

**Arte e/è Sacrificio.
Saggio di teologia dell'arte**

Jean-Paul Hernandez SJ*

Il NT, nei suoi accenni storici o metaforici al tempio di Gerusalemme, fa convergere tempio e sacrificio, “ricapitolandoli” nella persona di Gesù¹. Il presente studio sostiene che questa equivalenza fra il monumento architettonico e il rito che in esso si svolge, non è soltanto una “rilettura cristocentrica” *a posteriori*, ma corrisponde a un dato antropologico presente già nel paganesimo del Mediterraneo antico e nella Bibbia ebraica. Esso riemerge poi nella grande tradizione dell’arte cristiana. Fin dalle origini, l’arte ha rappresentato il sacrificio, ne ha formato la cornice e, in definitiva, è stata essa stessa un sacrificio. Nel cristianesimo, la “dimensione sacrificale” dell’arte ne fa una partecipazione all’unico sacrificio di Cristo e un’attualizzazione della sua portata cosmica.

1. Nel paganesimo del Mediterraneo antico

1.1 I confini della categoria “sacrificio”

Molte cosmogonie del Mediterraneo antico e dell’Asia centrale rappresentano le origini del mondo come un sacrificio. Le realtà visibili sono descritte come il risultato dello smembramento di una divinità primordiale: la dea Tiamath nell’*Enuma Elish*², oppure quella che Jensen ha generalizzato in modo archetipale come la divinità originaria Dema³. Questo spiega, per molti antropologi, la necessità di riprodurre l’atto originario cruento quando l’uomo vuole riceverne di nuovo la forza creatrice⁴. Il riprodurre l’atto primordiale della creazione non va ridotto, però, alla mera uccisione sacrificale. L’essere umano “ricrea il mondo” non necessariamente quando opera un rito cruento, ma prima di tutto quando anche lui “crea”. Dalle origini delle nostre civiltà, ogni creazione umana riproduce, in un certo senso, la prima e originaria creazione⁵. Rimangono illuminanti le parole di Eliade:

1 * Professore associato della PFTIM, sez. *San Luigi*, Napoli.

Le pericopi più celebri a tal riguardo sono *Gv* 2,13-22 e *Eb* 8-10. Per una panoramica più esauriente, cf. Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, Cerf, Paris 1958, 133ss.

2 Cf. *Enuma Elish*, tav. IV,137-140 e tav. V,62-64. Cf. anche il mito di Purusha-Prajapati in *Rgveda* 10,90.

3 Cf. A.E. JENSEN, *Mythos und Kult bei Naturvölkern. Religionswissenschaftliche Betrachtungen*, Steiner, Wiesbaden 1951. Cf. anche J. HENNINGER, «Sacrificio», in M. ELIADE (ed.), *Enciclopedia delle religioni*, IV: *Il pensiero. Concezione e simboli*, Jaca Book, Milano 1997, 523-537.

4 Cf. A.N. TERRIN, «Il pasto sacrificale nella storia comparata delle religioni», in S. UBBIALI (ed.), *Il sacrificio: evento e rito*, Messaggero, Padova 1998, 263-310.

5 Cf. G. BONACCORSO, *L'estetica del rito. Sentire Dio nell'arte*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2013,119; J. HANI, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Arkeios, Roma 1996, 23-38.

Ogni creazione ripete l'atto cosmogonico per eccellenza: la creazione del mondo⁶.

Perciò, arte e sacrificio sono da sempre intimamente legati⁷. All'origine di ogni edificio, alla base di ogni fondazione di città, troviamo un sacrificio⁸. La creazione artistica è dunque sin dalle origini in qualche modo una “opera sacra”, anzi è un “sacrificare il mondo”, cioè “renderlo sacro”. Ancora Eliade spiega lo stretto rapporto fra “creare” e “consacrare”⁹. La stessa erezione di un altare sacralizza il mondo ed equivale a una cosmogonia. Si ripete in tale “costruzione” l’opera esemplare degli dei. Anche nei “Cento sentieri” della saggezza indiana, l’altare è il corpo ricomposto del “Signore delle creature” che era stato smembrato¹⁰. Costruire l’altare “con arte”, secondo i *Satapatha Bramana*, equivale infatti alla risurrezione del dio Prajapati stesso¹¹. Sussiste, dunque, una “triangolazione semantica” fra *creazione del mondo*, *creazione artistica* e *sacrificio*. Questa interdipendenza si esprime, per esempio, nella polisemia del vocabolo latino *mundus*. Esso sta a significare il perimetro per la costruzione di una città, ma anche l’universo mondo e infine, come aggettivo, esso significa “purificato” e fa parte del vocabolario cultuale¹².

Questa constatazione converge con la critica che molti studiosi stanno avanzando in questi ultimi due decenni alle grandi teorie sulla genesi del sacrificio elaborate dall’antropologia dell’ultimo terzo del ‘900. Walter Burkert nel 1972, con il suo *Homo necans*¹³, René Girard sempre nel 1972, con il suo *La violence et le sacré*¹⁴, e in qualche modo anche Detienne e Vernant nel 1979, con il loro *La*

⁶

M. ELIADE, *Il Mito dell’eterno ritorno*, Borla, Torino 1968, 36.

⁷

Cf. ID., *Il Sacro e il Profano*, Boringhieri, Torino 1973 (orig. francese 1957), 24s.

