sua nascita (1514- 2014)). La nuova composizione filatelica insieme al singolo francobollo – presentato da Raul Moreira, responsabile della CTT – tangibilmente moltiplicava la(e) immagine(i) dell'eminente prelado di Braga, inserendolo nel contesto del Concilio di Trento (1545-63), cruciale evento politico con molteplici implicazioni

religiose, sociali e addirittura in ambito artistico tra spazi molto distanti. Dal canto suo, questa piccola composizione filatelica contribuirà per una ulteriore costruzione della memoria dell'ordine dei predicatori e suoi membri, non solo sulla specifica area territoriale portoghese. Di fatto, veramente il frate lisboneta rappresenta un elemento straordinario della genealogia luso-domenicana, secondo quanto hanno evidenziato alcune relazioni: teologo e arcivescovo riformatore (prospettive messe a fuoco da Franquelim Neiva Soares, UNPorto), pure beato del panteon nazionale e poliedrico esempio iconografico rappresentato tra i tanti anche nell'umile ingresso nel monumento del 2008 di Viana do Castelo (Eduardo Duarte, Belas Artes UNL); con il conosciuto difetto dello strabismo non sempre riprodotto nelle sue raffigurazioni, fra Bartolomeu costituisce un frate domenicano studiato «sobre-maneira em comparação outros coreligionários lusos» (Sérgio Pinto Ribeiro, UNL).

Nel percorso sviluppato non è possibile considerare ciascuna delle numerose comunicazioni, ma semplicemente intendiamo fare un commento finale, offrendo alcune riflessioni vivide: in quanto partecipante al congresso, così come per aver cumulato alla funzione di comunicante anche quella di coordinatrice di una sezione e, infine, di attiva curiosa tra il numeroso pubblico dei 4 avvolgenti giorni congressuali³. Sono stati momenti per presentare (buoni) lavori di ricerca, (interessanti) work in progress, e perché no, per condividere conoscenze, nuove scoperte, sane emozioni trasmesse dai contagianti e generosi colleghi di molte università, durante i loro interventi intrecciati da abili coordinatori. Bisogna evidenziare, tuttavia, che non si è trattato di semplici entusiasmi congressuali, ma sì di una penetrante maniera di osservare il corpo dell'ordine dei predicatori nelle sue molteplici componenti maschili o femminili, tra funzioni e ubicazioni/distribuzioni le più varie, alla luce tanto di ricerche già svolte quanto in corso di svolgimento.

Di quei giorni non è possibile trascurare un altro fatto: la celebrazione del pre-giubileo domenicano ha coinciso con l'inaugurazione, sempre a Lisbona, di una interessante esposizione intitolata *1. Meeting point Rembrandt Paula Rego* organizzata dal Museo Calouste Gulbenkian. Un evento che intendeva fare dialogare e lasciare riflettere su riconosciuti artisti di epoche diverse e lontane. Forse una semplice coincidenza questo "punto di incontro", ma che di fatto ha rappresentato un altro momento scientifico organizzato nella capitale portoghese, e che – secondo il mio intendimento – ha permesso di dare al Congresso domenicano un ulteriore momento viscerale collegando profondamente

³ Per il programma completo: <http://www.socgeografialisboa.pt/actividades/2014/04/09/congresso-internacional-os-dominicanos-no-mundo-luso-hispanico>.

spazi differenti della città sul Tago: una tappa di riconoscimento focalizzata sull'ordine, sul suo articolato contesto, favorita, essenzialmente, dal senso della vista.

In realtà, non si tratta né di una sensibilità, né di un gesto riconducibile al semplice atto di guardare, né di una maniera informale di dire «Olha!» («Guarda!»), riprendendo la tipica espressione portoghese usata per attrarre l'attenzione del(gli) interlocutore(i). D'accordo con quanto recentemente ha ricordato Ottavia Niccoli: l'azione di vedere, di fatto, costituisce una ricerca da parte di chi osserva, permettendo di avere una visione che impone una comprensione profonda, una illuminazione che mostra una verità evidente ma fino a quel momento ignorata⁴.

È stata questa la mia impressione dell'esperienza fatta nei giorni passati, e desidero trasmetterla focalizzando la mia attenzione su quanto è accaduto nella Società di Geografia di Lisbona durante i giorni congressuali consacrati al corpus religioso che, nel corso della sua storia, ha avuto un globale impatto politico-socio-culturale, nonostante i pareri *pro e contra*.

L'itinerante, dotta, ramificata, antica e ancora vivissima istituzione domenicana convisse fra altre congregazioni e corpi religiosi pre e post-conciliari, pre e post-bellici, pre e post-imperiali, pre e post-rivoluzionari, adattandosi a vari contesti territoriali, culturali e giurisdizionali. Francescani e gesuiti, per esempio, sono stati alcuni dei concorrenti poteri nel corso del tempo. Ma per radicarsi tra centri e periferie del cristianesimo e degli imperi, nei circoli delle corti di re e regine e anche tra la corte papale, l'ordine mendicante “bianco vestito” dovette affrontare altre autorità come vescovi, capitoli e ancora rappresentanti di poteri civili e specifiche forze, tanto politiche quanto sacrali. Insomma poli detentori di molteplici poteri: aspetti questi evidenti in molte comunicazioni, come per esempio nella sezione dedicata all'episcopato domenicano.

In questa tappa congressuale, oltre alla comunicazione centrata su una piccola lista di prelati domenicani nominati per le diocesi di patronato regio nel viceregno di Napoli (Paola Nestola, UnCoimbra), sono stati considerati altri territori luso-ispatici come Capo Verde (Maria João Soares, IIC). Per un breve arco cronologico pertanto, il singolare caso del vescovo capoverdiano fra Sebastião da Ascensão (1611-1614) è stato intrecciato con spazi e *cursus* episcopali apparentemente distanti, come quelli dei prelati correligionari ibero-napoletani scelti per il viceregno. Anche costoro furono ratificati secondo analoghi meccanismi di nomina episcopale durante l'epoca di incorporazione del Portogallo nella Monarchia spagnola (1580-1640).

⁴ O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Oltre a questo momento coordinato da fra António de Almeida, bisogna apprezzare il percorso diacronico, transnazionale e interdisciplinare offerto nelle altre sezioni. Secondo quanto ho potuto constatare nel segmento da me coordinato (Architettura Domenicana), esemplificativi sono stati gli itinerari tracciati da un architetto e da due storiche dell'arte: un viaggio storico e simultaneamente planimetrico-fotografico tra monumenti distinti e comparati. Percorsi di ricerca che: sono iniziati con le costituzioni primitive dell'ordine mendicante come «*Mediocrates domos et humiles habeant fratres nostri*», applicate agli edifici architettonici dello spazio europeo (Catarina Madureira Villamariz, UNL); sono proseguiti nello specifico contesto di Lisbona, città sacra divenuta città laica nel corso del tempo (Cátia Teles e Marques, FCT); sono terminati con gli esempi più recenti (João Pedro Da Cunha, UTL) delle opere di Luiz Cunha e Diogo Lino Pimentel, pienamente coinvolti nel processo di rinnovamento dell'architettura religiosa contemporanea in Portogallo.

Ancora un'altra interessante presenza nel Congresso è stata quella dei colleghi rappresentanti delle università spagnole di Madrid, Valenza, Santiago de Compostela che, oltre a presentare peculiari esempi territoriali del ruolo patrocinante dei domenicani (Paula Pita Galán, Un. Santiago de Compostela), hanno mostrato il compito dei correligionari di «S. Domingo de Guzmán en la creación del lenguaje contrarreformista» (Rosa Margarida Cacheda Barreiros, Un. Santiago de Compostela), e ancora la storia istituzionale e sociale delle confraternite mariane ubicate nell'area frontaliera luso-galiziana, secondo la generosa ottica basata su memorie parrocchiali cronologicamente estese (Domingos Luis González Lopo, Un. Santiago de Compostela). Nella sezione coordinata da Teresa Vale, è stato evidentemente emozionante sentir parlare Leandro Garcia Rodrigues (Pont. Un. Rio de Janeiro) della figura considerata il "Fra Angelico do Brasil". Questa comunicazione era concentrata sull'attività artistico-intellettuale di fra Nazareno Confaloni (1917-77): un religioso italiano "abrasilerado", che nella sua produzione pittorica seppe trasmettere le forti influenze del confratello di Fiesole, conferendo specifici significati iconologici nel processo di evangelizzazione caratterizzato dai "grandi piedi" dei temi religiosi trattati. Un dettaglio caratteristico di Confaloni, ma che sembra riprendere il senso rivoluzionario, iconoclasta e addirittura simbolico dei piedi dei devoti dipinti all'inizio del secolo XVII da Caravaggio, nella famosa *Madonna dei pellegrini* della Basilica di S. Agostino a Roma.

Il caso del domenicano Confaloni, artista oriundo di Viterbo e fondatore della Facoltà di Architettura dell'Universidade Católica de Goiás in Brasile, non è stata l'unica interessante occasione per condividere conoscenze. Anche durante un'altra sezione, le due (complementari) comunicazioni di giovani ricercatrici (Madalena Costa Lima e Patrícia Alho, entrambe dell'UL) hanno contribuito a risvegliare molte questioni e curiosità da parte del pubblico, soprattutto femminile. Ancora una

volta, secondo il mio punto di vista e specifiche linee di ricerca svolte nel corso di questi ultimi anni in Portogallo, è stata molto illuminante la comunicazione intitolata il *Ciclo da água no Mosteiro de Santa Maria da Vitória*, nella sezione coordinata da João Paulo Oliveira e Costa. Un percorso orale continuato durante la spettacolare visita *in situ* prevista nel programma congressuale. Di fatto, un importante ma (ancora) anonimo dettaglio di questo sistema di canalizzazione delle acque pluviali è divenuto fondamentale nell'intervento centrato sulle «*gárgulas femininas*», permettendo di congetturare altri significati alla “*gárgula da Lamia*”, secondo la denominazione che desidero attribuire all'elemento funzionale per la specificità della forma.

2. Pioggia e lacrime: tra orifizi lapidei e disposizioni episcopali

La competente guida, attualmente borsista di dottorato FCT, ha spiegato orgogliosamente al pubblico che «tutte le *gárgulas* di questo complesso monumentale facevano defluire le acque dalla bocca degli elementi antropomorfi rappresentati: unica eccezione, quella con il bambino nella bocca e la cui simbologia poteva essere collegata alla nascita o alla morte».

È possibile concordare con questa acuta e giustamente orgogliosa interpretazione relativa al circolo conferito all'acqua piovana, al punto che ho voluto proporre – forse con un poco di audacia – per questo particolare monumentale la definizione di “*gárgula della Lamia*”. Una denominazione proposta durante il congresso e che, tuttavia, si inserisce in un mio anteriore percorso di ricerca centrato nello specifico tema iconografico, aperto ad un universo storico sociale molto legato con le tematiche svolte nei giorni dedicati ad un determinato ramo del clero regolare e della Chiesa in generale⁵.

