

The editors of Volume 5 of *California Italian Studies* are pleased and honored to begin our theme issue on "The Sacred in Italy" with these reflections on the sacred by the world-renowned Italian philosopher, semiotician, medievalist, essayist and novelist Umberto Eco. The following is the previously unpublished text of a public lecture given by Prof. Eco on June 29, 2009 at the "Milanesiana" Festival in Milan.

## Rappresentazioni del sacro

### Umberto Eco

Una delle cose più invisibili che ci siano è *il Sacro*, e questa sera mi intratterrò sulle modalità che sono state usate per rendere visibile ciò che per natura non lo è.

Il sacro è comunemente inteso come sentimento o visione di qualcosa che trascende la nostra esperienza ma a questa esperienza dà un senso. Qualcuno potrebbe dire che il sacro si identifica con l'assoluto, ma l'assoluto è l'oggetto di qualche filosofia o religione, ed è concetto filosofico, mentre il sacro è stato ritenuto come una forza misteriosa che costituisce l'origine di ogni pensiero o sentimento religioso. Se dell'assoluto si dà filosofia, del sacro la filosofia può al massimo riconoscere l'esistenza, se non altro l'apparizione come costante psicologica della mente umana. In parole molto povere, un fulmine che brucia un albero accompagnato dal rumore del tuono in sé sarebbe soltanto un accidente spaventoso e senza senso se non lo si vedesse e giustificasse come manifestazione di qualche entità o volontà trascendente—senza che per questo, diventando venerabile, l'evento cessi di essere tremendo.

Il sacro si presenta pertanto come il *numinoso*, *mysterium tremendum et fascinans* che sconcerta la ragione, che sconvolge suscitando meraviglia, stupore, sbigottimento; suscita al tempo stesso repulsione e attrazione, e come tale non è immediatamente descrivibile concettualmente ma è piuttosto sentito, per citare Schleiermacher, come sentimento di dipendenza, di debolezza, impotenza e nullità di fronte all'infinito.

Talora, e in particolare questo accade ai semplici, il sacro lo si vuole vedere e di qui nasce l'esigenza di una *ierofania*, e cioè di una forma visibile che il sacro assume per rendersi comprensibile a noi. Così chi esperisce la presenza del sacro, per poterne parlare vuole *vedere* il numinoso, altrimenti di esso resterebbero solo gli effetti (a cui si cerca appunto di sfuggire) e cioè la meraviglia, lo stupore, lo sbigottimento, il terrore. Non sempre il sacro appare in forme antropomorfe, e in certe culture può assumere forme vicarie di vario tipo, può essere un albero o una pietra in cui in ogni caso gli uomini scorgono qualcosa di "altro."

Ma è ovvio che per le menti semplici il tentativo è di conferire riconoscibilità umana o animale al sacro vuoi sotto forma di immagine totemica vuoi nel modo che ha sempre e maggiormente scandalizzato mistici e teologi, dandogli forma antropomorfa. Pertanto il problema fondamentale del sacro è che, per consentirgli di apparire e consistere come ciò che dà senso alla nostra esperienza, se ne possa parlare e renderlo evidente sotto specie di *idola*, *amalgamata*, immagini. Ma come si possono fare immagini del sacro se il sacro è ciò che per definizione sta al di là della nostra esperienza?

Esiste un testo piuttosto sconcertante in cui Ockham dice che un'immagine può esser solo un segno che ci permette di ricordare qualcosa che abbiamo già conosciuto come entità individuale, altrimenti l'immagine non ci apparirebbe simile al rappresentato, per cui la statua di Ercole non mi farebbe mai pensare a Ercole se io non avessi già visto Ercole (*Quaest. in II Sent. Reportatio*, 12-13).

Questo testo assume (come questione su cui vi fosse accordo generale) il fatto che non siamo in grado, a partire da un'icona, di immaginare qualcosa che fino a quel momento ci era sconosciuto. Ciò sembrerebbe contraddire la nostra esperienza, dal momento che le persone usano dipinti, fotografie o identikit per poter riconoscere persone, animali o cose ancora sconosciuti, e anche ai tempi di Ockham i monarchi mandavano immagini della loro figlia al cugino di altro paese a cui era destinata in sposa.

Vi è una spiegazione epistemologica per un'affermazione così imbarazzante. Per Agostino un segno era qualcosa che faceva *in cogitationem venire* qualcosa d'altro, e per la tradizione aristotelica, almeno sino a Tommaso, il segno rinviava immediatamente al concetto, il quale era a sua volta immagine della cosa. Per Ockham invece il vero *signum* della cosa è il concetto, non la parola che vi rinvia. I concetti sono i segni naturali che *significano* le cose, mentre le parole sono imposte per relazione diretta alle cose; "voces sunt signa secundario significantia illa quae per passiones animae primario importantur" (*Summa logicae*, I, i). Le parole significano le medesime cose significate dai concetti, ma non significano i concetti!

Se l'unico segno delle cose individuali è il concetto, e l'espressione materiale (sia una parola o un'immagine) è solo un sintomo dell'immagine interna, allora senza una *notitia intuitiva* preliminare di un oggetto l'espressione materiale non può significare alcunché. Le parole o le immagini né creano, né fanno nascere qualcosa nella mente del destinatario (come poteva accadere nella semiotica agostiniana), se in quella mente non esiste già l'unico segno possibile della realtà esperita, vale a dire, il segno mentale.