⁸

Emblematica, per la cultura occidentale, rimane la narrazione di Tito Livio sulla fondazione di Roma: «È più diffusa la tradizione secondo la quale Remo, in atto di scherno verso il fratello, abbia varcato con un salto le nuove mura: che per questo egli sia stato ucciso da Romolo infuriato, il quale, inveendo anche con le parole, avrebbe aggiunto: “Così, d’ora in poi, perisca chiunque altro varcherà le mie mura!”», TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, I,7. Cf. P. CATALANO, «Aspetti spaziali del sistema giuridico-religioso romano. *Mundus, templum, urbs, ager, Latium, Italia*», in H. TEMPORINI - W. HAASE (edd.), ANRW *Principat*, II, 16,1, Berlin-New York, 442-553; J. RYKVERT, *L’idea di città: antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Adelphi, Torino 1981; F. DE POLIGNAC, *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société, VIIIe-VIIe siècles avant J.-C.*, La Découverte, Paris 1984 (*passim*); J.-P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci*, Einaudi, Milano 2001, (c. III); M. ELIADE, *I riti del costruire*, Jaca Book, Milano 2017.

⁹

Cf. ID., *Il Sacro e il Profano*, 25.

¹⁰

Cf. *Satapatha Bramana* 10,4,1,1, cit. in A.N. TERRIN, «Il pasto sacrificale nella storia comparata delle religioni», 275.

¹¹

Cf. G. BONACCORSO, *L'estetica del rito*, 118.

¹²

Cf. P. CATALANO, «Aspetti spaziali del sistema giuridico-religioso romano», 447s.

¹³

W. BURKERT, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Boringhieri, Torino 1982.

¹⁴

R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980.

*cuisine du sacrifice en pays grec*¹⁵, avevano tutti legato inscindibilmente la categoria di sacrificio alla morte cruenta di un animale (o, eventualmente, di un essere umano), e avevano spesso identificato nell'atto dell'immolazione violenta il nucleo della dinamica sacrificale. In questo, non facevano che confermare molti dei loro illustri predecessori. Basti qui ricordare la teoria di W. Robertson Smith, che vede nel sacrificio un pasto totemico in cui la comunità riceve la forza dell'antenato ucciso e divorato nell'animale mediatore (o totem)¹⁶, o le riflessioni di Hubert e Mauss sull'energia magica del sangue sacrificale¹⁷. Un'inversione di rotta nell'ermeneutica contemporanea è, invece, documentata a partire dal 2011 da James B. Rives:

Recent scholars have pointed out (...) that offerings to the gods took a whole range of forms, of which those involving the slaughter of animals were only one group and perhaps not the most important¹⁸.

La nuova sensibilità della ricerca era stata argomentata, nel 2008, da Kathrin Mc Clymond che, in un possente studio, aveva proposto:

(...) a theoretical approach that views killing as only one of many possible sacrificial manipulations¹⁹.

Jennifer Wright Kunst e Zsuzsanna Varhelyi raccolsero tale proposta e, nel volume che curarono nel 2011, la difesero:

Discussions of sacrifice need to attend to the variety of elements that go into particular sacrificial practices, without normalizing any one procedure, such as killing, at the expense of others²⁰.

¹⁵ M. DETIENNE – J.-P. VERNANT, *La cucina del sacrificio in terra greca*, Boringhieri, Torino 2014.

¹⁶ Cf. R. SMITH, *Lectures on the Religion of the Semites*, Elibron Classics, Edimbourg 1894.

¹⁷ Per una buona sintesi della storia della ricerca, cf. J. HENNINGER, «Sacrificio», 523-537; J. WRIGHT KUNST - Z. VARHELYI, «Images, acts, meanings and ancient Mediterranean sacrifice», in IDD. (edd.), *Ancient Mediterranean sacrifice*, Oxford University Press, New York 2011, 3-31. Per una disamina più dettagliata, cf. A. COLOMBO, «Panoramica bibliografica sul tema del sacrificio», in S. UBBIALI (ed.), *Il sacrificio: evento e rito*, 71-110. Per una panoramica della storia delle teorie sul sacrificio ebraico in relazione alle religioni del Mediterraneo, cf. C. EBERHART, *Studien zur Bedeutung der Opfer im Alten Testament. Die Signifikanz von Blut- und Verbrennungsriten im kultischen Rahmen*, Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vluyn 2002, 188-199.

¹⁸ J.B. RIVES, «The Theology of Animal Sacrifice in the Ancient Greek World», in J. WRIGHT KUNST – Z. VARHELYI (edd.), *Ancient Mediterranean sacrifice*, Oxford University Press, New York 2011, 187. Lo stesso studioso spiega la fissazione sulla morte cruenta nella ricerca sul sacrificio come un retaggio del Cristianesimo ancora persistente nella comunità scientifica. Egli spiega: «The ritual slaughter of an animal, followed by the communal consumption of flesh, has been widely regarded as a defining feature of Greek culture, embodying and likewise reinforcing many of its core assumptions. But the monolithic place of animal sacrifice in accounts of ancient religion is now starting to be called into question», *Ibidem*, 187.

¹⁹ K. MCCLYMOND, *Beyond sacred violence. A comparative study of sacrifice*, John Hopkins University Press, Baltimore 2008, 44.