Di fatto questo pezzo in pietra scaricava il flusso pluviale attraverso gli orifizi degli occhi, diversamente da similari elementi del sistema pensato per allontanare le acque piovane oltre che dal tetto anche dai muri dell'edificio. In questa maniera la *gárgula* alterava la stessa origine latina della parola (*gula*), conferendo altri significati al volto di quel pauroso e ancora misterioso dettaglio figurato⁶.

⁵ P. Nestola, *Dar a faca. História de uma lâmi(n)a: due assonanze, due sinonimi, una sineddoche?*, «Mediterranea. Ricerche Storiche», 23, (2011), pp. 590-602, (on line sul sito <http://www.mediterranearicerchestoriche.it>); Eadem, *Resenha de: Adriano Proserpi, Dar a alma. História de um infanticídio*, Companhia das Letras, São Paulo, 2010, p. 528, «Revista de História da Sociedade e da Cultura», n.11, (2011), pp. 429-443.

⁶ J. Rebold Benton, *Saintes terreurs: les gargouilles dans l'architecture médiévale*, Abbeville, NewYork Paris et Londres, 1997.

In questo percorso analitico possiamo ipotizzare solo alcuni temi iniziali per rendere più comprensibile la figurazione rappresentata nell'emblematico monumento portoghese. Possiamo dire che si tratta nient'altro che di un sintetico e caotico elenco di congetture e storie (s)legate, possibilmente inserite nel quadro di quanto ha ben evidenziato e illustrato di recente Umberto Eco nel suo suggestivo libro *Vertigine della Lista*⁷.

Di fatto, l'elemento decorativo-funzionale rappresentava Lamia, la mitologica figura femminile di origine orientale incolpata di infanticidi ed associata alle streghe. Secondo la leggenda, fu proprio questa donna la bella regina della Libia di cui si innamorò Zeus, il quale le concesse di togliersi gli occhi dalle proprie basi e di rimetterli a piacere al proprio posto. Lamia, prima di questa benevola concessione, concepì molti figli dalle unioni illecite con Zeus, i quali vennero ammazzati però dalla gelosa Era, moglie legittima del dio greco. Per vendetta di ciò, la bella principessa si trasformò in una affamata figura mostruosa che ingoiava i bambini generati da altre madri.

Pure il venosino Quinto Orazio Flacco nell'*Ars Poetica* ripropose il tema mitologico di queste figure capaci di ingoiare bambini e di restituirli intatti se si squarciava loro il ventre, ma lo fece soprattutto per ammonire il poeta affinché nelle sue invenzioni fosse il più vicino al vero. Proprio per il maestro di eleganza stilistica il mito di Lamia rappresentò il massimo esempio di invenzione fantastica, di modo che, secondo le sue ammonizioni: «Siano verosimili le cose che s'inventano per dilettere; nessun racconto può pretendere d'essere creduto in tutto ciò che vorrà: è assurdo che la strega Lamia partorisca vivo il fanciullo che ha mangiato»⁸.

A livello iconografico è difficile incontrare rappresentazioni dell'aspetto impossibile a verificarsi per l'autore latino. Piuttosto il mito di Lamia nel V secolo a. C., come mostra un vaso di manifattura Attica conservato nel Museo Archeologico di Atene, veniva raffigurato come una donna nuda, legata ad un albero di palma, attaccata da satiri con pestello e frusta, mentre alcuni di loro tiravano la lingua della donna con tenaglie e altri ne bruciavano i peli del pube (fig. 1)⁹.

⁷ U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano, 2009; esiste pure una versione in Portoghese, [tr. V. Terneiro Viseu], Difel, Lisboa, 2009.

⁸ Orazio, *Ars Poetica*, vv. 338-340, per la versione in latino: http://la.wikisource.org/wiki/Ars_poetica.

⁹ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Artemis, Zürich-München, 1981-1999, vol. VI, t. 1, p. 189; vol. VI, t. 2, pp. 90-91.

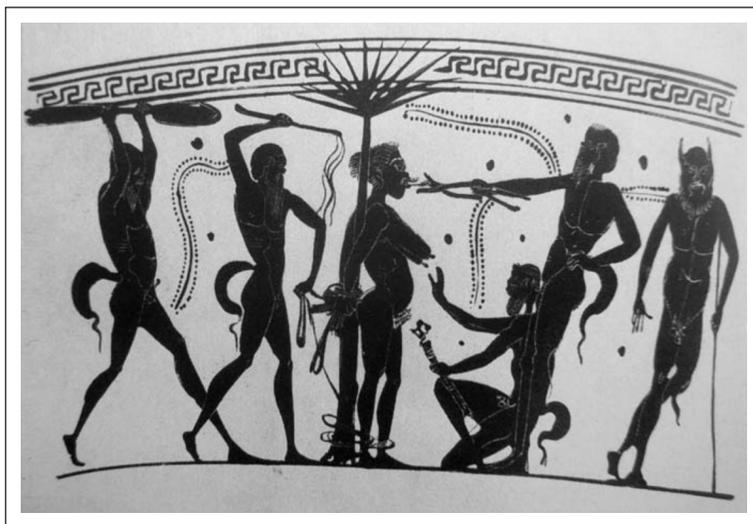


Fig. 1 - Vaso Attico, Atene Museo Nazionale, ca. 500 a. C.

Immagini stilizzate secondo le formule pittoriche del tempo ma che, *mutatis mutandis*, richiamano gli stereotipi di quelle stampe polemiche settecentesche che mostravano le pene inflitte a quanti erano accusati di stregoneria e torturati al fine di ricercare la prova del patto col demonio. Affascinanti processi culturali di questo antico modello iconografico che, giunto dall'Oriente trasmigrò nell'epoca moderna – addirittura contemporanea pensando alla produzione artistica di Paula Rego come vedremo – fino a modificarsi ed adattarsi a contesti cronologici/sociali remoti e lontani.

I dettagli biografici su Lamia, riferiti nelle storie della classicità, refluirono ancora nell'immaginario culturale delle epoche successive, di modo che quest'esempio ossessivo venne ripreso non solo nei trattati di demonologia dei secoli XV-XVI¹⁰, ma anche negli eruditi circoli filosofici rinascimentali toscani¹¹, divenendo ancora di moda nel periodo Illuminista secondo altri obiettivi narrativi.

L'antica fonte iconografica così come altre diffuse in epoche successive possono apportare ulteriori conferme di lunga durata a quanto ha sostenuto acutamente Adriano Prosperi in diversi passaggi di un suo apprezzato libro, per cui stregoneria e infanticidio sono due crimini femminili per eccellenza che non a caso si intrecciano ossessivamente¹².

¹⁰ Si rimanda alle voci biografiche di Paolo Grillando, Ulrich Molitor, e Giovan Francesco Ponzinibio curate da G. Ernest e da M. Duni in *Dizionario Storico dell'Inquisizione*, cit., vol. II, pp. 734- 735; 1060-1061; vol. III, pp. 1238-1239.

¹¹ *Angelo Poliziano's Lamia: text, translation and introductory studies*, (ed. by C.S. Celenza), Brill, Leiden-Boston, 2010.

¹² A. Prosperi, *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*, Einaudi, Torino, 2005, pp. 28, 42.

Il monastero di Santa Maria della Vittoria mostra tutt'oggi la fortuna iconografica di questo tema nella rappresentazione decorativo-funzionale del suo sistema pluviale, addirittura evidenziando l'incredibile dettaglio identificativo del bambino ingoiato nel particolare gruppo della *gárgula* femminile (fig. 2).

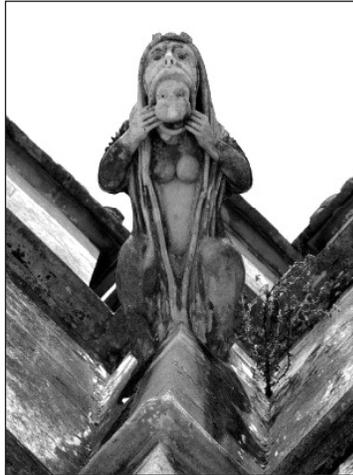


Fig. 2 - *Gárgula della Lamia*, Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, Contrafforte Portale Principale, fine XV-inizio XVI secolo.

In queste pagine le fotografie (offerte da José Silva, responsabile del Nucleo Fotográfico dell'Arquivo Torre do Tombo di Lisbona) facilitano la (ri)scoperta dell'attraente dettaglio architettonico-decorativo¹³.

Nonostante non si conoscano gli obiettivi che si volevano raggiungere, né la data precisa di collocazione di quell'elemento decorativo-funzionale, d'accordo con la guida, il pezzo (dis)umano databile verosimilmente intorno alla fine XV - inizio XVI secolo rappresenta un *exemplum unicum* nel contesto iconico dell'importante monumento domenicano, e fino ad oggi non è stata conferita una datazione certa della sua realizzazione e posa in opera¹⁴. D'altra parte, questo interessante motivo, per quello che mi consta e fino ad oggi, non sembra aver

¹³ Sono del signor José Silva, che ringrazio per la gentile offerta, in particolare le fotografie 2, 3, 5. Sono dell'autrice le restanti riproduzioni e immagini (1, 4, 6, 7, 8, 9) proposte in questo articolo.

¹⁴ A.P. Rodrigues Alho, *As Gárgulas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória. Função e forma*, Edição do Município da Batalha, Batalha, 2010. Si vedano inoltre per altri esempi di *gárgulas*, C. Fernandes Barreira, *O mosteiro de Santa Maria da Vitória e a vocação moralizante das gárgulas do Panteão Duartino*, in C. Fernandes Barreira, M. Metelo de Seixas (coord.), *D. Duarte e a sua época: arte, cultura, poder e espiritualidade*, IEM, Lisboa, 2014, pp. 185-210.

avuto una facile interpretazione figurativa in Portogallo nelle epoche coeve. Una sintomatica assenza nell'immaginario visuale lusitano, nonostante la paura per le donne che inghiottivano o succhiavano il sangue ammazzando i bambini appena nati¹⁵. Un terrore radicato e, allo stesso tempo, una ossessione che associava le streghe con altre tipologie sociali capaci di commettere simili crimini.

Il Portogallo, in comparazione ad altri spazi dell'Europa del nord più preoccupati con il fenomeno delle streghe, si differenziava nelle procedure contro gli accusati presso i tribunali competenti. Ma le paure e le ansietà che turbavano le coeve società si concentravano contro molte altre categorie simili. Giudei per esempio¹⁶. Un forte nesso legava, d'altra parte, caccia alle streghe e demonizzazione cristiana dell'ebreo: un nodo che la storiografia ha collocato tra la diffusione dell'epidemia di Peste Nera del 1348 e le prime tracce di una setta di streghe e stregoni intorno al 1375¹⁷. Non è un caso, alla luce di ciò, che si possa incontrare nel sistema pluviale del Mosteiro di Batalha una *gárgula* che riprende la raffigurazione della specifica etnia allogena in sequenza proprio dopo la “*gárgula della Lamia*” (fig.3).