Ora noi potremmo obiettare a Ockham che una rappresentazione qualsiasi (come l'identikit) stimola la nostra mente a produrre un segno mentale grazie al quale possiamo riconoscere la cosa corrispondente, e questa è la ragione per cui noi possiamo immaginarci Ercole o Hitler anche se non li abbiamo mai incontrati. Ma il testo di Ockham fa sorgere un interessante problema: nessun poliziotto potrebbe elaborare un identikit se il testimone che gli provvede l'input non avesse davvero incontrato o visto l'individuo corrispondente e Annigoni non avrebbe potuto fare il ritratto della regina Elisabetta se non l'avesse avuta davanti a sé. Come conseguenza inoppugnabile, non può esistere immagine di qualcosa che nessuno abbia *mai* visto—a meno che, come nel caso del centauro, si crei una cosa ignota per composizione di parti di cose note. Ed è per questo che noi possiamo fare immagini di Hitler e persino di Topolino, ma non possiamo fare immagini di un cerchio il cui centro è dappertutto e la circonferenza non è da nessuna parte. La teoria ockhamista dell'immagine può essere contestata per quello che riguarda immagini di cose attingibili nell'esperienza, ma tiene perfettamente per quello che riguarda immagini di ciò che trascende l'esperienza.

Il primo che forse si è posto il problema dell'impossibilità di rappresentare o nominare il sacro è lo Pseudo Dionigi Areopagita. Egli concepisce l'Uno come insondabile e contraddittorio, e nei suoi scritti la divinità è nominata come qualcosa che

“non è un corpo né una figura né una forma e non ha quantità o qualità o peso, non è in un luogo, non vede, non ha un tatto sensibile, non sente né cade sotto la sensibilità... non è né anima né intelligenza, non possiede immaginazione o opinione, non è numero né ordine né grandezza... non è sostanza, né eternità né tempo... non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità” e così via per pagine e pagine di folgorante afasia mistica (*De mystica Theologia*, passim). Non sapendo come nominarla altrimenti, Dionigi chiama la divinità “caligine luminosissima del silenzio che insegna arcanamente” (*De mystica Theologia* I.1, 406), “tenebra luminosissima” (*De mystica Theologia* II, 410). Ma anche queste sono immagini che rinviano a dati dell’esperienza. Come si può fondare su dati dell’esperienza qualcosa che dovrebbe invece fondare proprio questi dati?

In effetti per Dionigi Dio è ineffabile, e il solo modo di parlarne adeguatamente è il silenzio (*De mystica Theologia* III, 412-13). Quando qualcuno parla, è per celare i misteri divini a coloro che non possono adirvi (*Epistola* IX.1, 452).

Questo atteggiamento misterico è però continuamente contraddetto dall’atteggiamento opposto, la persuasione teofanica che, essendo Dio la causa di tutte le cose, tutti i nomi gli si addicano, nel senso che ogni effetto rinvia alla sua Causa (*De divinis nominibus* I.7), così che a Dio si attribuiscono forma e figura di uomo, di fuoco, di ambra, e se ne lodano le orecchie, gli occhi, i capelli, il volto, le mani, le spalle, le ali, le braccia, il dorso e i piedi, e gli si foggiano corone, seggi, bicchieri, crateri e altri oggetti pieni di mistero (*De divinis nominibus* I. 8).

Tuttavia Dionigi avverte che queste nominazioni per via simbolica non sono mai adeguate. Di lì la necessità che queste rappresentazioni denuncino la loro debolissima iperbolicità (se è permesso l’ossimoro): si può nominare il divino solo per *similitudine dissimile* o dissimilitudine sconveniente (per es. *De coelesti hyerarchia* II. 2-3), per cui la divinità viene chiamata talora “anche con i nomi delle cose più basse, come unguento fragrante, pietra angolare, e perfino le attribuiscono una forma ferina adattandole le caratteristiche del leone e della pantera e dicendo che sarà come un leopardo e un’orsa inferocita” (II. 5, 87), sino ad arrivare ad attribuire a Dio la forma di un verme. E il caso massimo di dissimilitudine è citato nell’*Epistola* IX.5, dove si esamina un brano del Salmo 78 dove Dio appare in preda all’ira e “si risvegliò come uno che dormisse—come un valoroso sopraffatto dal vino.”

Ma anche qui si allude al sacro inesprimibile attraverso rappresentazioni di cose attingibili nell’esperienza—e altro non sono che i vari tentativi di antropomorfizzazione della divinità (Dio con la barba e l’aureola a triangolo), per non dire del procedimento di animalizzazione dello Spirito Santo. E dunque, non potendo veramente elaborare una teologia negativa che dica solo che cosa Dio non sia, tentandone una contraddittoriamente positiva si finisce per accettare rappresentazioni di Dio come se fosse uno di noi. Il che emerge persino all’inizio del *Genesis*: se Dio ha fatto l’uomo a propria immagine e somiglianza ciò significa che l’uomo può immaginare Dio a propria immagine e somiglianza.

Il cristianesimo ha superato in una certa misura questa impossibilità parlando di una divinità incarnata. L’incarnazione sarebbe l’artificio semiotico attraverso il quale Dio si fa pensabile e rappresentabile, comprensibile anche dagli umili, non solo attraverso l’immagine di Gesù ma anche attraverso le sembianze di coloro che del sacro sono stati in qualche modo mediatori come la Vergine e i santi.

Ma il predicamento occamista risorge anche in questi casi, perché nessuno di coloro che hanno dipinto o scolpito ritratti di Gesù o della Vergine li hanno mai visti—dato che la ritrattistica dei personaggi evangelici nasce secoli dopo la morte di Cristo—e persino anche il Mandelion, il lino della Veronica o la Sindone appaiono in epoca molto tarda.

Ora, se mai qualcuno ha avuto l'esperienza diretta di Dio, sono stati i mistici e, proprio per fedeltà all'idea di non percepibilità del sacro e di impossibilità di tradurlo in immagini, essi ci hanno sempre descritto l'esperienza del divino sotto la specie del buio, della notte oscura, del vuoto e del silenzio. Tutti i grandi mistici hanno affermato che di Dio, anche nella visione mistica, che pure è dono ineffabile, non si può dare immagine di Dio. Dio al mistico appare come un Grande Nulla.