Già nel 2002, Christian Eberhart aveva preso le distanze rispetto alle teorie di Girard e di Burkert per ciò che riguarda il sacrificio nell'ambito veterotestamentario²¹. Per l'esegeta, la categoria di sacrificio non ha come suo centro l'uccisione in sé, bensì il fatto di bruciare l'offerta, vale a dire la consegna a Dio di un dono²². Tornando però all'antichità pagana, lo stesso Louis Gernet aveva evidenziato molto tempo prima la priorità cronologica e culturale del “sacrificio non cruento” nella Grecia arcaica²³. E ancor precedentemente, Kerenyi aveva analizzato il valore sacrificale delle libagioni come offerta alla divinità presente ad ogni pasto²⁴. Diventa così evidente la necessità di “allargare” la categoria di sacrificio a tutto ciò che si può “offrire” alla divinità²⁵. Il fatto che l’“offerta” avvenga spesso tramite il “fuoco” aggiunge un ulteriore legame fra arte e sacrificio. Spiega Terrin:

Il fuoco con cui si compie il sacrificio è il simbolo del passaggio dalla natura alla cultura, in quanto, preparare i piatti con il fuoco, significa compiere un’attività di mediazione tra cielo e terra, vita e morte, natura e cultura²⁶.

Sia l’arte che il pasto sacrificale “si fanno” con il fuoco e sono la cifra della “cultura”²⁷. Donando il fuoco agli uomini, Prometeo aveva procurato loro “le arti della civiltà”²⁸. Così come aveva fatto “il giaguaro” nel mito che Lévi-Strauss rende universalmente emblematico dopo averlo raccolto

²⁰ J. WRIGHT KUNST – Z. VARHELYI, «Images, acts, meanings and ancient Mediterranean sacrifice», in IDD. (ed.), *Ancient Mediterranean sacrifice*, 13.

²¹ Cf. C. EBERHART, *Studien zur Bedeutung der Opfer im Alten Testament*, 332s.

²² Eberhart conclude la sua lunga ricerca con l'affermazione: «Angesichts dieser Beobachtungen liegt es nahe, in der kultischen Verbrennung das konstitutive Element bzw. den Schluessel der atl. Opfer zu suchen», *Ibidem*, 331.

²³ Cf. L. GERNET, *Anthropologie de la Grèce antique*, Flammarion, Paris 1982, 38ss. L’antropologo francese esamina l’interessante affermazione di Aristotele: «I sacrifici più antichi sono evidentemente quelli che si svolgono dopo il rientro dei frutti della terra», ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, VIII,11,1160a.

²⁴ «Durante il pasto in Grecia venivano sempre invocati gli dei o un dio e venivano in certo qual modo invitati: essi ricevevano la loro porzione come minimo attraverso il versamento simbolico di un’offerta di vino», K. KERENYI, «Die Heiligkeit des Mahles im Altertum», in ID. (ed.), *Die Geburt der Helena samt humanistischen Schriften aus den Jahren 1943-45*, Rhein-Verlag, Zürich 1945, 87 (traduzione nostra).

²⁵ In questa stessa linea, David Frankfurter scrive: «I have been worried that the category ‘sacrifice’ is both too vague and too theological to have any descriptive utility and, at the same time, is too beholden to Girard and Burkert in their focus on blood and killing to allow any real comparative flexibility», D. FRANKFURTER, «Egyptian Religion and the Problem of the Category “Sacrifice”», in J. WRIGHT KUNST – Z. VARHELYI (edd.), *Ancient Mediterranean sacrifice*, 75.

²⁶ A.N. TERRIN, «Il pasto sacrificale nella storia comparata delle religioni», 280.

²⁷ Cf. M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, I, Sansoni, Firenze 1979, 13-15.

²⁸ A.N. TERRIN, «Il pasto sacrificale nella storia comparata delle religioni», 280.

dalle popolazioni indigene dell'America tropicale²⁹. Il fuoco permette di offrire e di trasformare. In altre parole, il fuoco permette di "creare". Assistiamo a una ulteriore dilatazione della categoria di sacrificio nella tradizione pitagorica e neo-platonica della tarda antichità. La tradizione vegetariana attribuita a Orfeo e Pitagora³⁰ fu ripresa da Porfirio e da Celso nella loro "astinenza dall'uccidere animali" non tanto per un rischio di "cannibalismo" derivato dalla dottrina della metempsicosi, quanto piuttosto a causa di una attenta disamina dei diversi tipi di "sacrificio" da dedicare alle diverse divinità. In un contesto del genere, "sacrificio" si avvicina al nostro concetto di "preghiera" o di "adorazione", oppure di "omaggio". Il dio unico che tutto sovrasta va adorato, secondo Porfirio, con il solo silenzio³¹. Invece, agli dei intelligibili dev'essere offerto un sacrificio di "inni cantati e parole", giacché

(...) il sacrificio consiste nell'offrire a ogni divinità da ciò che ci ha donato³².

Solo ai *daímones* conviene offrire sacrifici cruenti di animali³³. Entra dunque, nella categoria del sacrificio, ciò che l'uomo fa "per la divinità", trasformando "culturalmente" (con o senza il fuoco) ciò che la divinità stessa gli ha donato.