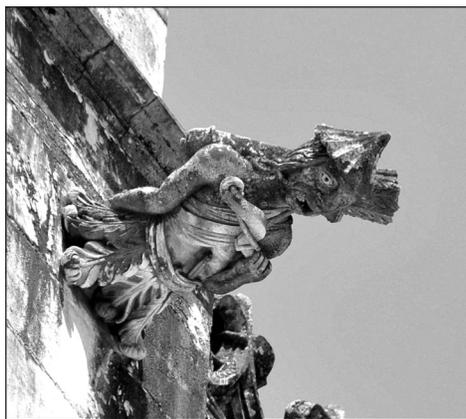


Fig. 3, *Gárgula dell'ebreo*, Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, Portale Principale, fine XV -inizio XVI secolo

¹⁵ J.P. Paiva, *Bruxaria e superstição num pais sem caças ás bruxas (1600-1774)*, Notícias, Lisboa, 2002; F. Bethencourt, *O imaginário da magia. Feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI*, Compagnia das Letras, São Paulo, 2004 [1^a ed. portoghese, 1987].

¹⁶ L. Urbano Afonso, *Iconografia antijudaica em Portugal (séculos XIV-XV)*, «Cadernos de Estudos Sefarditas», n. 6, (2006), pp. 101-131; B. Blumenkranz, *Il cappello a punta: l'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, C. Frugoni (a cura di), tr. S. Marinetti, Laterza, Roma-Bari, 2003.

¹⁷ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 36-46; A. Prosperi, *Dare l'anima* cit., p. 28.

In quel monumento che celebrava a partire dal 1388 la vittoria di D. João I nella battaglia di Aljubarrota contro l'esercito castigliano (15 agosto 1385), il funzionale *monstrum* aveva una ideologia complessa, abbracciando tutta la penisola iberica fino a raggiungere altri territori del Mediterraneo orientale dove si spandeva la specifica etnia. Con la collocazione di questo particolare elemento figurativo nel sistema pluviale facilmente identificabile nel contesto del contrafforte domenicano, veniva conferita una precisa ubicazione a quella itinerante figura sociale che, secondo una particolare connotazione dispregiativa, si definiva pure "judeu errante".

Insieme all'ebreo con il tipico cappello conico e la antropomorfa *gárgula* della Lamia, il monumento di Santa Maria da Batalha mostra altre attraenti figure di epoche lontane e piene di odio, paure o apprensioni che ciclicamente ritornano fino ai nostri giorni secondo le più varie e incredibili metamorfosi. La figura femminile di origine orientale rispetto ad altre rappresentazioni non scaricava l'acqua dalla bocca, e i dati investigativi disponibili fino ad oggi non permettono di essere sicuri sui motivi della specifica rappresentazione mitologica nel monastero luso, accertando che la peculiare forma della *gárgula* utilizzasse la biforcazione degli orifizi oculari funzionalmente all'abbondante flusso dell'acqua. Un elemento basilico per la vita questo, ma che si poteva trasformare in un liquido con molte connotazioni in quella architettura consacrata alla Madonna della Vittoria: acqua benedetta caduta dal cielo, probabilmente utile negli eccezionali momenti di siccità; elemento liquido che, uscendo dagli occhi di quella malefica figura, poteva fare riferimento ai fiumi di lacrime delle madri di figli che non riuscirono a nascere o che, appena nati, vennero crudelmente ammazzati.

Quell'acqua simbolica poteva fluire, però, per altri o contrastanti motivi: dolore, colpa, vergogna, ma anche per gioia e felicità. Si trattava inoltre di uno spargimento fisiologico oculare, per esempio, in conseguenza di un senso di liberazione da ansie e afflizioni dopo aver recuperato la salute corporale o spirituale. Un fatto banale come aver riacquisito l'uso di un braccio rotto, in quell'epoca in cui le cure erano un vero privilegio, era considerato una miracolosa guarigione, fondamentale per quanti lavoravano basando la loro esistenza nell'uso di quella parte del corpo compresa non solo tra omero e gomito. Nel cantiere architettonico del Monastero, scuola per quanti lavoravano la pietra oltre che laboratorio per architetti, praticamente tutte le categorie di questo ambito dell'architettura e dell'edilizia erano esposti al temuto accidente.

D'altra parte, lo straordinario e pullulante cantiere gotico portoghese, paragonabile a quelli di Parigi, Toledo, Colonia, York o Milano, presenta i tratti di quanto ha recentemente osservato Saul António Gomes: «Le chantier a assurément connu la dynamique inhérente á une communauté humaine ayant des rythmes migratoires et démographiques plu-

riels, avec des creux d'activité causés par des accidents, des maladies, des actes de violence, des incorporations dans les armées – comme ce fût le cas e 1449 dû au ralentissement, á la réduction ou á l'épuisement de certaines tâches qui dispensait, à un certain moment, la continuité de la main-d'œuvre e nombre élevé dans des domaines spécifiques, ou, par contraste, l'engagement d'ouvriers plus adéquats aux besoins que l'évolution et le développement de l'ouvrage rendaient prioritaires¹⁸.

Autentico laboratorio di maestri lapidei, di scultori e di architetti non solo autoctoni ma anche di origine inglese-francese-catalana e la cui influenza si fece sentire in tutto il Paese¹⁹, per quanti lavoravano in quella impresa con un braccio rotto significava non poter utilizzare le mani. Pertanto un infortunio implicava non avere la retribuzione stabilita, compromettendo oltre che la salute del lavoratore, pure il benessere della famiglia, della madre, della moglie, dei figli, etc. Una preoccupazione capace di paralizzare, alle volte, soprattutto nei casi più gravi di limitazioni fisiche, fino a trasformarsi in panico capace di lasciare impotenti per le conseguenze di sopravvivenza del nucleo familiare o di intere generazioni.

Questa spaventosa conseguenza è ben evidenziata nell'esempio architettonico del Monastero di Batalha, in particolare nell'antropomorfa *gárgula* collocata sul lato sinistro del portale di entrata principale (fig. 4).



Fig. 4. *Gárgula della prefica*, Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, Portale Principale, fine XV -inizio XVI secolo

¹⁸ S.A. Gomes, *Les bâtisseurs du chantier gothique du monastère de Bataille (Portugal): XIV-XVIe siècles*, in A. Sousa Melo, M. Ribeiro (coord.), *História da construção os construtores*, CITCEM, Braga, 2011, pp. 173-189, 180; Idem, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990.

¹⁹ J.M. Guillouët, *O portal de Santa Maria da Vitória Batalha e a arte europeia do seu tempo*, [ed. bilingue francese-portoghese], Textiverso, Leiria, 2011.

In realtà in questo esempio decorativo-funzionale la forma umana assume una specifica corporatura femminile, rappresentando una donna il cui viso è messo in evidenza dall'abito che la riveste completamente, mostrando il motivo del dolore nell'allusione al braccio posto in obliquo sul petto. Il volto, e in generale la struttura antropomorfa della *gárgula* che al primo sguardo potrebbe alludere all'accidente, è sintomatico di altri ineffabili dolori, che magistralmente sono stati rappresentati dagli artisti attraverso uno specifico modello: la donna che partecipa alle lamentazioni funebri, ossia la prefica di classica memoria.

Queste donne "lamentatrici", soprattutto nel Sud Italia, d'accordo con gli studi di Ernesto De Martino, erano contrattate per piangere durante i funerali, cantando in particolare canzoni in lode e onore del defunto²⁰. La *corifea* con la voce migliore, recitava l'elogio della persona morta, mentre le altre cantavano una nenia al suono di strumenti. Le ricerche etnografiche di Ernesto De Martino negli anni Cinquanta-Sessanta del secolo passato hanno lasciato un magnifico esempio di questo «rituale del cordoglio» oggi praticamente scomparso. Una "performance" composta fondamentalmente da grida di dolore, con la simulazione mimica di molti lamenti e con gesti come muovere ritmicamente la testa e il corpo, battere il petto, fino ad unirsi al coro con singhiozzi²¹.

La mimica del dolore che accompagnava, individualmente e collettivamente, questo momento di passaggio importante sembra essere rappresentata anche in un'altra *gárgula* del Mosteiro de Batalha, in particolare quella che fa da contrappunto all'ingresso, e si trova disposta su una delle facce del contrafforte dove erano pure raffigurate la *gárgula* della Lamia e quella del giudeo (fig. 5).

Anche in quest'altra raffigurazione femminile in atto di lamentarsi e con le braccia incrociate disposte sul ventre, così come nell'altra *gárgula* della prefica sul lato sinistro dell'edificio, il modello basilico del *plangere pectora* si caratterizza per questo dettaglio degli arti superiori piegati ad angolo. E. De Martino, dal canto suo, insiste su questo aspetto mimico, lasciando aperto nella sua ampia casistica il quadro delle raffigurazioni rituali: «il più elementare modello mimico della lamentazione è quello delle braccia sollevate ad angolo e piegate ad

²⁰ E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Boringhieri, Torino, 1958; in particolare si rimanda all'edizione Idem, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, (Introduzione C. Gallini), Universale Bollati Boringhieri, Torino, 2008. Per la penisola iberica: J. Mattoso, *Os rituais da morte na liturgia hispânica (séculos VI a XI)*, in J. Mattoso (dir.), *O reino dos mortos na Idade Média peninsular*, Edições João da Costa, Lisboa, 1996, pp. 55-74.

²¹ Per uno studio approfondito della mimica luttuosa si veda in particolare l'*Atlante figurato del pianto*, e apparato iconografico, in E. De Martino, *Morte e pianto rituale* cit., pp. 331-339. Sulla lamentazione violenta e grammatica dei gesti della disperazione, si rimanda pure all'eterogeneo repertorio iconografico medievale studiato da: Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino 2010, pp. 49-67.

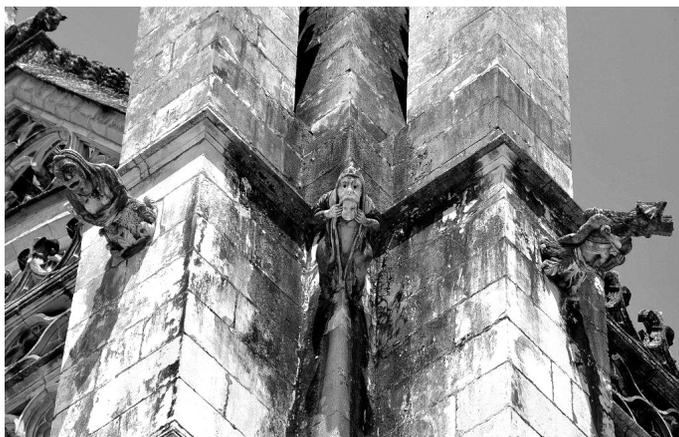


Fig. 5 - Particolare del contrafforte destro, Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, fine XV-inizio XVI secolo

angolo [...]. È un gesto che d'altra parte non è specificatamente funerario, poiché accanto a valenze di cordoglio e di disperazione può averne altre di giubilo e di richiesta implorante: tuttavia quando appare in scene di lamentazione esso assume il carattere di paradigma mimico funerario e costituisce uno dei non molti atteggiamenti rituali da assumersi nel corso dell'evento luttuoso. [...] Senza dubbio la comparazione fra materiale fotografico folklorico e materiale figurativo antico non ha il potere di esaurire il panorama mimico della lamentazione, poiché resta sempre aperta la possibilità di modelli mimici che non potettero trovare espressione nell'arte figurativa antica e che andarono perduti nel processo di disgregazione folklorica senza lasciar traccia neanche nelle fonti letterarie»²².