Dice Dionigi il Certosino: “O Dio amabilissimo, tu stesso sei la luce e la sfera della luce, dove i tuoi eletti vanno dolcemente a riposare, dove si addormentano e dormono. Tu sei come un deserto amplissimo, perfettamente piano ed incommensurabile, in cui il cuore veramente pio, purificato da ogni amore particolare, illuminato dall'alto, e pieno di ardore, erra senza smarrirsi, soccombe beato ed insieme guarisce.”

Meister Eckhart parla dell'abisso senza modo e senza forma della divinità silenziosa e deserta e vuole entrare nel fondamento semplice, nel deserto silenzioso, dove non si vede mai diversità, né Padre, né Figlio, né Spirito Santo, nell'intimo dove nessuno si trova a casa. L'anima attinge la suprema beatitudine solo gettandosi nella divinità deserta ove non c'è né opera né immagine.

Per Tauler “lo spirito purificato e chiarificato si sprofonda nelle tenebre divine, in un silenzio muto e in un'unione incomprensibile e ineffabile, e in tale sprofondarsi va perduta ogni uguaglianza e ogni disuguaglianza, e in quell'abisso lo spirito perde se stesso e non sa né di Dio né di se stesso, non conosce né l'uguale né il disuguale, né checchezza; poiché è sprofondato nell'unità di Dio ed ha dimenticato tutte le differenze.” E sempre Tauler dice che si arriva alla vera semplicità mediante i sensi chiusi, l'assenza delle immagini ed il disprezzo di se stessi. In ogni evento ed in ogni atto esterno bisogna essere padroni dei propri sensi, poichè in verità i sensi portano l'uomo fuori di se stesso e recano in lui delle immagini estranee. Si legge di un padre di santa vita che, dovendo uscire dalla sua cella nel mese di maggio, si sia tirato sugli occhi il cappuccio della tonaca. Chiestogli perchè facesse ciò, disse: “Difendo i miei occhi dalla vista degli alberi, per non essere impedito nelle visioni del mio spirito”. E Tauler commenta: “O cari figliuoli, se già la vista del bosco selvaggio dava impedimento a quell'uomo, quanto ci deve essere dannosa dunque la varietà delle cose mondane e frivole!” (Tauler, *Prediche*).

Per San Juan de la Cruz, “perché un'anima pervenga alla trasformazione soprannaturale, è chiaro che ha da oscurarsi e oltrepassare tutto ciò che può contenere il suo naturale, che è sensitivo e razionale. Poiché ‘soprannaturale’ vuol dire che sale sopra il naturale, e il naturale rimane in basso. Poiché, se vuole che questa trasformazione sia cosa che non può accadere nel senso e nell'abilità umana, ha da vuotarsi di tutto ciò che può cadere in essa. [...] Possono e sogliono nascere, negli spirituali, rappresentazioni e oggetti soprannaturali. Poiché, per quanto riguarda la vista, sogliono rappresentarsi figure e personaggi dell'altra vita, di alcuni santi, figure di angeli, buoni e cattivi, e luci e fulgori straordinari. E con l'udito udire parole

straordinarie, sia dette dalle figure che vedono, sia senza vedere chi le dice. Con l'olfatto sentono a volte sensibilmente odori soavissimi, senza sapere di dove provengano. Anche nel gusto accade di sentire sapore molto soave e nel tatto grande diletto, e talora al punto che pare che tutte le midolla e le ossa gioiscano e fioriscano e nuotino nel diletto; tale suole essere ciò che chiamano unzione dello spirito, che procede da esso fino alle membra delle anime pure. E questo gusto del senso è assai frequente negli spirituali perchè deriva loro dall'affetto e devozione dello spirito sensibile, più o meno, secondo ciascuno.”

Tuttavia afferma il santo che “è da sapere che, sebbene tutte queste cose possano accadere ai sensi corporei per via di Dio, giammai gli spirituali devono esserne certi nè le devono ammettere, anzi debbono totalmente fuggirne senza voler esaminare se sono buone o cattive; perchè, come sono più esteriori e corporee, così tanto meno sicuramente sono di Dio. Perchè è più proprio e ordinario a Dio comunicarsi allo spirito, nel quale c'è più sicurezza e profitto per l'anima, che non al senso, nel quale ordinariamente vi è molto pericolo e inganno..... E dunque erra molto colui che stima tali cose, e si pone in gran pericolo di essere ingannato; o per lo meno avrà in sè totale impedimento a procedere, verso lo spirituale... Poichè, a parte la difficoltà di non ingannarsi nelle locuzioni e visioni che sono di Dio, ve n'è di solito, tra esse, molte che procedono dal demonio; chè comunemente esso si mostra all'anima in quella stessa veste nella quale all'anima si mostra Dio” (San Juan de la Cruz, *Salita al Monte Carmelo*).

Jakob Böhme ha avuto l'esperienza mistica fondamentale che lo ha posto in rapporto con il nucleo stesso dell'universo grazie a una sorta di epifania abbacinante, quando una mattina ha visto un raggio di sole riflettere sopra un vaso di stagno. Cosa Böhme abbia visto non si sa, né lui ce lo ha detto, e tutte le edizioni che hanno cercato di illustrare le sue intuizioni mistiche sono fatte di strutture circolari e raggiformi di difficile decifrazione.