1.2 L'arte nel sacrificio agli albori della Grecia

È proprio un'opera d'arte che costituisce uno dei documenti più antichi per comprendere il sacrificio nei primi passi mossi dalla civiltà greca. Si tratta del famoso sarcofago di Hagia Triada³⁴, datato fra il 1370 e il 1320 a.C. [Fig. 1]. Esso è ricoperto da una serie di rappresentazioni di riti sacrificali. Fra le offerte rappresentate sul sarcofago, ci sono naturalmente degli animali (in particolare, un toro già legato sopra un altare) e anche il contenuto di giare che gli esperti intendono come offerte liquide o vegetali. C'è, però, pure il modello di una barca, cioè un "manufatto". [Fig. 2]. Sembrerebbe poco plausibile che l'artista abbia voluto qui rappresentare l'offerta di una vera e propria barca che non avrebbe potuto dipingere a scala. Si avrebbe a che fare piuttosto con un oggetto creato *ex novo*, atto ad essere offerto e, quindi, un vero e proprio "artefatto" la cui elaborazione è in vista del sacrificio³⁵. È "un'arte sacrificale". Tra l'altro, l'intera rappresentazione

²⁹ Cf. C. LEVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 2008, 96-111.

³⁰ Cf. EURIPIDE, *Ippolito*, 952-4; PLATONE, *Leggi*, 782c-d.

³¹ Cf. PORFIRIO, *De Abstinentia*, 2,34,1-2.

³² *Ibidem*.

³³ Cf. *Ibidem*.

³⁴ Conservato in: Herakleion Archaeological Museum, CR 8. Cf. W. BURKERT, *La religione greca*, Jaca Book, Milano 2003, 112; L. GERNET, *Anthropologie de la Grèce antique*, 38.

³⁵ Di questa opinione è già Jean PORTER NAUER, "The Hagia Triada Sarcophagus. An Iconographical study", in *Antike Kunst* 8/2(1965)91-98. L'autore interpreta la scena rappresentata sul sarcofago come una processione della festa delle "Hiakynthia". Gli offerenti esprimono il lamento per la morte dell'eroe che sarà presto riportato alla vita. A p. 96 l'autore discute della presenza di questo "model boat" e ipotizza un collegamento con la barca di Osiride. Più recentemente, Burke lo legge come uno strumento dell'affermazione della civiltà micenea sull'isola di Creta. Cf. B. BURKE, "Materialization of the Mycenaean Ideology and the Ayia Triada Sarcophagus", in *American Journal of Archeology* 109/3(2005)403-422.

che avvolge il sarcofago mostra un contesto liturgico dove ciò che è offerto alla divinità, oltre alle vittime, è il procedere stesso dei corpi degli offerenti e la loro espressività collegati con gli strumenti musicali facilmente riconoscibili. Non a caso, nel secondo piano di profondità, proprio dietro al toro adagiato sull'altare, si staglia un auleta, i cui suoni probabilmente fanno parte di ciò che “si offre” alla divinità [Fig. 3].

Alcuni secoli dopo, Omero descrive un sacrificio animale dove, di nuovo, la dimensione artistica si fa presente. Nel III canto dell'*Odissea*, Telemaco, alla ricerca di suo padre Ulisse, approda a Pilos e incontra Nestore, compagno d’armi di suo padre. Dopo la loro conversazione, Nestore ordina di offrire una giovenca ad Atena, la dea che aveva reso possibile l’incontro. L’animale viene portato dai campi e Omero prosegue:

(...) arrivò il fabbro
con in mano gli strumenti di bronzo, compimento dell’arte (*peírata téchnēs*),
con i quali lavorava l’oro: l’incudine e il martello
e la solida tenaglia, atta al fuoco (*pyrágrēn*). E arrivò Atena,
ad accogliere il rito. Nestore, il vecchio cavaliere,
diede l’oro, e il fabbro poi lo distese intorno alle corna della giovenca
con grande impegno (*askéssas*), perché gioisse (*kechároito*) la dea a vedere (*idoûsa*) l’omaggio
(*ágalma*)³⁶.

Qui, lo scopo specifico dell’“arte” (*téchnē*) è di far “gioire” (*chaireîn*) la dea che vedrà l’offerta (v. 438). Quasi che, per gli occhi della divinità, bisognasse “correggere” l’aspetto della vittima sacrificiale. Si offre un animale “arti-ficialmente migliorato”. Non si tratta solo di “aggiungere un valore”. L’atto stesso di avvolgere le corna della giovenca equivale a coprire la parte offensiva dell’animale. È un modo di evitare che la divinità possa essere anche solo lontanamente spaventata, oppure offesa da una parte così aggressiva del corpo della vittima. L’arte sta a “proteggere” lo sguardo della divinità da qualsiasi violenza o disguido della “natura”, da qualsiasi asprezza, nel delicatissimo incontro fra la terra e il cielo. Inoltre, viene scelto l’oro non solo per la sua preziosità, ma perché le sue caratteristiche luminose lo rendono un metallo “degno di essere guardato” dalla divinità, un metallo “vicino alla luce”. In effetti, sempre dal v. 438 si evince che Atena guarderà (*idoûsa*) non tanto l’intero sacrificio quanto soprattutto l’opera del fabbro. L’oggetto del “vedere” è qui una parola molto specifica: *ágalma*. Essa significa prima di tutto “l’ornamento”, la “delizia”, e poi “l’opera lavorata con arte e offerta agli dei”, per diventare infine semplicemente “l’immagine sacra”³⁷. Lo stesso vocabolo ritorna nell’VIII canto, quando i troiani pensano di lasciare il cavallo regalato dagli Achei come grande “offerta votiva” (*ágalma*) per gli dei³⁸. Lo troviamo anche in iscrizioni alla base di statue votive³⁹. Nel racconto del sacrificio di Nestore, l’oro che avvolge le corna della giovenca è dunque una vera e propria “offerta votiva”, anzi è la parte più qualificante di tutto il sacrificio. Ciò che nei versi di Omero collega concettualmente l’offerta di “natura” (l’immolazione di un bovino) con l’offerta “culturale” (l’elaborazione di un oggetto d’oro) è, come si diceva, l’elemento del fuoco. Nel testo omerico, la sua presenza si esplicita nella parola *pyrágrē*

³⁶ OMERO, *Odissea*, III, 432-438. La traduzione è di V. DI BENEDETTO, Rizzoli, Milano 2010.