La linea evolutiva della gestualità del *planctus* entrò in crisi soprattutto in quanto intesa come lamentazione pagana, e fu proprio la Chiesa a bloccare lo sviluppo del lamento funebre. In Portogallo e nella penisola Iberica, riprendendo quanto ha indicato di recente per la Lisbona quattrocentesca Maria de Lurdes Rosa, il pianto rituale venne perseguito dalla Chiesa già in epoca medievale ma senza un particolare successo²³.

Per un'altra area dell'Europa del Sud a forte incidenza di tale fenomeno, considerata oltre che da De Martino anche da altri studiosi delle

²² Ivi, pp. 335 e 339.

²³ M.L. Rosa, *As Almas Herdeiras. Fundação de capelas fúnebres e afirmação da alma como sujeito de direito (Portugal 1400-1521)*, (Prefácio J.C. Schmitt), Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisbona, 2012, p. 550; Eadem, *Santos e Demónios no Portugal Medieval*, (Prefácio de J. Mattoso), Fio da Palavra, Porto, 2010, pp. 166, 188.

tradizioni popolari²⁴, un interessante esempio relativo all'epoca post-tridentina basato sulle disposizioni sinodali può essere utile per percepire addirittura il suono dei grandi momenti di dolore, soprattutto femminile: falso, probabilmente, per coloro che erano pagate per piangere, ma di vera e intima solitudine per i più prossimi alla persona morta²⁵.

In particolare nelle seicentesche costituzioni sinodali dell'arcivescovo di Otranto, Diego Lopes de Andrade, è possibile individuare precise disposizioni sull'argomento:

commandiamo sotto pena di scomunica che nisciuna donna parente di defonti quando detti defunti si portano a seppellire habbia a seguitare con pianti et ululati disturbando gli ufficii divini e ne meno debbano usar più quell'abuso di serrar le porte della casa dalla quale si cava il defunto e loro e li preti presenti e permittenti incorrano di più nella pena imposta nella constitutione particolare fatta sopra quest'abuso²⁶.

La scelta di questo esempio sinodale del 1624 non è stata casuale. Di fatto il prelado agostiniano (1569-1628), oltre ad essere portoghese, oriundo di una piccola località vicina a Lisbona, aveva una brillantissima carriera pre-episcopale come predicatore prima presso l'arcidiocesi di Braga, poi presso la corte di Madrid e infine come titolare della lontana sede arcivescovile in Puglia (1623-1628)²⁷. Propriamente in questa circoscrizione con un ampio raggio giurisdizionale insisteva l'area chiamata Grecìa Salentina, dove il fenomeno delle prefiche era particolarmente radicato analogamente all'area lucana studiata da De Martino.

Insieme al teologo portoghese, ancora vescovi di differente origine geografica e formazione – oltre che in teologia esperti pure in diritto canonico – legiferarono sugli ululati delle donne-lupo e su tutte quelle esplosioni di lacrime disciplinate secondo i dettami delle disposizioni post-tridentine, in nome di un decoro liturgico che contrastava con il disordine dei corpi e delle anime. Anche il napoletano Scipione de Tolfa, arcivescovo della sede pugliese di Trani (1577-1592) successivamente traslato alla sede di Matera (1593-1595), si poneva nel 1589 in aspra polemica contro il lamento funebre e in generale verso la mancata misura nel cordoglio. Particolarmente il titolare della sede portuale pro-

²⁴ S. La Sorsa, *Prefiche e nenie in Puglia*, Prampolini, Catania, 1937; Idem, *L'antica civiltà greca nella vita del popolo italiano specialmente meridionale*, De Dominicis, Napoli-Bari, 1951.

²⁵ Si veda la differenziazione specificata da E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 75.

²⁶ Archivio Diocesano di Otranto (ADO), *Sinodi, 1, 1628-1639*, "Cose notabili e Synodo dell'Ill.mo S.or Don fr. Diego Lopez de Andrada celebrado año del 1628 e costituzioni del medesimo nel 1630", c.n.n.

²⁷ P. Nestola, *Incorporati tra i confini della monarchia cattolica: vescovi portoghesi, spagnoli e italiani nel vicereame di Napoli durante l'Unione Dinastica*, «Revista de História das Ideias», numero monografico "O corpo", n. 33, (2012), pp. 101-163.

spiciente l’Albania e aperta sull’Adriatico vietava tutta la mimica del dolore che coinvolgeva mani, viso, capelli, gambe, piuttosto che il compunto versar lacrime - *fletus* propriamente come dirà nel mentre ricordava l’episodio evangelico - spiegando come «cum memores esse debeamus, quod Dominus non flevit Lazarum mortuum, sed ad huius vitae aerumnas ploravit suscitandum»²⁸.

Sono tanti gli esempi relativi al *Mezzogiorno* della penisola italiana²⁹ – dell’“Altra Europa” se vogliamo usare l’incisiva espressione di Giuseppe Galasso³⁰ – tra cui pure quello del vescovo domenicano Diodato Scaglia, titolare delle vicine sedi di Melfi e Rapolla (1626-1644), che legiferò duramente contro questi lamenti funebri e altre superstizioni. Difatti il dotto teologo nella sua circoscrizione attualmente in Basilicata, condannò tutta una ritualità gravitante intorno al culto dei morti, così come nel momento dei funerali e delle esequie³¹. Lo Scaglia, che era originario del nord Italia, tuttavia, fu particolarmente attento ad altre categorie sociali considerate impure, e si mostrò favorevole alla sepoltura delle donne morte durante o dopo il parto, così come di coloro che erano morti ammazzati.

Questi esempi dei territori meridionali della penisola italiana, specifici pure di circoscrizioni ecclesiastiche che in quella congiuntura tra fine Cinquecento e inizio Seicento erano sotto il dominio degli Asburgo di Spagna così come il Portogallo e i suoi territori dell’impero, sono diversi rispetto alle coeve disposizioni sinodali di Leiria, diocesi lusitana nella quale ricade il Monastero di Batalha. Difatti queste ultime non mostrano la stessa attenzione nel capitolo «Dos officios et exequias dos defunctos et de sua sepultura», elaborato nelle costituzioni sinodali post-tridentine del vescovo Pedro de Castilho nel 1601³². L’eminente rappresentante della gerarchia politico-ecclesiastica portoghese, inquisitore e figlio dell’importante architetto di Coimbra Diogo de Castilho, si mostrò, tuttavia, particolarmente attento ad altri aspetti di etichetta delle cerimonie funebri che potevano generare conflitti durante le celebrazioni tra clero parrocchiale ed altri sacerdoti, oltre ai familiari del defunto.

²⁸ *Constitutiones Synodi Provincialis Tranensis et Salpensis, habitae Anno Domini MDLXXXIX*, Bartolomey Bonfadini, Roma, 1591, pp. 84-85. Basato soprattutto sulla letteratura cristiana, si veda E. De Martino, *Morte e pianto rituale* cit., pp. 288-298; per un’altra area europea: J. Mattoso, *Os rituais da morte na Liturgia Hispânica* cit., pp. 58-59.

²⁹ M. Miele, *I concili provinciali del Mezzogiorno in età moderna*, Ed. Scientifica, Napoli, 2001, p. 516.

³⁰ G. Galasso, *L’Altra Europa. Per una Antropologia Storica del Mezzogiorno d’Italia*, Milano, Mondadori, 1982, esiste pure una versione portoghese [trad. M.L. Rodrigues de Freitas], Bertrand, 1987.

³¹ G.M. Viscardi, *Tra Europa e “Indie di Quaggiù”. Chiesa, religiosità e cultura popolare nel Mezzogiorno (secc. XV-XIX)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2005, pp. 70-75.

³² *Constituições Synodaes do Bispado de Leiria, feytas & ordenadas em Synodo pello Senhor Dom Pedro de Castilho Bispo de Leiria*, Manoel D’Araujo, Coimbra, 1601, pp. 51v- 53r.

Forse rappresentare e soprattutto conservare nel corso del tempo quelle figurazioni in pietra costituì una forma per lasciare memoria del dolore che i fedeli necessitavano di reprimere dopo gli interventi post-tridentini per motivi di decoro e di esigenze liturgiche. D'altra parte d'accordo con De Martino «la lotta condotta dalla Chiesa per smantellare questa cittadella del paganesimo fu particolarmente aspra e che lenti e contrastanti furono i successi conseguiti. Sino al secolo decimo quarto il pagano «saper piangere» i morti era in Occidente di norma nelle stesse corti, il che significa che tutti i ceti sociali partecipavano largamente al costume, almeno nella sua forma di lamento reso dai familiari del defunto»³³.

Realmente un insieme di significati simbolico-apotropaici, di paurose e consolatrici questioni sembrano cristallizzarsi nel gruppo artistico figurato, dove le «lacrime nella pioggia» delle prefiche si legano all'intero sistema pluviale che *de visu* abbiamo osservato nella monumentale facciata e nel suo sintomatico contrafforte. Fiumi di compunte lacrime, di gioia e particolarmente di dolore, di ineffabili grida, singhiozzi o ululati scavavano la pietra delle *gárgulas*, allontanando dalle pareti l'acqua di scolo e preservando pure le decorazioni della porta di entrata del Monastero. Nella stessa forma in cui dramma e commedia, tante altre reazioni emozionali e psicologiche umane derivate da specifici fatti si contendevano lo spazio di ingresso del principale monumento domenicano portoghese, simultaneamente primo panteon nazionale e oggi mirabile esempio del patrimonio mondiale dell'umanità capace di concentrare tradizioni storico-artistico-culturali-culturali tanto del Nord quanto del Sud Europa.

Come nei migliori esempi di architettura gotica, tensioni e contotensioni bilanciavano questa vera gioia architettonica del gotico fiammeggiante portoghese, sfidando il tempo. Non è possibile descrivere ancora questi dettagli del sistema delle acque di scolo che convivono in questo lapideo documento con figure come grifoni e altri ibridi animali che mostrano i denti digrignati ed altri elementi apotropaici: un fantastico ed eccentrico bestiario che già merita un viaggio in questo centro della regione di Leiria che abbiamo visitato in modo calmo e accogliente. Sebbene sia difficile dare una soluzione alle molte interpretazioni che si affollano nella mente, l'enigmatica *gárgula*, *new pride teme* e punto di dibattito del congresso, apre nuove maniere di guardare al conosciuto monumento degli Avis. Penso in particolare alla sua funzione e ai poteri esercitati per i suoi mecenati, ma anche per quelle categorie che frequentavano questo spazio monastico, vivendo nelle sue prossimità: religiosi, esponenti della nobiltà, poveri e anonimi uomini o donne.

³³ E. De Martino, *Morte e pianto rituale* cit., pp. 317-318.