“L'abisso senza fondo della Divinità,” scrive Böhme, “non è altro che una quiete senza essenza. Non ha niente che possa dare. È eterna pace senza uguali, abisso senza inizio né fine. Non è scopo né luogo, non è cercare o trovare, né niente dove sia la possibilità. E simile a un occhio, suo proprio specchio. Non ha essenza, né luce né tenebra; è soprattutto una magia, e ha un volere, che noi non dobbiamo cercare né seguire, perché ci turba. Con tale volere intendiamo il fondo della Divinità, senza origine. Esso comprende se stesso in se stesso, al di fuori della natura; perciò dobbiamo tacere” (*L'incarnazione di Cristo*).

Eppure (anche se non sono un esperto di storia della mistica e avanzo queste ipotesi con molta cautela) mentre mi pare che l'esperienza del puro e ineffabile nulla sia propria della mistica maschile, non mi pare che molte mistiche abbiano parlato di Dio come Puro Nulla, ma che anzi le più importanti tra di esse abbiano parlato di Cristo come presenza quasi carnale. Nella mistica femminile trionfa la ierofania, e colei che vede l'immagine divina si diffonde in pagine di indubbia estasi erotica, e sul suo commercio di amorosi sensi col Crocefisso.

Basti questa citazione da Santa Maria Maddalena de' Pazzi:

Amore, amore, o amore, dammi tanta voce che chiamando te Amore, io sia sentita da l'Oriente in sino al occidente, e da tutte le parti del mondo, etiam

nell'inferno, accioché da tutti tu sia conosciuto, e amato amore; Amore, Amore, Tu sei forte, e potente amore. Amore, amore tu solo penetri, e trapassi; rompi e vinci tutte le cose. Amore, amore. Tu se' cielo e terra, Fuoco, et Aria, Sangue e Acqua, O Amore tu sei Dio e huomo, Amore e odio, Gioia di nobiltà Divina, Antiqua, e nuova Verità. O Amore non amato, né conosciuto. Ma pure una ne veggo che ha avuto questo amore” (Santa Maria Maddalena de' Pazzi, *I quaranta giorni*).

Oppure le pagine in cui Santa Teresa di Avila parla del vino dell'amore divino che le penetra nelle vene e l'inebria dello sposo divino che fa godere in un istante tutta la bellezza, tutta la gloria del paradiso in una maniera così ineffabile

che alcune volte mi fa tanto uscire di me che non me ne accorgo, se non facessi con tutto il mio senno dei lamenti amorosi [...]. Una volta mi apparve un angelo tangibile nella sua costituzione carnale, era bellissimo, ed io vedevo nella sua mano un lungo dardo d'oro con all'estremità una punta di fuoco. L'angelo mi penetrò con il dardo fino alle viscere e quando lo ritirò mi lasciò tutta bruciata d'amore per Dio [...]. Il dolore della ferita era così vivo che mi strappava dei deboli sospiri, ma questo indicibile martirio, che mi faceva nello stesso tempo gustare le delizie più soavi, non era costituito da sofferenze corporali anche se il corpo vi partecipava nella forma più completa [...].

Nelle poesie di Santa Teresa d'Avila leggiamo: “Quando il dolce cacciatore/ mi colpì e mi fece arresa/ tra le braccia dell'amore/ cadde la mia anima/... Che gioia mio amato/ star vicina a te!/ ansiosa di vederti/ desidero morire/... Quando poi ti degni/ di entrare nel mio petto/ oh allora mio Dio all'istante/ temo di perderti.”

La salesiana francese Marguerite Marie Alacoque (1647-1690) a 15 anni comincia a ritenersi “fidanzata con Gesù” e riferisce persino che un giorno Gesù le si mise sopra con tutto il suo peso e che alle sue proteste rispose: “Lascia che ti usi a mio piacere perché ogni cosa va fatta a suo tempo. Adesso io voglio che tu sia l'oggetto del mio amore, abbandonata alle mie volontà, senza resistenza da parte tua, in modo che io possa godere di te.”

Nella *Vita scritta da essa stessa* Alacoque scrive:

Una volta, davanti al santo Sacramento, con un po' di tempo a disposizione, perché le mie incombenze me ne lasciavano assai poco, mi ritrovai tutta investita da questa presenza divina, così forte che mi dimenticai di me stessa e del luogo dov'ero. Allora mi abbandonai a questo divino Spirito, consegnando il mio cuore alla forza del suo amore. Lui mi fece riposare a lungo sul suo petto divino e li mi fece scoprire le meraviglie del suo amore e i segreti inesplicabili del suo sacro Cuore, che mi aveva sempre tenuto nascosti.... In seguito, mi chiese il mio cuore, che gli supplicai di prendere, cosa che fece e lo mise nel suo adorabile Cuore, dove me lo fece vedere simile a un piccolo atomo che si consumava in quella fornace incandescente. Ritiratolo di lì come una fiamma ardente in forma di cuore, lo rimise nel posto da cui l'aveva preso, dicendomi: ‘Ecco, mia amata, un prezioso pegno del mio amore, che chiude nel tuo costato