³⁷ Cf. H.G. LIDDLE - R. SCOTT, *Greek – English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford 1996, voce «*ágalma*», *ad locum*.

³⁸ Cf. OMERO, *Odissea*, VIII, 509.

³⁹ Cf., per es., *IG*, 1.373.

(composto comprendente *pŷr*, “fuoco”) che designa la “tenaglia per il fuoco”. Implicitamente, però, il lettore è rimandato al fuoco quando viene sottolineato l’impegnativo sforzo dell’artigiano grazie al verbo *askēsas*. L’elaborazione dell’offerta votiva è, giocando sull’etimologia, una vera “ascesi”. È un processo di trasformazione in cui l’uomo fa passare ciò che è profano “attraverso il fuoco” per renderlo “sacro”. Il greco *thueîn*, che normalmente traduciamo con “sacrificare”, ha in origine come primo significato “gettare nel fuoco per gli dei”⁴⁰. Come l’animale sarà “sacrificato” tramite il fuoco, così “l’orefice-sacerdote” trasformerà col fuoco l’oro in opera d’arte, vale a dire in offerta votiva. Probabilmente, si tratta materialmente dello stesso fuoco⁴¹. Il passaggio dallo stato “naturale” dell’oro al suo stato di “opera d’arte” è già dunque un passaggio assimilabile al passaggio “sacrificale” dell’animale.

1.3 Offerte animali diventate “arte”

Altri documenti provenienti dal Mediterraneo antico ci permettono di precisare ulteriormente la convergenza fra arte e sacrificio. L’avvolgimento delle corna del bovino nel racconto omerico di Pilo sembra essere la cifra di un processo che porterà a sviluppare questo “involturo artistico” fino a rendere superfluo il suo contenuto “animale”. Prendiamo, come primo esempio, i sacrifici animali a Osiride nell’Egitto antico. Essi diventano, in epoca ellenistica, degli animali mummificati che, avvolti con grande abilità dal loro stesso sarcofago che ne riproduce la forma, sono dei veri e propri “manufatti” offerti alla divinità⁴². Nello stesso contesto egiziano, alcuni animali uccisi e macellati sono poi “impacchettati” in recipienti molto elaborati, con la forma dei diversi pezzi di carne, e sono così offerti alla divinità. In questo caso, come conclude David Frankfurter, c’è una priorità dell’immagine manufatta rispetto alla carne vera e propria⁴³. Il sacrificio è in questo caso soprattutto l’oggetto artistico e la sua preparazione. Sempre in Egitto, abbiamo il caso interessantissimo dell’ampio uso, in epoca ellenistica e romana, di tavolette votive con delle rappresentazioni di offerte animali⁴⁴ [Fig. 4]. Tali tavolette erano, in prima istanza, probabilmente dei “vassoi” dove

⁴⁰ Cf. L. BRUIT ZAIDMAN - P. SCHMITT PANTEL, *La religion grecque*, Armand Colin, Paris 1989, 23. Un altro vocabolo che nel lessico greco esprime fin dall’epoca arcaica l’oggetto sacrificato, spesso sotto forma di opera d’arte, è *anáthema*. Cf. J.N. BREMMER, «Modi di comunicazione con il divino: la preghiera, la divinazione e il sacrificio nella civiltà greca», in S. SETTIS (ed.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, I, Torino, Einaudi 1996, 239-284.

⁴¹ Che il fuoco sia l’elemento per eccellenza a segnare il limite fra l’*al-di-qua* e l’*al-di-là* è costantemente documentato nelle fonti della religione della Grecia antica. Serva di attestazione emblematica il racconto riportato da Erodoto su Periandro di Corinto. Il tiranno consulta l’oracolo per chiedere una preziosa informazione a sua moglie defunta, Melissa. Questa tace, poiché i vestiti seppelliti con lei non furono bruciati e perciò il freddo e la nudità la affliggono nell’aldilà. Periandro fa allora bruciare i vestiti più ricchi delle donne di Corinto e Melissa fornisce finalmente l’informazione desiderata. Cf. ERODOTO, *Storie*, V,92.

⁴² Per es., l’ibis mummificato trovato ad Abidos, cf. BROOKLYN MUSEUM, *Gift of the Egypt Exploration Fund*, 14.655a-b.

⁴³ D. FRANKFURTER, «Egyptian Religion and the Problem of the Category “Sacrifice”», 77.