Il preminente elemento simbolico-funzionale fissa, inoltre, nuovi problemi di datazione tra *gárgulas* antropomorfe originali e restaurate; pone nuovi significati linguistico-semantiche alla composizione architettonica; genera attraenti questioni istituzionali, culturali, demografico-sociali, artistiche e simboliche. Persino teologiche e filosofiche considerando gli aspetti legati all'anima, sia nel momento della sua origine e infusione, sia del suo destino dopo la morte. Storie legate intimamente alla comunità religiosa dei frati domenicani, ma pure alla composizione iconologica di questo esempio del gotico fiammeggiante oggetto di numerose campagne di restauro nel corso dei secoli XIX-XX.

Costruito per commemorare la vittoria di Aljubarrota contro le milizie castigliane grazie all'intervento dell'architetto Afonso Domingues e completato durante i secoli XIV-XVI soprattutto con il Maestro Huguet, il monastero venne affidato ai domenicani divenendo l'edificio che custodiva i tumuli reali dei sovrani e del fondatore della dinastia Avis. Concentrando il/i suo/loro potere/i reali, quel mistico complesso monastico consacrato a Santa Maria della Vittoria cumulava la funzione di vincere e convincere: vincere molte delle paure delle antiche società, convincendo a credere e a sperare.

Non è dato sapere fino a che punto questo edificio e i suoi spazi sacri fossero i *topoi* dove si deponavano anche le (di)speranze di anonimi uomini o donne, impotenti davanti ai pericoli della fame, della morte, della carestia, della guerra, delle epidemie, e di altre emergenze che compromettevano la sussistenza e il loro destino sulla terra e nel Cielo. Insomma di fronte molti e vari disastri di corta o lunga durata. Oltre agli esponenti di stirpe reale, di fatto, anche i poveri contadini desideravano migliorare le proprie condizioni di vita presente e futura, patrimonializzando i poteri di quel luogo e dei suoi limiti³⁴. Insieme ai religiosi e altre preminenti categorie, questi poveri individui volevano preservare la propria esistenza e delle future generazioni, avvicinandosi a quel sacro edificio e ai suoi intercessori terreni e celesti. Inoltre questi anonimi fedeli volevano ringraziare per quanto ottenuto, offrendo quanto di più importante avevano fino a incamminarsi per viaggi pericolosi, ricambiando anche attraverso un pellegrinaggio quell'inatteso conforto per il pane materiale o spirituale ricevuto.

Simultaneamente a queste categorie rurali o urbane, ancora altre figure sociali potevano gravitare intorno al monastero: donne sole, madri senza mariti, sposi e spose con scrupoli di coscienza, ministri del culto che per i voti presi non potevano avere relazioni con l'altro sesso e generare figli. Una moltitudine di persone impure o preoccupate di nascondere qualcosa, e che in quel centro religioso potevano incontrare, forse, la cura e il conforto di confessori/medici dell'anima,

³⁴ M.L. Rosa, *As Almas Herdeiras* cit..

sfogando molti *dubia*, dolori, pentimenti, rimorsi con cui convivevano. Sentimenti veicolati oralmente, *ad aures*, prontamente ricevuti da esperti religiosi o dotti teologi che alleviavano e, senza dubbio molte volte, calmavano fino a riuscire a far superare quei critici momenti quotidiani.

Se è naturale associare le *gárgulas* all'architettura gotica conformando così questo stile all'ordine domenicano, una nuova immagine svela il dettaglio decorativo-funzionale della simbolica donna di origine mitologica. Un elemento forse secondario, ma evidentemente ben incorporato nel monumentale testo architettonico del patrimonio mondiale di Batalha e suo sacro contesto ambientale.

Questo *milieux* socio-territoriale sarà capace con certezza di diventare un punto di interesse sempre più attrattivo delle rotte portoghesi: tra gli altri, anche per ricercatori concentrati a conoscere molti aspetti della storia delle istituzioni religiose, suoi ambienti e componenti. Un percorso che procede di pari passo alla storia politico- dinastico-militare di questo luogo, sintomatico spazio di santità e di cristallizzazione di molte emozioni centripete o centrifughe.

In effetti questo *lieux de memoire* insiste su un territorio dove la vita e la morte, l'acqua e il sangue sono legati intimamente nei toponimi, nei culti, nelle devozioni, negli atti simbolici. Il centro domenicano di Santa Maria da Vitória è stato un nucleo nevralgico di poteri materiali e immateriali che, tuttavia, dovette affrontare altre forze e autorità ugualmente potenti. Per esempio nel distretto di Batalha, vicino al complesso monastico si incontra la chiesa matrice di Reguengo do Fetal, altra interessantissima tappa di questa mia cartografica ricognizione visuale post-congressuale³⁵. Di primo acchito, nessun topico con la storia di Lamia si manifesta in questa parrocchia che, ciononostante, mostra nel toponimo storie di dominazioni oggi passate. Difatti "Reguengo do Fetal" si riferisce alla terra incorporata nel patrimonio reale (*reguengo*) dove cresceva la tipica pianta con foglie avvolte in spirale (*feto*). Proprio in questo distretto si trovavano le cave che verosimilmente contribuirono all'approvvigionamento litico del cantiere del Monastero di Nossa Senhora da Vitória³⁶. Oltre ciò, nel comune di Batalha la devozione per la «Nossa Senhora do Fetal» corrobora questo indiziale percorso centrato sulla parola che definisce il fitonimo basato sullo specifico sostantivo botanico, mischiando pure il linguaggio medico-anatomico nella polisemia semantica portoghese.

³⁵ Tra gli studi più recenti su questa circoscrizione che solo a partire dal 1910 assume ufficialmente il toponimo attuale: S.A. Gomes, *Reguengo do Fetal (Batalha), Documentos históricos*, Junta de Freguesia do Reguengo do Fetal, Reguengo do Fetal, 2012.

³⁶ J.M. Guillouët, *O portal de Santa Maria da Vitória* cit., p. 49.

Feto, difatti in portoghese, incorpora nei suoi significati sia il prodotto del concepimento, sia il vocabolo del fitonimo che si riferisce alla pianta pteridofitas (*feto/felce*), tipica di questa zona lusa e che necessita di molta acqua per la crescita. Oltre al potere regale quel luogo poteva detenere altri poteri, come quello dei bambini «ben compiuti in tutte le loro parti», secondo una precisa formula usata nell'epoca dei lumi dalle ostetriche, con parole semplici ma di lunga esperienza pratica. Bambini, tra i tanti, forse mai nati, ma il cui spirito - si credeva - rimanesse in terra diventando un incubo durante il sonno delle persone, alle quali toglieva il respiro o giocava con la vita e le necessità quotidiane. Le conoscenze sulla nascita erano particolari saperi di quelle vecchie donne che molte volte se le tramandavano oralmente, concorrendo così con il sapere scientifico tipicamente degli uomini appreso per mezzo di libri, tra cui si includevano anche gli eruditi trattati di teologia che descrivevano altri aspetti dell'anima, della condizione fetale e di quanti erano direttamente coinvolti con la nascita come madri, ma pure altre figure femminili/maschili.

D'altro canto non è casuale che la devozione per la «Nossa Senhora do Fetal» è stata molto forte, rendendo questo luogo uno dei più devoti e vetusti santuari mariani al centro del Paese, dove si conservava la statua conosciuta pure come «Nossa Senhora da Fê».

Nemmeno possiamo soffermarci su questo ben augurale dettaglio linguistico, anticipando un approfondimento dei topics di partenza della storia di Lamia e del suo intimo legame con l'infanticidio, la morte di bambini appena nati o mai venuti vivi alla luce. Come riferito in precedenza, l'erudita figura mitologica simbolizzava una madre infanticida: nel Mosteiro de Batalha, tuttavia, questo emblema diventava una potente figurazione apotropaica contro le differenti forze che circondavano quello spazio sacro. Il potere simbolico di questo monumento e del suo contesto ambientale è evidente: un documento che si incontra sotto il segno forte dei *Domini Canes*, una istituzione religiosa con molteplici funzioni e che, in questo caso, è stata detentrica di un *lieux de memoire* molto interessante da scoprire.

Difatti l'ordine dei predicatori ebbe svariati compiti e incarichi, così che in questo corpo regolare insieme ai famelici tutori dell'ortodossia, ai miracolosi santi, ai potenti pontefici e cardinali, convivevano ancora zelanti pastori, colti teologi di *studia* e Università, caritativi religiosi e confessori, abili consiglieri di re e regine, finanche acuti religiosi capaci di collaborare con geniali architetti sia per dare visualizzazione ai propositi comunicativi di generosi mecenati, sia per raffigurare con un linguaggio accessibile ai fedeli un legame con il divino. Un mondo di ecclesiastici pertanto che, alle volte, furono capaci di fotografare e stimolare anche con il potere della parola le società nelle quali vissero, concorrendo inoltre all'attribuzione della dignità identitaria per mezzo della scelta onomastica. In questa galleria domenicana non manca-

rono, tuttavia, i confratelli che contribuirono a che le società diventassero pronte accusatrici dell'(in)dignità raggiunta da quella potente istituzione religiosa: una delle *membra* di un articolato corpo, accomunato dall'abito e dalle vesti, ma non sempre dalla medesima condotta morale e convinzioni intime.

3. Archetipi bustrofedici: fra tradizione, innovazione e denuncia

La messa a fuoco argomentativa suggerita dalle misteriose *gárgulas* figurate costituisce un punto focale del sistema visuale del Monastero e del suo insieme architettonico incluso nel 1983 nel Patrimonio Mondiale dell'Umanità. Di fatto, sarebbe elemento importante e degno di attenzione non solo per romanzieri neo-gotici come Horace Walpole (1717-1797), o altri classici mondialmente conosciuti come Eça de Queiros (1845-1900), senza dubbio mentore del realismo come nuova espressione d'arte in Portogallo. Il fascino per questo autore morto a Parigi all'inizio del secolo scorso è così evidente che, insieme al potere iconico del monastero di Batalha, è difficile non pensare all'artista figurativa contemporanea loro connazionale Paula Rego, la quale si è compromessa profondamente nell'educazione alla scoperta, al rispetto, alla conoscenza, persino alla denuncia e all'indignazione soprattutto della galassia femminile e dell'infanzia. Temi convergenti questi ultimi, che hanno trovato una vivida raffigurazione in una famosa e discussa serie dedicata all'aborto nel 1998, e ancora in una opera tridimensionale come *Oratorio*, realizzata tra 2008-2010, relativa al tema dell'abbandono e vulnerabilità infantile³⁷.