una piccola scintilla delle sue più vive fiamme, affinché ti serva da cuore e ti consumi fino all'estremo momento. Il suo ardore non si spegnerà e potrà trovare un po' di refrigerio solo nel salasso.'... Quanto ho riferito sul dolore al costato, si rinnovava nei primi venerdì del mese nel seguente modo: il sacro Cuore mi appariva come un sole sfolgorante di luce vivissima, i cui raggi ardenti colpivano il mio cuore. Me lo sentivo ben presto infiammato da un fuoco tale, che mi pareva di ridurmi in cenere, ed era soprattutto in quel momento che il mio divino Maestro mi spiegava ciò che voleva da me e mi rivelava i segreti di quell'amabile Cuore. Una volta, fra le altre, in cui il santo Sacramento era esposto, dopo essermi assorta in me stessa con uno straordinario raccoglimento di tutti i sensi e di tutte le facoltà, Gesù Cristo, il mio dolce Maestro, si presentò a me, sfolgorante di gloria con le sue cinque piaghe, scintillanti come cinque soli. Da questa sacra umanità uscivano ovunque fiamme, ma soprattutto dal suo adorabile petto, che pareva una fornace, e apertasi la fornace, mi veniva svelato il suo amoroso e amabile Cuore, che era la sorgente viva di quelle fiamme.... Ero talmente schifiltosa, che la minima sporcizia mi sconvolgeva lo stomaco. Lui mi rimproverò tanto su questo punto, che una volta, volendo pulire il vomito d'una malata, non riuscii a impedirmi di farlo con la lingua e di mangiarlo, dicendogli: 'Se avessi mille corpi, mille amori, mille vite, io li immolerei per esservi schiava.' E allora trovai in quell'azione tali delizie, che avrei voluto trovarne di simili ogni giorno, per imparare a vincermi, senza altro testimone che Dio. Ma la sua bontà, cui solo ero in debito di avermi dato la forza per dominarmi, non mancò di rendermi palese il piacere che quel gesto gli aveva procurato. Infatti, la notte successiva, se non mi sbaglio, mi tenne quasi due o tre ore con la bocca incollata sulla piaga del suo sacro Cuore, e mi sarebbe difficile esprimere ciò che provavo allora e gli effetti che questa grazia produsse nella mia anima e nel mio cuore.... Così quel divino Amore si divertiva con la sua indegna schiava. E una volta in cui ero stata colta da nausea mentre accudivo una malata che aveva la dissenteria, mi rimproverò così aspramente, che, per riparare a questa colpa, mi vidi costretta, mentre andavo a buttare via ciò che quella aveva fatto, a bagnarmi a lungo la lingua dentro e a riempirmene la bocca. Avrei ingoiato tutto se Lui non mi avesse ricordato l'obbedienza, che non mi permetteva di mangiare nulla senza permesso.

Perché siano le donne ad avere commercio erotico con l'immagine divina (maschile) e non gli uomini (che potrebbero avere estasi di pari intensità con la Vergine) non sono in grado di spiegare. Charcot avrebbe detto che l'isteria è malattia unicamente femminile, ma è stato smentito; si potrebbe dire che le donne hanno una maggiore sensibilità corporale; o ancora che le ragioni sono puramente culturali, agli uomini non era negata la possibilità di avere rapporti erotici e sceglievano la castità per libera scelta, mentre le donne erano forzatamente tenute lontane da qualsiasi esperienza sessuale che non fosse quella del matrimonio e potevano trovare nell'amplesso ierofanico soddisfazione per tanti desideri repressi. Non so e non voglio occuparmi di questo argomento.

Dico solo che, visto che sono state le sante a vedere il sacro in modo antropomorfo, è alla loro esperienza che occorrerà rifarsi. Nella *noche oscura* di San Juan de la Cruz ci si perde e si tace.

È dunque fuor di dubbio che il sacro, se è per definizione inesprimibile, viene ad essere espresso perché gli esseri umani (tranne i mistici più eroici) hanno bisogno di vederlo. Ma in quanto inattuabile vuoi per essenza, vuoi per mancata esperienza di individui che lo hanno incarnato, non può che essere rappresentato non solo in modo antropomorfo ma anche e solo in riferimento a modelli storicamente situati. È di questo che intendo ora occuparmi, di come il sacro assuma forme diverse a seconda dell'epoca storica e dei gusti artistici del suo tempo.

Nel Medioevo si sostiene che *pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminet et tument modice*, vale a dire seni piccoli e trattenuti da un corsetto attillato: e se tali appaiono queste dame dell'immaginario laico, tali saranno anche molte vergini e sante.<sup>1</sup>



Fig. 1: *Notre-Dame de Grasse*, 1460-1480 ca., pietra calcarea policroma, 75 cm x 112 cm x 38 cm, Musée des Augustins, Tolosa (Francia)

<sup>1</sup> Cfr. Umberto Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, trad. Hugh Bredin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 12.



Fig. 2: *Sainte Marie-Madeleine*, Bruxelles 1475-1500 ca.,  
legno di quercia policroma, 97 cm x 36 cm x 24 cm,  
Musée de Cluny, Parigi

Nel Rinascimento all'opulenza e ai volti delle Veneri di Giorgione o di Lotto fanno riscontro le fattezze delle vergini.



Fig. 3: Giorgione, *Venere dormiente*, 1510  
ca. olio su tela, 40 cm x 69 cm,  
Gemäldegalerie, Berlino



Fig. 4: Lorenzo Lotto, *Venere e Cupido*, 1520  
ca., olio su tela, 92,4 cm x 111,4 cm,  
Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 5: Carlo Maratta, *Sacra famiglia*, 1675 ca., olio su tela, 57,5 cm x 46 cm, Musei Capitolini, Roma



Fig. 6: Lorenzo Lotto, *Madonna col Bambino e Santi*, 1505, olio su tavola, 82 cm x 105 cm, National Gallery of Scotland, Edimburgo

Potremmo continuare e riflettere su come lo stile di culture diverse si riverbera sulle raffigurazioni sacre, ma credo che possiamo arrestarci alle rappresentazioni di una bellezza maschile romantica e decadente (si veda un ritratto quasi estatico di Goffredo Mameli) per vedere come questo ideale si realizza anche nelle immagini popolari del Sacro Cuore.