⁴⁴ Per es., la tavoletta n. 98 al Kunsthistorisches Museum di Vienna, cf. H. SATZINGER, *Ägyptisch-Orientalische Sammlung Kunsthistorisches Museum Wien*, Magazinpresse, München 1987, 96. Altri esempi: le tavolette in granito nero 22.91 e 22.136 del Walters Art Museum di Baltimora; la tavoletta di

poter disporre in modo ordinato le diverse offerte animali e vegetali destinate al fuoco. La rappresentazione permette di “disporre” l’offerta in modo ordinato. Il sacrificio in questo caso è prima di tutto un’operazione di “messa in ordine”, cioè di “ri-composizione” di un mondo, la cui rappresentazione figurativa è parte dello stesso processo di “ordinamento”, anzi ne è lo strumento privilegiato. La rappresentazione di ogni offerta disposta con ordine nel suo spazio specifico dentro la cornice della tavoletta diventa una sorta di “nuovo ordine delle cose” che viene creato proprio nell’incontro con la divinità. Al tempo stesso, tali tavolette sacrificali dell’Egitto antico “portano” ciò che “rinnova la vita”, cioè il cibo stesso. Si crea così un intreccio semantico e simbolico fra creazione di un ordine nuovo e rinnovamento della vita. Frankfurter sintetizza:

They signify both food and ordered life in the terrestrial world; through the act of presenting these fresh vital substances, representative of what refreshes us humans, life itself is refreshed and maintained⁴⁵.

Le tavolette egiziane presentano un’altra interessante tensione simbolica. Esse servono a portare l’effimero sacrificio che verrà consumato in poche ore e, al contempo, ne perpetuano la memoria sulla pietra, ovvero per sempre. Anzi trasformano questa memoria in “guida” per i sacrifici seguenti, vale a dire, esprimono la continuità essenziale fra ogni sacrificio “in natura”. Le rappresentazioni dei cibi nei bassorilievi delle tavolette sono come “l’immortalizzazione” del sacrificio. Ciò che era sacrificio puntuale di materia organica diventa adesso sacrificio “per sempre” nella pietra. E se il sacrificio è il contatto con la divinità, allora nella pietra questo contatto è reso perpetuo. Possiamo chiamare questa traslazione del sacrificio dall’animale alla sua rappresentazione una vera e propria “metonimia” del sacrificio. Descrivendo le tavolette, Frankfurter conclude:

Indeed in many cases it seems that the depiction itself represents the offering, rather than merely recording the offering⁴⁶.

In tal maniera l’arte diventa sacrificio “per contatto fisico” o per “metonimia”⁴⁷.

1.4 La metonimia del sacrificio: dal contenuto al contenitore

Il caso più lampante della “metonimia” del sacrificio (dal rito all’oggetto artistico) è quello dell’altare, come si anticipava sopra. Esso si allarga poi all’intero santuario. Il mezzo della traslazione metonimica è innanzitutto la rappresentazione figurata del rito nel luogo stesso dov’esso si svolge. Emblematica, al riguardo, è la descrizione del poeta ellenistico Eronda che esalta il vivace realismo dei dipinti sacrificali dell’Asklepeion di Cos:

cultura Meroitica E7088 del Pennmuseum; la tavoletta in pietra calcare di epoca romana EA1251 del British Museum di Londra.

⁴⁵ D. FRANKFURTER, «Egyptian Religion and the Problem of the Category “Sacrifice”», 76.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Nel senso indicato in G. BONACCORSO, *L'estetica del rito*, 108s.

Il bue e l'uomo che lo porta al sacrificio, la donna che gli cammina affianco, quest'uomo con il naso aquilino, quello coi boccoli, non vedono forse la luce della vita?⁴⁸.

Queste rappresentazioni fungono in qualche modo da mezzi “appresentativi” del rito sacrificale, ormai indissociabile dal monumento architettonico. La rappresentazione artistica è una “eco imperitura dell’offerta” e, perciò, è essa stessa offerta. Istruttivo è l’esempio romano dell’*Ara pacis*, consacrata da Augusto nel 9 a.C. Lo zoccolo interno, cioè l’altare stesso, è decorato da bassorilievi che rappresentano sacrifici animali. Ma il recinto esterno presenta, nei suoi lati lunghi, dei pannelli che riproducono la lunga processione della consacrazione dell’ara stessa⁴⁹. È come se il linguaggio figurativo dicesse: sull’altare si offrono gli animali, ma dentro al recinto “si offre l’altare”. Così sacrificio e consacrazione dell’altare sono messi in parallelo e ricondotti alla stessa dinamica di offerta agli dei. La processione stessa dell’*Ara pacis* romana rievoca le Panatenee rappresentate sul fregio continuo del Partenone di Atene. Già lì i bassorilievi “semantizzavano” l’edificio come parte integrante del rito, come celebrazione della dea, dono del popolo in suo onore⁵⁰. Tra il *péplos* offerto ad Atene nelle Panatenee e il tempio stesso del Partenone c’è una stretta correlazione omotetica, una quasi equiparazione simbolica⁵¹. Non a caso, come sottolinea Walter Burkert, il tempio intero è descritto spesso come *ágalma*⁵². L’assimilazione fra rito e monumento va, dunque, al di là della rappresentazione del rito. È l’architettura sacra stessa in quanto tale (e non solo in quanto “supporto di rappresentazioni”) che viene assimilata al sacrificio. Sussiste così una continuità essenziale fra la costruzione del santuario e il sacrificio per il quale esso è costruito⁵³. Quasi a dire che il sacrificio è un processo che inizia con la “creazione” del luogo in cui il rito si svolgerà. Questo stesso “luogo” è già un’offerta agli dei o, in qualche modo, “fa già parte del rito”. Leggiamo, per esempio, che a Scillunte:

(...) con il denaro consacrato alla divinità, Senofonte costruì un altare e un tempio, e per il tempo a venire, anno per anno, offrì in sacrificio alla dea la decima dei frutti della terra; tutti i concittadini, gli uomini e le donne delle vicinanze partecipavano alla festa⁵⁴.