D'accordo con quanto considerava Francisco Bethencourt nel 1999, difatti: «Il ne s'agit pas seulement de la dénonciation de conditions humains, surtout féminines, il s'agit de la capacité d'évoquer avec sa peinture des situations, réelles ou imaginaires, où notre fragilité est dévoilé, mieux, exposée. On pourrait dire que sa peinture suit tout un programme, où Paula Rego utilise les grands archétypes de notre civilisation, les traditions picturales occidentales (...), les traditions populaires de notre pays et son expérience personnelle pour se placer au centre de nos émotions les plus profondes. Son travail pictural nous fait penser à celui d'un explorateur de domaines peu connus, qui plonge dans les profondeurs des traditions pour être capable d'affronter sans préjugés les défis que posent les nouvelles expériences de vie de cette société de fin de siècle. D'où sa capacité rare d'évoquer constamment la culture portugaise (elle puise dans des récits écrits et oraux) ou la culture anglaise

³⁷ Per un approfondimento: <http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/exposi%C3%A7%C3%B5es/antiores-/2011/orat%C3%B3rio.aspx>.

(voire l'inspiration des poèmes de Blake Morrison dans la série *Pendle Witches*), et, en même temps, de produire des images universelles, qui touchent le public de différent pays. Il s'agit d'un pouvoir, celui de figer l'éphémère et de le transformer en image perpétuelle»³⁸.

È vero tutto questo? È possibile che le ricerche artistiche e le opere offerte dall'artista luso-britannica Paula Rego rappresentino ed esponano un acuto e sinuoso viaggio al centro delle nostre emozioni più profonde, basandosi tra gli altri sugli studi e appunti di viaggio presi nei più famosi musei europei e non solo? È possibile che lei sia riuscita a dare figurazione agli archetipi della nostra civilizzazione e civiltà? È possibile che le forme di dominazione e di violenza nascosta nelle relazioni tra femminile e maschile, tra umano e animale, nel linguaggio compositivo di questa donna abbiano raggiunto istinti e sentimenti tanto basilari come vendetta, castigo, protezione e perdono, perfidia e infedeltà, perdendo la loro specificità e breve durata per diventare universali? È possibile che tale universalità diventi una forma di denuncia che può raggiungere una attribuzione addirittura ecumenica?

Le risposte a questo ampissimo e denso ventaglio di questioni sono difficili per molte ragioni. Ciononostante, con molta prudenza, credo che l'artista sia riuscita a raggiungere fino al midollo molte delle questioni su riferite e a concepire un linguaggio innovatore. Riprendendo l'espressione del 1971 del pittore e marito dell'illustratrice lisboneta Victor Willing, ci troviamo di fronte una vera e propria «*imagiconography*» tra universi, cronologie e spazi differenti³⁹.

Tellurico aggiungerei come ulteriore elemento di questo neologismo tra immagine, magia, immaginazione, iconografia, scrittura, etc. Senza dubbio alcuno, di fatto, Paula Rego ha un legame multidimensionale con la terra: la sua Terra, cioè Lisbona, ma anche Carcavelos dove andava a scuola e che lasciò appena ragazza, così come altri luoghi portoghesi particolarmente impregnati di molte storie, complicate tradizioni e tradimenti che identificano questo Paese.

Come è molto/poco conosciuto, a partire dagli anni Sessanta del secolo passato, l'estesa e variata produzione artistica svolta dall'artista luso-britannica riflette tutto questo ma intrecciandolo con molti degli eventi socio-politico-culturali-artistici che, proprio in Inghilterra, ebbero un punto importante di elaborazione e diffusione. Tra i grandi sogni di questa decade del secolo XX anche quello di raggiungere luoghi molto lontani, un sogno spaziale che ebbe notevoli riflessi sull'iconografia futurista, sulla moda e sulle decorazioni. Le arti plastiche, inoltre, vennero animate da uno spirito pop, il quale si traduceva nel

³⁸ F. Bethencourt, *Préface*, in P. Rego, *Secrets Dévoilés. Dessins et gravures de Paula Rego*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1999, p. 3.

³⁹ V. Willing, *The "imagiconography" of Paula Rego*, «Colóquio Artes. Revista de artes visuais, música e bailado», 2, 13°, (1971), pp. 43-49.

design e negli oggetti ludici e irriverenti adeguati alle nuove attitudini e comportamenti dei giovani consumatori. Differenti materiali, diverse tipologie di plastica (PVC, ABS, vinile acrilico, poliuretano) costituivano le nuove tendenze progettuali, addirittura usate nei vestiti e nelle minigonne che proprio allora prendevano corpo⁴⁰.

Secondo una interpretazione che mi sembra molto personale e fortemente attenta alle tradizioni, il suolo di Paula Rego, come luogo fisico orizzontale e finanche fredda superficie termica come mostrano evidentemente molte sue opere, rappresenta il *topos* di un linguaggio artistico specifico, di modo che, secondo quanto ha raccontato un testimone che ha visto lavorare l'artista nel suo atelier: «Começa pelo canto superior esquerdo e depois a composição segue transversalmente com bandas narrativas horizontais. Dirige-se para baixo, regressando atrás para preencher as eventuais lacunas da composição com frisos. Estes funcionam – numa escala menor, mas respeitando a mesma construção caligráfica – como entrelaçamentos de personagens, de animais fabulosos com humanos»⁴¹.

Senza dubbio la peculiare forma di attuazione artistica è attraente. Di fatto, aggiungendo alle testimonianze *de visu* o orali di quanti conoscono bene l'illustratrice, potrei dire che nelle sue opere l'artista Paula Rego riesca a seguire un percorso "bustrofedico": voglio dire che il suo linguaggio è una forma di scrittura che non ha una direzione fissa ma procede dal margine del supporto pittorico, proseguendo all'indietro nel senso opposto, secondo un *ductus*, una striscia serpentinata che ricorda sia i solchi tracciati nel campo dal bue quando ara, sia i passaggi dell'indovinello veronese in esergo. Pertanto mediante una maniera di esprimersi molto peculiare, Paula Rego riesce a raggiungere con la bidimensionalità una tridimensionalità e molteplicità narrativa diversamente ineffabile.

D'altra parte buoi, cani, gatti, orsi, uccelli, insetti e tutto un colto bestiario costituiscono l'arca di Noè e metaforico arsenale di vizi o virtù oltre che immaginifico mondo che anima l'artista. Eccellente esempio del panorama intellettuale portoghese più attivo a livello mondiale, è stato possibile seguirlo in modo più rigoroso durante i giorni congressuali, nell'icastico dipinto da lei realizzato nel 1990: *O tempo – Passado e Presente*, pezzo forte dell'esposizione: *1. Meeting point Rembrandt Paula Rego*. L'opera alla quale mi riferisco è stata esposta, secondo il calendario 27 giugno - 21 settembre 2014, nel Museo di Arte Moderna Calouste Gulbenkian (MCG), in un percorso il cui obiettivo era di met-

⁴⁰ *A Moda do Século 1900-2000*, M. Braz Teixeira (coord.), Museu Nacional do Traje, Lisboa, 2000, pp. 159 sgg.; F. Boucher, *Histoire du Costume en Occident des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 2008, pp. 397-423.

⁴¹ C. Alfaro, *As Operas e a Colecção*, in *Paula Rego as Óperas e a Colecção Casa das Histórias*, Casa das Histórias, Cascais, 2013, p. 8.

tere a confronto dialogicamente le collezioni sia del Museo sia del Centro di Arte Moderna, favorendo l'incontro con i rispettivi patrimoni per ampliare così il significato delle opere in mostra e dei loro autori (fig.6).



Fig. 6 - Rembrandt, *Figura de Velho* (1645) – Paula Rego, *O Tempo, Passado e Presente* (1990), Museo Calouste Gulbenkian, Lisbona, (luglio 2014).

D'accordo con le parole d'introduzione del Direttore del MCG, João Castel-Branco Pereira, per la presentazione del progetto di Helena de Freitas, commissaria di questa contagiante esposizione, questo *Meeting point* sarà il punto di incontro «entre artistas de épocas distantes no tempo e na expressão, chamados a dialogar através afinidades e diferenças eletivas de conceitos, imaginários e modos de os registar»⁴². Il vivido appello della commissaria ratifica il significato di questo punto di vista di Paula Rego nell'incontro con l'artista olandese Rembrandt: una frontiera dove «se convocam novos diálogos entre objectos de arte e artistas, cruzando significados e ampliando os seus sentidos, e se aguardam também novos públicos»⁴³.

Letti nella chiave proposta da Peter Burke nel suo *Cómo interrogar a los testimonios visuales*⁴⁴, si può dire che si tratta di bei propositi e fiduciose speranze quelli proposti da questa sfida museologica che

⁴² I. *Meeting point Rembrandt Paula Rego*, J. Castel-Branco Pereira (coord.), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2014, p. 4.

⁴³ H. de Freitas, *Ensaio de uma narrativa: Paula Rego e Rembrandt no Museu Calouste Gulbenkian*, Ivi, p. 9.

⁴⁴ P. Burke, *Cómo interrogar a los testimonios visuales*, in J. Lluís Palos, D. Carrió Invernizzi, (coord.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, CEEH, Madrid, 2008, pp. 29- 40.

incrocia, evidentemente, le opere di una artista contemporanea con quelle di un esponente dissonante nel campo pittorico del patrimonio mondiale come è stato Rembrandt (1606-1669), uno dei grandi profeti della civilizzazione secondo il giudizio di Ernest Gombrich. Nel caso specifico sono state messe in contrappunto l'opera realizzata dall'artista nel 1990 a quella intitolata *Figura di Vecchio*, dipinta nel 1645 dall'irriverente ma riflessivo pittore nordico e oggi di proprietà del prestigioso Museo portoghese. Nell'opera densamente popolata dall'illustratrice contemporanea sono concentrati oltre che grandi classici e capolavori universali della pittura europea, molti elementi figurativi autobiografici⁴⁵. Insieme al tema dell'*azulejos* e dei viaggi oceanici, mi sembra sia possibile intravedere pure alcuni temi figurativi tradotti dal Monastero da Batalha, soprattutto nella donna con le braccia incrociate sul ventre di classica memoria: una reminiscenza iconologico-visuale che sormonta l'indiretto riferimento all'adolescente marito vestito da marinaretto, nel frattempo scomparso nel 1988 (fig. 7).



Fig. 7 - Dettaglio: Paula Rego, *O Tempo, Passado e Presente*.

Entrambe queste allusioni sono visibili nel grande quadro dedicato ad uno dei grandi amici della coppia Rego-Willing: il pittore e critico d'arte Keith George Sutton (1924-1991). In quest'opera contemporanea, pertanto, un identitario elemento iconico del monumento che pietrificava antiche tradizioni autoctone luso-europee in ambito architettonico-culturale-culturale, un documento incluso proprio a partire dal 1983 nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Unesco, costituisce un sintomatico ossequio, un resuscitato compunto atto che legava l'artista

⁴⁵ J. McEwen, *Paula Rego*, Phaidon Press, London- New York, 2006 [3a ed.], pp. 189-190.

portoghese alla nuova terra di adozione e ai suoi uomini in un momento critico di passaggio tra passato, presente e certamente anche il futuro.

È evidente, tuttavia, che le fonti dell'ecclettica artista siano molteplici: non solo di origine classica/pagana ma anche giudaico/cristiana, come alludono nelle sue opere le aderenze ad altri grandi pittori particolarmente attenti agli ambienti monastici, religiosi e mistici. Un fantasmagorico mondo, una galassia di archetipi fotografati nella mente dell'artista contemporanea e (re)interpretati nel “chiuso” universo del suo atelier dove lavora con i suoi modelli, considerando svariate ed eterogenee dimensioni di quegli “spazi conclusi” sia della mistica sia del quotidiano.