Fig. 7: Artista ignoto, *Ritratto di Goffredo Mameli*, olio su tela, Museo del Risorgimento, Milano



Fig. 8: Il Sacro Cuore (santino)

Proprio a proposito della mistica del Sacro Cuore come epifania dell'amor divino è stato notato da Raymond Firth (nel suo *Symbols Public and Private*, London 1973) che Sainte Marguerite Marie Alacoque ha avuto la sua visione mistica proprio quando ormai si sapeva che la sede degli affetti non è il cuore. Ma, o Gesù nell'apparirle, o il suo confessore che l'ha aiutata a esprimere in termini visibili la sua esperienza mistica, hanno tenuto conto non della scienza, ma di come il mondo è visto dall'opinione comune, e l'opinione comune parla ancora oggi di cuore e amore, o di cuori spezzati. Come se dicessimo che l'unico tramite al sacro sono le canzoni.

La Vergine appare a Lourdes a Bernadette, e come fosse la vera Bernadette Soubirous lo sappiamo dalle foto dell'epoca. Ma le stesse autorità ecclesiastiche avevano dato il permesso che la si fotografasse in varie occasioni e vediamo come a un certo punto, al crescere della sua fama di santità, il fotografo dell'epoca riesca a renderla più seducente, sino a che negli anni Cinquanta Hollywood la presenterà con le sembianze di Jennifer Jones—e ricordo lo scandalo che ha scosso il mondo cattolico quando si è visto che qualche anno dopo la stessa Jennifer Jones, col suo volto da Bernadette, si era data a scene di alta temperatura erotica in *Duello al sole*.



Fig. 9: Abbé P. Bernadou, foto di Bernadette Soubirous, 1861 o 1862



Fig. 10: Jennifer Jones, *The Song of Bernadette*, regista Henry King, 1943, Twentieth Century Fox Films

E si vedano le trasformazioni del beato e poi Santo Domenico Savio, che nelle prime rappresentazioni di non grande bellezza è vestito in modo inelegante, coi pantaloni sformati dal troppo inginocchiarsi, poi a poco a poco assume sembianze sempre più aggraziate per diventare ai tempi nostri un ragazzo bello e virile.



Fig. 11: Domenico Savio



Fig. 12: Domenico Savio, fustella, prima del 1900



Fig. 13: Domenico Savio

Per non dire delle trasformazioni della Vergine. Un'antica statua della Madonna di Lourdes ricorda le donne dello Hayez, e un volto da bellezza di altri tempi ha questa statua della Madonna di Fatima, ma vedete ora come appare ai fedeli la

vergine di Medzjugorie, molto più simile a Monica Bellucci che alle addolorate di un tempo.



Fig. 14: Artista ignoto, *La vergine di Tiheljina* (27km da Medugorje, Bosnia)



Fig. 15: Monica Bellucci, Warner Brothers Production Company

Parimenti si vedano le trasformazioni subite da Santa Maria Goretti che dall'iconografia devozionale *kitsch* a poco a poco si trasforma in analogia con le attrici del tempo.



Fig. 16: Santa Maria Goretti, 1902



Fig. 17: Cofanetto DVD, telefilm su Santa Maria Goretti, regista Giulio Base, 2003, Rai Uno

Veniamo ora a un caso curioso, alla pubblicazione del terzo segreto di Fatima. Leggendo il documento di suor Lucia sul terzo segreto di Fatima si vede che quel testo, che la buona suora scrive non da piccina analfabeta, ma nel 1944, ormai monaca adulta, è intessuto di citazioni riconoscibilissime dall'*Apocalisse* di San Giovanni.

Essa dice di aver visto al lato sinistro di Nostra Signora un poco più in alto un Angelo con una spada di fuoco nella mano sinistra; la spada scintillando emetteva

fiamme che sembrava dovessero incendiare il mondo; ma si spegnevano al contatto dello splendore che Nostra Signora emanava dalla sua mano destra verso di lui. E l'Angelo indicando la terra con la mano destra, con voce forte aveva detto: “Penitenza, penitenza, penitenza!” E i fanciulli avevano poi visto in una luce immensa che è Dio “qualcosa di simile a come si vedono le persone in uno specchio quando vi passano davanti,” un Vescovo vestito di bianco (“abbiamo avuto il presentimento che fosse il Santo Padre”), vari altri vescovi, sacerdoti, religiosi e religiose salire una montagna ripida, in cima alla quale c'era una grande croce di tronchi grezzi come se fosse di sughero con la corteccia. Il Santo Padre, prima di arrivarvi, aveva attraversato una grande città mezza in rovina, e tremando con passo vacillante, afflitto di dolore e di pena, pregava per le anime dei cadaveri che incontrava nel suo cammino. Giunto alla cima del monte, prostrato in ginocchio ai piedi della grande Croce, veniva ucciso da un gruppo di soldati che gli sparavano vari colpi di arma da fuoco e frecce, e allo stesso modo morivano gli uni dopo gli altri i vescovi e i sacerdoti, religiosi e religiose e varie persone secolari, uomini e donne di varie classi e posizioni. Sotto i due bracci della croce c'erano due Angeli ognuno con un innaffiatoio di cristallo nella mano, nei quali raccoglievano il sangue dei Martiri e con esso irrigavano le anime che si avvicinavano a Dio.

Dunque Lucia vede un angelo con una spada di fuoco che sembra voler incendiare il mondo. *L'Apocalisse*, di angeli che spargono fuoco nel mondo, parla per esempio in IX.8, a proposito dell'angelo della seconda tromba. È vero che questo angelo non ha una spada fiammeggiante, ma vedremo dopo da dove viene forse la spada (a parte il fatto che di arcangeli con la spada infuocata l'iconografia tradizionale è abbastanza ricca).



Fig. 18: Fernando I di Castilla y León e la regina Sancha, *Beatus de Facundus* (or *Beatus de León*), 1047 ca.