Nello stesso documento si trova:

E una stele si erge accanto al tempio, con incisa l’iscrizione:

*IL LUOGO È CONSACRATO AD ARTEMIDE. CHI NE È PROPRIETARIO E NE GODE I FRUTTI, DEVE OFFRIRE IN SACRIFICIO LA DECIMA OGNI ANNO. COL RESTO SI PRENDA CURA DEL TEMPIO. SE NON SI OSSERVERÀ QUANTO PRESCRITTO, SARÀ LA DEA A PROVVEDERE*⁵⁵.

⁴⁸

ERONDA, *Mimiambo*, IV.

⁴⁹

Cf. O. ROSSINI, *Ara pacis*, Electa, Milano 2006.

⁵⁰

Cf. G. GRUBEN, *Die Tempel der Griechen*, Hirmer Verlag, München 1986, 163-178.

⁵¹

Cf. W. BURKERT, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, 206.

⁵²

Cf. *Ibidem*, 208.

⁵³

Cf. L. BRUIT ZAIDMAN - P. SCHMITT PANTEL, *La religion grecque*, 36s.

⁵⁴

SENOFONTE, *Anabasi*, V,3,9.

⁵⁵

Ibidem, V,3,13.

La dinamica “votiva” passa, in questi testi, indistintamente dal rito al monumento e viceversa. Costruire un santuario è già un “offrire agli dèi”. In questo caso, l’oggetto offerto è l’artefatto⁵⁶.

Questa metonimia fra rito e santuario può esser letta come una metonimia fra contenuto e contenitore, come succede spesso per esempio nelle unità di volume o di capacità nel nostro linguaggio corrente. “Una barca di soldi” non è “una barca fatta con soldi”, ma sono “i soldi che potrebbero riempire una barca”. Per estensione metonimica, la parola “barca” diventa espressione di ciò che contiene, anzi diventa ciò che contiene. In modo analogo, l’offerta che si svolge all’interno del santuario fa diventare il santuario stesso un’offerta. Ebbene, questo rapporto metonimico si applica non solo al santuario o all’altare ma anche a oggetti più piccoli, sempre “contenitori” dell’offerta. Un esempio ci viene dai crateri delle libagioni di vino: essi stessi diventano offerta, vale a dire visibilità e sostituzione simbolica di tutto il vino che, mediante questi, si potrebbe versare. Analogamente troviamo bracieri, spiedi, tripodi. All’inizio sono semplici contenitori dell’offerta per poi diventare offerta essi stessi. Emblematico è l’episodio di Alessandro Magno riportato dallo storico Arriano nella sua *Anabasis*. Arrivato alle foci dell’Indo, il sovrano macedone:

(...) sacrificia dei buoi a Poseidone e li getta in mare e versa una libagione dopo il sacrificio, gettando anche nel mare la coppa che era in oro e dei calici d’oro, come offerta di ringraziamento⁵⁷.

Lo stesso rito è attribuito da Erodoto a Serse durante l’attraversamento dell’Ellesponto⁵⁸ e Plutarco ricorda come Elena avesse gettato in mare un tripode d’oro⁵⁹.

1.5 Artefatti votivi

Abbastanza presto, gli oggetti votivi venivano forgiati già come tali, con l’unico scopo di essere offerti agli dei (lo vedevamo con la barca del sarcofago di Hagia Triada). Sono vere e proprie opere d’arte che non hanno più una finalità pratica, ma la simboleggiano in modo iperbolico e la esaltano. Si pensi ai tripodi enormi, inutilizzabili nell’uso comune, o ai bracieri preziosi e alle coppe d’oro mai veramente riempiti ma che si comprendono per il loro costo elevato, vera cifra del valore dell’offerta. Secondo Gernet, è proprio il loro valore economico che diventa “l’offerta”⁶⁰. Eppure non sono mai semplici monete o quantità grezza di oro, poiché sempre di “artefatti” si tratta. In un frammento del commediografo siracusano Epicarmo ne troviamo una descrizione satirica ambientata nel *mégaron* del tempio di Apollo a Delfi:

⁵⁶ L’interscambiabilità fra tempio e offerta è già riscontrabile nell’iscrizione della pietra di Shabaka, databile all’VIII sec. a.C., cf. M. MENICHETTI, *Teologia menfita. La pietra di Shabaka. Traduzione e commento*, in <http://nuke.geroglifici.it/LinkClick.aspx?fileticket=hAPVXjXkLaM%3D&tabid=489&mid=1593>.

⁵⁷ ARRIANO, *Anabasi*, VI,19,5.

⁵⁸ Cf. ERODOTO, *Storie*, VII,54: «Quando il sole spuntò, Serse, versando in mare libagioni da una coppa d’oro, pregò il sole che nessuna sventura gli toccasse tale da indurlo a rinunciare alla conquista dell’Europa prima di averne raggiunto gli estremi confini. Dopo l’invocazione gettò nell’Ellesponto la coppa, un cratere d’oro, una spada persiana, del tipo che chiamano acinace».

⁵⁹ Cf. PLUTARCO, *Vite parallele*, Solone,4.