Questo mondo è stato elaborato seguendo tra molte le linee tracciate e i colori mescolati da un maestro del *Siglo de Oro* spagnolo come Francisco de Zurbarán (1598-1664). Difatti questo artista, che ha lavorato anche a Lisbona per importanti cicli di pittura, è stato tra quelli che ha saputo esprimere meglio la ricchezza della profondissima religiosità e della cultura visuale simbolica della società spagnola della sua epoca. Un linguaggio manifestato attraverso una pittura che trascende la realtà per diventare mezzo di conoscenza e di emotività. Zurbarán, riprendendo le acute parole dello storico dell'arte Paul Guinard, è stato «un peintre foncièrement obstinément religieux, mais qui garde les pieds fermes sur la terre, le peintre d'une Espagne qui n'est ni l'Espagne officielle de la Cour, celle que font revivre les portraits de Velazquez, ni l'Espagne urbaine, expansive et puérile de Murillo: une Espagne sans emphase et sans truculence, avec ses guerriers et ses paysans, ses jeunes femmes dont la grâce est pleine de réserve et ses moines, bien entendu. Moines de tout habit, de tout âge, de tout condition, contemplatifs, docteurs, prédicateurs, «redenteurs» et missionnaires qui ne sont ni crasseux, ni farouches, ni paillardes, mais qui ne sont par tous des saints ni des mystiques, moines qui sont des hommes de leur temps, animés d'une même foi, pour qui l'extase est une récompense normale, comme le martyre un épisode de leur vie religieux»⁴⁶.

Alla luce di queste illuminanti riflessioni ha senso collocare l'attenzione dell'estatica Paula Rego ai dettagli, ai simbolici particolari secondo quella che era una specifica maniera di guardare e sentire gli ambienti nel *Siglo de Oro* spagnolo. Per esempio, gran parte del metodo della meditazione di S. Ignazio di Loyola si basava sulla «composizione del luogo», una sosta per i sensi e l'immaginazione nel quadro dell'*Infancia* o della *Paixão de Jesus*, dove spine, fiori, uccellini, etc. assumono un ruolo simbolico oggi quasi sconosciuto. In questo stato

⁴⁶ P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Éditions du temps, Paris, 1960, p. IX.

d'animo di calmo e riflessivo sguardo proiettato sui dettagli si inserisce il piacere tattile per le più eterogenee texture di tessuti e drappi cuciti: stoffe che coprono – vestendo e conferendo nuova dignità – tante delle figure femminili di Paula Rego. Pensiamo ai serici o luccicanti paramenti sacri e liturgici come pluviali, casule, mitre, stole; ancora ai diversi abiti e semplici tessuti di ordini mendicanti e congregazioni religiose, maschili o femminili⁴⁷. Un piacere sensoriale, ottico-visuale ma anche acustico: oltre ai fruscianti o stopposi vestiti, tintinnanti e lucidi sono gli oggetti di argento, di bronzo dorato o di altro materiale più o meno prezioso utilizzato nelle solenni cerimonie e festività, o nei momenti di orazione.

In questo modo Paula Rego riprende il mondo sartoriale monastico-conventuale, quello di sacrestie e spazi ecclesiastici o di intima sacralità: un arsenale multifunzionale che lei riesce a trasferire nelle sue storie intrecciandole con giochi di bambole e cavallucci a dondolo. Ecco che non solo spade, lance, stendardi, spugne, ma pure aghi, letti, sedie, altari, molti altri strumenti come mobili e arredi diventano giochi, oggetti o topici reinventati. Luoghi u-topici che trasportano lo spettatore in un'altra dimensione: forse (s)conosciuta e per questo inquietante. Non si tratta tuttavia di *saudade* per altre epoche e ambienti, quanto di una energetica presa di coscienza che Rego sa trasformare in un'onda di emozioni, se vogliamo giocherellona. Durante una importante intervista che l'artista ha rilasciato nel 2008, poche settimane prima dell'inaugurazione della Casa das Histórias (un punto importante questo della sua creatività fissato a Cascais e affidato al genio costruttivo del connazionale architetto Eduardo Souto de Moura), la stessa illustratrice ha affermato: «[O meu estúdio] é a minha sala de brinquedos. Vou todos os dias para lá, excepto ao domingo. Não começo a trabalhar antes das dez horas e depois fico até as sete da tarde. Também depende dos meus modelos. Brincar é como quando as crianças estão juntas a cavar o jardim. Não estão a trabalhar. Estão a inventar bonecos. Quando falo de brincar, refiro-me a isso. Inventar bonecos. Inventar histórias para fazer o que se chama brincar»⁴⁸.

Il risultato è un discorso dialogico pieno di analogie, di maniere parallele di abbracciare, penetrare, scomporre e rompere i/il soggetto/i. Ancora si tratta di trovare discordanze nel dare volto al tempo e alla paura del suo *transire*. Per questo e altri momenti creativi, come pure per quei viscerali esempi della «cacciatrice» – secondo quanto si auto-definisce l'artista – si tratta di una rinnovata mistica e attenzione al dettaglio senza dubbio emozionante, dove arte erudita e popolare raggiungono nuove gerarchie di valori, colori e messaggi. In questo

⁴⁷ *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, Catalogo della mostra, Roma 18 gennaio - 31 marzo 2000, G. Rocca (a cura di), Roma, Ed. Paoline, 2000.

⁴⁸ *Histórias de Paula Rego*, «Expresso», 7 junho (2008).

modo mitologie e religiosità, politica e società, dominati mascherati e svelati dominatori si incrociano scambiandosi i ruoli, raffigurando storie governate e comandate pure da una totale e caotica a-moralità.

Anche una emozionante opera del 1984, *As Vivian Girls na Tunísia*, mostra una spettacolare reinterpretazione soprattutto di alcune delle forme figurate incorporate nel monumentale Mosteiro da Batalha, l'emblematico esempio di architettura domenicana che abbiamo osservato all'inizio di questo percorso analitico avviato dai giorni congressuali pre-giubilari (fig. 8).



Fig. 8 - *As Vivian Girls na Tunísia*, 1984, Casa das Histórias Paula Rego, Cascais

In realtà, secondo le parole dell'illustratrice di storie, il fondo di quest'opera è costituito da «Heroinas que lhe relembravam a sua infância e aventuras»⁴⁹, ma che a mio giudizio l'artista ha saputo reinterpretare con una luce e un ventaglio di colori splendenti, secondo le sollecitazioni che ha potuto studiare durante la sua formazione e nella perenne ricerca di conoscenza e di interpretazione. Molte delle immagini e opere d'arte da lei viste e assimilate, difatti, avevano proprio quello di sollecitare emozioni, di toccare il cuore dei fedeli funzionalmente all'orazione e alla meditazione, ma anche stimolare un acuto senso di venerazione e reverenza/paura⁵⁰.

⁴⁹ C. Alfaro, *As Operas e a Coleção* cit. p. 11. Una interpretazione di queste opere anche in A. Hicks, *Paula Rego*, in *Paula Rego, Selected works 1981-1986*, Londra, Edward Totah Gallery, 1986; J. McEwen, *Paula Rego* cit., pp. 129-130.

⁵⁰ J. Delumeau, *La peur en Occident. XIVe-XVIIIe siècles. Une cité assiégée*, Paris, 1978; D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino Einaudi 1993 [la ed. inglese 1989]; O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore*, cit.

Secondo quanto diceva nel 1567 un altro arcivescovo di Otranto e grande protagonista del Concilio di Trento, Pietro Antonio di Capua, nel sinodo che riuniva i cinque presuli comprovinciali:

tollaturque abusus, ne post hac nemo depingi faciat in aliquo loco prope terram, Sanctos, ad quorum effigiem meiere nefas est, sed depingantur in sublimioribus locis, ut sint venerationis, & terrori, non aut contemptui⁵¹.

Il discusso prelado napoletano⁵², volle che questo testo sinodale e la specifica costituzione «Dell'invocatione, venerazione e Reliquie de Santi e delle sacre imagini e de miracoli» fosse pubblicata anche in vernacolo, di modo che venisse intesa e applicata da un largo pubblico oltre che dagli eruditi nella lingua latina, secondo queste parole:

levisi via ogni abuso circa questo: non si faccino più dipingere i Santi in alcun luogo presso a terra, essendo cosa nefanda l'orinare a presso o dinanzi alle loro immagini, ma si dipinghino in alto, accio che sieno di veneratione e reverenza, e non di derisione e disprezzo⁵³.

Il titolare della cattedrale di Otranto, dove ancora oggi si può ammirare un meraviglioso mosaico pavimentale romanico frutto di una eccezionale commistione tra civiltà bizantina-arabo-normanna, disciplinava i gesti e le posture tanto di artisti quanto di un eterogeneo pubblico che doveva tributare una precisa forma di omaggio o di ossequio a quegli eccezionali esempi di virtù in un mondo costellato pure da vizi.

Analogamente al metropolita italiano, anche in Portogallo il vescovo della diocesi di Leiria, Pedro de Castilho, all'inizio del Seicento nel suo territorio di giurisdizione legiferava pure secondo questi termini:

As reliquias, & imagens dos Sanctos devem ser muito veneradas, & reverenciadas, pois por ellas se nos representam os mesmos Santos, que por suas virtudes mereceram ser no Ceo coroados de gloria⁵⁴.

Nella successiva costituzione lo zelante prelado, rifacendosi ancora ai dettami tridentini continuava:

Conformandonos com o direito do Sagrado Concilio Tridentino, mandamos sob pena de excomunhão, & de dez cruzados pagos do aljube, que nas Igrejas de nosso Bispado, senão recebam novas reliquias, nem ponham imagens desacostumadas, sem serem por Nós vistas, & approvadas. Na qual pena encorreram, assi os que puserem, ou fizerem por as ditas reliquias, ou imagens, como também

⁵¹ *Decreta Provincialis Synodi Hydruntinae, Praesidente in ea Illustri, et reverendissimo Domino Petro Antonio de Capua... celebratae de Mense Septembris MDLXVII Hydrunti, Romae, Iulium Accoltum, 1569, p. 18r.*

⁵² P. Nestola, *I grifoni della fede. Vescovi-inquisitori in Terra d'Otranto fra '500 e '600*, (Prefazioni di M. Spedicato, J.P. Paiva), Galatina, Congedo, 2008, pp. 150-153.

⁵³ *Decreti del Concilio Provinciale di Otranto, nel quale fu Presidente l'Illustre e Reverendissimo Mons. Pietro Antonio di Capua... celebrato nel mese di Settembre 1567 in Otranto*, Giuseppe degli Angeli, Roma, 1570, p. 28.