Poi Lucia vede la luce divina come in uno specchio: qui il suggerimento non viene dall'*Apocalisse*, ma dalla prima epistola di San Paolo ai Corinzi (le cose celesti le vediamo ora *per speculum* e solo dopo le vedremo faccia a faccia).<sup>2</sup>

Dopo di che ecco un vescovo vestito di bianco: è uno solo, mentre nell'*Apocalisse* di servi del signore biancovestiti, votati al martirio, ne appaiono a varie riprese (in VI.11, in VII.9, e in VII.14), ma pazienza. Quindi si vedono vescovi e sacerdoti salire una montagna ripida, e siamo ad *Apocalisse* VI.12, dove sono i potenti della Terra che si nascondono tra le spelonche e i massi di un monte. Quindi il santo padre arriva in una città "mezzo in rovina," e incontra sul suo cammino le anime dei cadaveri: la città è menzionata in *Apocalisse* XI.8, cadaveri compresi, mentre crolla e cade in rovina in XI.13 e ancora, sotto forma di Babilonia, in XVIII.19.

Andiamo avanti: il vescovo e molti altri fedeli vengono uccisi da soldati con frecce e armi da fuoco e, se per le armi da fuoco suor Lucia innova, massacri con armi puntute sono compiuti da cavallette con corazza di guerriero in IX.7, al suonare della quinta tromba.

Si arriva finalmente ai due angeli che versano sangue con un innaffiatoio (in portoghese un *regador*) di cristallo. Ora di angeli che spargono sangue l'*Apocalisse* abbonda, ma in VIII.5 lo fanno con un turibolo, in XIV.20 il sangue trabocca da un tino, in XVI.3 viene versato da un calice.

Perché un innaffiatoio? Ho pensato che Fatima non è molto lontana da quelle Asturie dove nel Medioevo sono nate le splendide miniature mozarabiche dell'*Apocalisse*, più volte riprodotte. E vi si trova un angelo che suona la tromba, ma la tromba, se associata a delle specie di zampilli che appaiono sotto, può essere scambiata per un innaffiatoio. Esistono altre immagini dove si vedono angeli che lasciano cadere sangue da coppe di fattura imprecisa, proprio come se innaffiassero il mondo.

La cosa interessante è che se si va a leggere il commento teologico fatto alla rivelazione dall'allora cardinal Ratzinger (poi Papa Benedetto XVI) si vede che egli, mentre mette le mani avanti e avverte che una visione privata non è materia di fede, e che un'allegoria non è un vaticinio da prendere alla lettera, ricorda esplicitamente le analogie con l'*Apocalisse*, e annota: "La conclusione del 'segreto' ricorda immagini, che Lucia può avere visto in libri di pietà ed il cui contenuto deriva da antiche intuizioni di fede". Pertanto, in un capitolo che s'intitola significativamente "La struttura antropologica delle rivelazioni private", scrive:

L'antropologia teologica distingue in questo ambito tre forme di percezione o 'visione': la visione con i sensi, quindi la percezione esterna corporea, la percezione interiore e la visione spirituale (*visio sensibilis— imaginativa— intellectualis*). È chiaro che nelle visioni di Lourdes, Fatima, ecc. non si tratta della normale percezione esterna dei sensi: le immagini e le figure, che vengono vedute, non si trovano esteriormente nello spazio, come vi si trovano ad esempio un albero o una casa. Ciò è del tutto evidente ... soprattutto perché non tutti i presenti le vedevano, ma di fatto solo i 'veggenti.' Così pure è evidente che non si tratta di una 'visione' intellettuale senza immagini, come essa si trova negli alti gradi della mistica. Quindi si tratta della categoria di mezzo, la percezione

---

<sup>2</sup> "Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia" (1 Corinzi 13:12).

interiore. [...] Vedere interiormente non significa che si tratta di fantasia, che sarebbe solo un'espressione dell'immaginazione soggettiva. Piuttosto significa che l'anima viene sfiorata dal tocco di qualcosa di reale anche se sovrasensibile e viene resa capace di vedere il non sensibile, il non visibile ai sensi. [...] Forse si può così comprendere perché proprio i bambini siano i destinatari preferiti di tali apparizioni: l'anima è ancora poco alterata, la sua capacità interiore di percezione è ancora poco deteriorata. [...] La 'visione interiore' non è fantasia [...] ma comporta anche limitazioni. Già nella visione esteriore è sempre coinvolto anche il fattore soggettivo: non vediamo l'oggetto puro, ma esso giunge a noi attraverso il filtro dei nostri sensi, che devono compiere un processo di traduzione. Ciò è ancora più evidente nella visione interiore, soprattutto allorché si tratta di realtà, che oltrepassano in se stesse il nostro orizzonte. Il soggetto, il veggente, è coinvolto in modo ancora più forte. Egli vede con le sue possibilità concrete, con le modalità a lui accessibili di rappresentazione e di conoscenza. Nella visione interiore si tratta in modo ancora più ampio che in quella esteriore di un processo di traduzione, così che il soggetto è essenzialmente partecipante del formarsi, come immagine, di ciò che appare. L'immagine può arrivare solo secondo le sue misure e le sue possibilità. Tali visioni pertanto non sono mai semplici 'fotografie' dell'aldilà, ma portano in sé anche le possibilità ed i limiti del soggetto che percepisce. Ciò lo si può mostrare in tutte le grandi visioni dei santi; naturalmente vale anche per le visioni dei bambini di Fatima. Le immagini da essi delineate non sono affatto semplice espressione della loro fantasia, ma frutto di una reale percezione di origine superiore ed interiore, ma non sono neppure da immaginare come se per un attimo il velo dell'aldilà venisse tolto ed il cielo nella sua pura essenzialità apparisse, così come un giorno noi speriamo di vederlo nella definitiva unione con Dio. Le immagini sono piuttosto, per così dire, una sintesi dell'impulso proveniente dall'Alto e delle possibilità per questo disponibili del soggetto che percepisce, cioè dei bambini (Joseph Ratzinger, allora Prefetto della Congregazione per la Dottrina della Fede, maggio 2000).

Il che, detto un poco più laicamente, significa che ciascun veggente vede solo ciò che la sua cultura gli ha insegnato a vedere e gli consente di immaginare.

Mi pare che l'approvazione del futuro pontefice fosse ragionevole sigillo alle mie brevi annotazioni sull'iconografia del sacro.

### **Indice delle illustrazioni**

Fig. 1: *Notre-Dame de Grasse*, 1460-1480 ca., pietra calcarea policroma, 75 cm x 112 cm x 38 cm, Musée des Augustins, Toulouse (Francia), con licenza pubblico dominio tramite Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NDdeGrasse.jpg>, ultimo accesso 10 giugno 2015.

Fig. 2: *Sainte Marie-Madeleine*, Bruxelles 1475-1500 ca., legno di quercia policromo, 97 cm x 36 cm x 24 cm, Musée de Cluny, Paris, <https://www.flickr.com/photos/miltonmic/2241509550>, ultimo accesso 10 giugno 2015.

Fig. 3: Giorgione, *Venere dormiente*, 1510 ca., olio su tela, 108.5 cm × 175 cm, Gemäldegalerie, Berlino, con licenza pubblico dominio tramite Wikimedia Commons, <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AGiorgione\\_Sleeping\\_Venus\\_Google\\_Art\\_Project\\_2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AGiorgione_Sleeping_Venus_Google_Art_Project_2.jpg)>, ultimo accesso 20 dicembre 2014.

Fig. 4: Lorenzo Lotto, *Venere e Cupido*, 1520 ca., olio su tela, 92.4 cm x 111.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, con licenza pubblico dominio tramite Wikimedia Commons, <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Lorenzo\\_Lotto\\_Cupido.jpg/2048px-Lorenzo\\_Lotto\\_Cupido.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Lorenzo_Lotto_Cupido.jpg/2048px-Lorenzo_Lotto_Cupido.jpg)>, ultimo accesso 10 giugno 2015.

Fig. 5: Carlo Maratta, *Sacra famiglia*, 1675 ca., olio su tela, 57,5 cm x 46 cm, Musei Capitolini, Roma, <[http://4.bp.blogspot.com/qGFnV0hkJms/UP2oJ1nydI/AAAAAAAAA0AU/qeQpIS10eOQ/s1600/DSC\\_051\\_0+%28Copia%29.JPG](http://4.bp.blogspot.com/qGFnV0hkJms/UP2oJ1nydI/AAAAAAAAA0AU/qeQpIS10eOQ/s1600/DSC_051_0+%28Copia%29.JPG)>, ultimo accesso 10 giugno 2015.

Fig. 6: Lorenzo Lotto, *Madonna col Bambino e Santi*, 1505, olio su tavola, 82 cm x 105 cm, National Gallery of Scotland, Edimburgo, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*, DVD-ROM, 2002, ISBN 3936122202, distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH., con licenza pubblico dominio tramite Wikimedia Commons, <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo\\_Lotto\\_064.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_Lotto_064.jpg)>, ultimo accesso 10 giugno 2015.

Fig. 7: Artista ignoto, *Ritratto di Goffredo Mameli*, olio su tela, Museo del Risorgimento, Milano. Si ringrazia il Comune di Milano per averne gentilmente concesso la pubblicazione.

Fig. 8: Artista ignoto. Si veda in questo stesso numero di *California Italian Studies* il saggio di Simonetta Marin, "The Fleishy Heart of Jesus," sulla nascita della devozione del Sacro Cuore tra Sei e Settecento in Europa.

Fig. 9: Abbé P. Bernadou, *Bernadette Soubirous in 1861 o 1862*, fotografia scattata 27 April 2012 da René Laurentin, *Bernadette vous parle*, Vol.1, p. 247, con licenza pubblico dominio tramite Wikimedia Commons, <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernadette\\_Soubirous\\_en\\_1861\\_photo\\_Bernadou\\_3.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernadette_Soubirous_en_1861_photo_Bernadou_3.jpg)>, ultimo accesso 21 Dec. 2014.

Fig. 10: Jennifer Jones, *The Song of Bernadette*, regista Henry King, 1943, Twentieth Century Fox Films.

Fig. 11 e 13: Domenico Savio (artista ignoto).

Fig. 12: Ritratto di Domenico Savio, olio su tela, prima del 1900, con licenza pubblico dominio tramite Wikimedia Commons, <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Z\\_domingo\\_savio.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Z_domingo_savio.jpg)>, ultimo accesso 10 giugno 2015.

Fig. 14: Artista ignoto, *La vergine di Tihaljina*, con licenza pubblico dominio tramite Wikimedia Commons, <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holy\\_Virgin\\_Gospa\\_from\\_Tihajlin\\_next\\_to\\_Me%C4%91ugorje.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holy_Virgin_Gospa_from_Tihajlin_next_to_Me%C4%91ugorje.jpg)>, ultimo accesso 21 dicembre 2014.

Fig. 15: Monica Bellucci, <<http://www.matrixfans.net/monica-bellucci-persephone-costume-pictures/#sthash.gk2QNrNT.dpbs>>.

Fig. 16: Santa Maria Goretti, 1902, <<http://www.ticinolive.ch/2014/07/06/6-luglio-1902-muore-una-santa-di-dodici-anni>>.

Fig. 17: Cofanetto DVD, telefilm su Santa Maria Goretti, regista Giulio Base, 2003, Rai Uno.

Fig. 18: Fernando I di Castilla y León e la regina Sancha, *Beatus de Facundus* (or *Beatus de León*), 1047 ca., <<http://publicdomainreview.org/collections/the-beatus-of-facundus/>>, ultimo accesso 10 giugno 2015.