⁵⁴ *Constituiçõens Synodaes do Bispado de Leria* cit., p. 86r.

os Priores, Vigarios & Curas, que em suas Igrejas as receberem, ou consentirem pôr. E sob a mesma pena, mandamos, que senão publiquem, nem divulguem novos milagres, sem primeiro serem por Nós aprovados, na forma do sagrado Concilio Tridentino. E outrosi, mandamos aos Thesoureiros, Sanchristãos (sic), & mais pessoas, que tiverem a seu cargo vestir, & concertar as ditas imagens, que as não vistam, nem consintam vestir com vestidos emprestados, & que ajão de tornar a servir em usos profanos: & que não sejam de feição ou cor em que se possa notar alguma indecencia: o que principalmente, & com mayor cuidado (sic) cumpriram, nas vestiduras, & toucados das imagens da sagrada Virgem Maria nossa Senhora: porque assi como depois de Deus não tem igual em sanctidade & honestidade, assi convem que a sua imagem sobre todas, seja mais sanctamente vestida, & ornada. E sendo algumas das sobreditas pessoas descudadas, em cumprir o conteúdo nesta Constituição, lhes será dado a pena que sua culpa merecer. E nossos Visitadores teram muito cuidado de fazerem cumprir esta Constituição⁵⁵.

Un documento lungo e articolato questo, che merita di essere riportato per intero. Difatti, sebbene ancora non sia dato di misurare l'effettiva applicazione territoriale e l'analogia con altre disposizioni episcopali coeve, anche tale testo sinodale tentava di evitare eventuali indecenze visuali, per esempio derivate dal "vestir e concertar" il modello più fulgido di santità e onestà: la Vergine, un esempio incomparabile dopo quello divino.

Ancora quell'atto di vestire, potremo metterlo in correlazione con la coeva disposizione del connazionale arcivescovo di Otranto Diego Lopes de Andrada, il quale così pure legiferava nel suo sinodo della prima metà del Seicento:

commandiamo sotto pena di scomunica e di cinquanta libre di cera che nessuno religioso, prete o clerico habbia da prestare habito cotta o altra cosa ecclesiastica per far mascare o altri atti dishonesti e prohibiti e nell'istessa pena incorranno quelli che simili habiti portaranno⁵⁶.

Un documento già parzialmente segnalato questo⁵⁷, e che ciononostante in questo nuovo analitico itinerario si mostra con nuova profondità o potenzialità sociale, considerando sia da chi venne emesso (un teologo che si distinse pure per la formulazione delle tesi e della letteratura sull'Immacolata Concezione) sia l'eterogeneo contesto disciplinare-orientativo, sia l'ampio arco cronologico toccato. Difatti in campo propriamente artistico, si potrebbero tenere presenti in contrapposizione o riflessivo dialogo sia quanto faceva tra gli altri Rembrandt nel suo atelier dove dipingeva anche storie bibliche, sia le vesti "cucite" dall'artista contemporanea luso-britannica in tante delle protagoniste dei suoi quadri.

⁵⁵ Ivi, pp. 86 r-v.

⁵⁶ ADO, *Sinodi, I, 1628-1639*, "Cose notabili e Synodo..." cit., costituzione 56, c.n.n..

⁵⁷ P. Nestola, *Dar a faca* cit., pp. 599-600; Eadem, *Resenha de: Adriano Prosperi, Dar a alma*, cit., p. 439.

Non c'è la volontà di operare alcuna forzatura, ma di certo i territorialmente opposti esempi sinodali luso-italiani, universi diocesani coevi seppure periferici dell'orbe cattolico, prendono ulteriore consistenza alla luce delle considerazioni di Ottavia Niccoli: «il mondo soprannaturale aveva per la grande maggioranza di quegli uomini e quelle donne una rilevanza assoluta, che dobbiamo accettare come reale anche se la società odierna non la condivide. Con quel mondo e con la sua popolazione, di cui essi ricostruivano immagini intense e che percepivano come prossime al vero, come totalmente realistiche, per non dire reali, veniva cercato un contatto e un colloquio il più possibile diretto»⁵⁸.

Mutatis mutandis, Paula Rego ha visto, inteso, messo in pratica e commutato il significato di quel profluvio di immagini/visioni. Ecco che anche per l'opera creata per un importante ciclo pittorico centrato su nuove eroine, realizzata simultaneamente alla classificazione del singolare complesso del Mosteiro da Nossa Senhora da Vitória come Patrimonio Culturale Mondiale, finanche l'inquietante contrafforte del monumentale edificio portoghese diventa una vivida, enigmatica sfinge con volti e significati nuovi. La grande tela in acrilico che ri-utilizza un panno bianco di una vela marina mostra, difatti, un elemento fortemente verticale nella parte destra della composizione raffigurante una palma con tre volti attraversati da un machete. Con molta probabilità una reminiscenza iconografica dell'agiografia domenicana e un riferimento a uno degli esponenti più illustri del panteon celeste dell'ordine: l'italiano S. Pietro da Verona (1205-1252), inquisitore e grande predicatore contro l'eresia, martirizzato dai suoi nemici proprio attraverso questo supplizio.

Dopo secoli di rigide rappresentazioni secondo i dettami figurativi strettamente accademici, il nuovo faro della composizione dell'artista luso-britannica è proprio il santo frate, raffigurato tra i tanti anche da Carlo Crivelli nel suo polittico smembrato (*Polittico minore di S. Domenico*, 1447 circa) e oggi alla National Gallery di Londra. Con determinazione Paula Rego riesce, addirittura, a trasformare la palma del martirio da simbolo identificativo del santo (visibile ad esempio tra gli attribuiti conferiti al martire domenicano da Pedro Berruguete nell'opera al Museo del Prado) in un elemento vegetale tipico della flora tunisina, senza abdicare, tuttavia, agli orientamenti cyber-punk e ad altre tendenze del grande miracolo economico di Buon Design e Buona Forma. Come si può vedere ancora, il palmizio è costituito da un tronco che sembra reinterpretare uno dei vasi del ceramista danese e precursore del moderno design Axel Salto (1889-1961). Anche la palma abbattuta e posta di traverso, alla base dell'opera, riproduce in scala inferiore il particolare oggetto dell'artista nordico che si ispirò ai vetri e alle ceramiche di stile orientale.

⁵⁸ O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore* cit., p. IX.

Nuovo e antico, locale e globale si mescolano nell'interessante opera dell'illustratrice tellurica e bustrofedica che reinterpreta tra gli altri molti degli elementi architettonico-decorativi del monumento di Batalha. Nell'opera contemporanea la direzione dello sguardo di uno dei volti della palma è strabico: uno sguardo proiettato verso enigmatiche direzioni, ma che sembrano riprendere gli angoli visuali dei motivi figurativi originali di ispirazione. Contro quel pauroso e fantastico ciclope a sei occhi, tradizione pagana e cristiana sono state condensate al fine di rappresentare una nuova lotta secondo quanto sembra suggerire la parte inferiore dell'opera: qui, la lungimirante guerriera, forse, già riflette come lanciare la sua speciale arma, l'ago infilato ad un filo. Oltre che il coraggioso giovane Davide, viene reinterpretato anche il mito di Hermes, secondo quanto mostra il mercuriale copricapo con le ali della classica mitologia. Una raffigurazione che, tra le altre qui decodificate, si incontra anche nel sistema pluviale del Mosteiro portoghese, eccellente esempio del patrimonio dell'umanità capace di concentrare differenti e lontane tradizioni storico-artistico-culturali europee.

Un chiaro tema di denuncia serpeggia in quest'opera che riguarda non solo gli innocenti che appaiono sporgenti dall'albero di palma. La critica si dirige anche ad altri crimini, come per esempio una vivida disapprovazione per nuovi disegni imperiali, evidenti nelle due colonne a strisce serpentine disposte nella parte mediana della composizione (fig. 9).

Questo antico emblema, come se fosse uscito dal cilindro di un mago, riprende il mito delle colonne di Ercole che nel corso dei secoli divennero il simbolo degli Asburgo e che ancora oggi si possono vedere nei dollari americani⁵⁹. Letto sotto questa luce un nuovo grido sale all'unisono: «non plus ultra», non oltrepassate più il limite di queste porcherie. È sintomatico il fatto che a lanciare questo allusivo monito sia un personaggio che abbiamo incontrato tra le *gárgulas* del Mosteiro portoghese, ossia la preminente figura vestita di nero che, come una nuova prefica della tragedia greca, ulula questo universale *slogan*. Nonostante questo apocalittico memento, l'artista riesce a registrare con vivacità e lucidezza altre figure, nuovi semiofori di antichi sentimenti rivestiti di fiduciose speranze. In questa caleidoscopica abbondanza figurativa anche l'antica “*gárgula da Lamia*” si trasforma in una diversa forma lessicale: una eccentrica silhouette di un mirabile e coincidente ibridismo uomo/donna.

⁵⁹ E. Rosenthal, *Plus Ultra. Non Plus Ultra and the Columnar Device of Emperor Charles V*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», n. 34, (1971), pp. 204-228; Idem, *The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516*, ivi, n. 36, (1973), pp. 198-230; J. McCloskey, I. López Alemany, (eds.), *Signs of Power in Habsburg Spain and the New World*, Bucknell University Press, Bucknell, 2013.



Fig. 9 - Particolare de *As Vivian Girls na Tunisia*.

Di fatto oltre alla nuova prefica, anche l'emblematica forma della Lamia con il bambino nella bocca è sovrapposta ad uno sbadigliante Saturno. Una delle più conosciute pitture del ciclo nero di Goya, intoccabile opera dell'inesauribile patrimonio del Museo del Prado di Madrid, corrobora l'idea che è necessario cambiare di abito affinché nasca una nuova aurora. Un invito lanciato a tutti, ma che l'illustratrice portoghese riesce a raffigurare con una strabiliante abilità diretta individualmente e alla collettività, coinvolgendo uomini, donne e quanti di loro sono uniti e incorporati in molti ambiti. Anche il temuto bruxismo di molte delle figure rappresentate con i denti digrignati nel Mosteiro da Batalha perdono quel preoccupato e stregonesco suono, mostrando altri volti e alludendo ad altre interpretazioni simboliche. Partito dal palmizio testimone tricipite, un nuovo allerta per essere vigilanti contro *neo-ecomonstra* sembra comunicare la suggestiva e maestosa opera di Paula Rego, oggi conservata a Cascais, presso la Casa das Histórias.

Ecco, come in questo stimolante spazio espositivo portoghese, durante i giorni del pionieristico Congresso internazionale consacrato all'azione domenicana nella Storia, Arte e Patrimonio del mondo luso-ispanico, la mia curiosità centrata sulla "gárgula della Lamia" del Mosteiro de Batalha si è incrociata con la regola di San Domenico di Guzmán, con i suoi teologi confratelli che agirono – insieme ad altri attori – in importanti centri luso-ispano-italiani di irradiazione del trans-oceanico ordine mendicante. Come le storie rigorose e ben fondate proposte da altri colleghi, coordinate da attenti e generosi organizzatori, speriamo di continuare ad approfondirle in nuovi incontri focalizzati sull'antico corpo evangelizzatore e sulla sua eredità fondata sul potere della parola erudita, universale e perenne linguaggio sia scritto, sia orale o figurato.