⁶⁰ Cf. L. GERNET, *Anthropologie de la Grèce antique*, 148: «Qu’il s’agisse de sacrifices somptuaires à forme exaspérée ou de l’envoi à la mer de l’anneau, de la coupe, du trépied, que le sacrifice aspire à être total ou singulier et symbolique, c’est une destruction de richesse qu’il signifie».

Lire, tripodi, carri, tavole di rame, bacini, patere, calderoni di bronzo, crateri, spiedi! Ah se lo voleste, con questi utensili appesi al loro chiodo, che gran baccano potreste fare!⁶¹.

Molti di questi oggetti sono “contenitori” e corrispondono al passaggio metonimico che descrivevamo sopra. In ogni caso, sono tutti oggetti votivi già prodotti con lo scopo preciso di essere offerti. Leggiamo che essi sono “appesi”, ossia “consegnati” alla divinità, e sono situati proprio nell’abitazione della divinità. Come spiegano Brigitte Zaidman e Schmitt Pantel, nella religione greca queste offerte votive sono spesso chiamate *trapezómata*, cioè “oggetti deposti sui tavoli”, per il fatto che essi erano consegnati alla divinità su un tavolo (una sorta di altare non cruento). Solo in seguito vennero appesi nel *naós* o gettati nel “deposito di offerte” che poteva coincidere con l’*adýnaton* del tempio⁶². Potevano anche rimanere in vista con una dedica scritta e il nome dell’offerente, come riporta, per esempio, Erodoto nella sua descrizione dei tripodi offerti al tempio di Apollo a Tebe⁶³. Tali oggetti sono dunque passati dallo spazio profano allo spazio sacro per rimanerci per sempre, perché non sono carni o alimenti che si corrompono, ma sono metalli che durano. In questo senso, essi rappresentano il desiderio dell’offerente di essere per sempre in relazione con la divinità. Ecco perché il loro valore, economico e artistico, ha un’importanza propriamente religiosa. Essi devono essere preziosi per l’offerente, perché lo devono “trasportare” simbolicamente al cospetto della divinità. Nell’offerta c’è “il meglio” dell’offerente stesso⁶⁴.

In molti depositi di offerte del mondo greco si sono trovate figurine di bronzo di epoca geometrica⁶⁵. Sovente rappresentano animali come il cavallo, emblema di ricchezza e potenza. Molto presto, però, appaiono figurine antropomorfiche. Esse furono spesso interpretate come rappresentazioni di divinità⁶⁶. Bisogna intenderle però come rappresentazioni dello stesso offerente che, attraverso la sua auto-raffigurazione idealizzata, rimane presente per sempre nel santuario, al cospetto della divinità⁶⁷. La statua diventa l’“ambasciatore” dell’uomo presso il dio, la garanzia di

⁶¹ EPICARMO, *I Teori*, in A. OLIVIERI (ed.), *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Napoli 1930 (frammento 109).

⁶² Cf. L. BRUIT ZAIDMAN - P. SCHMITT PANTEL, *La religion grecque*, 25; W. BURKERT, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, 206.

⁶³ ERODOTO, *Storie*, V,59-61. Lo stesso Erodoto racconta di altri tripodi offerti agli dei come ringraziamento per la vittoria militare. Per es., *Ibidem*, IX, 81: «Dopo aver raccolto tutto il bottino e averne tolta per il dio di Delfi la decima parte, con la quale fu dedicato il tripode d’oro che è collocato sopra al serpente a tre teste vicinissimo all’altare».

⁶⁴ Che l’offerta materiale sia in qualche modo la sostituzione dell’auto-consegna fisica dell’offerente, ne è testimone un interessante testo di ELIO ARISTIDE, *Discorsi sacri*, II,27: «Poi, recatomi al santuario, (...) dovevo anche, per la salvezza di tutto il corpo, tagliarmene una parte; ma date le difficoltà, egli mi esimeva da questa prova, e potevo in sostituzione togliermi l’anello che portavo e dedicarlo a Telesforo – ciò avrebbe avuto il medesimo effetto che se avessi offerto il dito stesso – incidendo sul castone le parole: “O figlio di Crono”. Compiendo tutti questi atti mi sarei salvato».

⁶⁵ Cf. C. ROLLEY, *Les bronzes grecs*, Office du Livre, Fribourg 1983.

⁶⁶ Cf. J. BOARDMAN, *Greek Art*, Thames and Hudson, London 1987, 30.

⁶⁷ Cf. S.H. LANGDON, *Art, Religion, and Society in the Greek Geometric period: Bronze anthropomorphic votive figurines* (Ph.D.), Indiana University, Bloomington 1984.

una alleanza destinata a durare, oppure di una richiesta insistente. Ciò spiega il carattere ideale della rappresentazione antropomorfica, spesso nella forma del guerriero, come a chiedere alla divinità di poter essere quel guerriero rappresentato. In termini più generali, possiamo descrivere questi “sacrifici” come la “consegna” alla divinità di ciò che l’uomo ha di più prezioso: le armi (nel caso dei guerrieri), il cavallo, o semplicemente se stesso. E ciò al di là dell’intenzione, sia essa di richiesta, di ringraziamento o di affidamento. Più la figurina sarà costosa e artisticamente riuscita, più il ringraziamento sarà sincero o la richiesta efficace. Cioè, più si sarà in presenza di un vero e proprio “sacrificio” che coinvolge l’offerente. Perciò Susan Langdon definisce tali figurine votive fondamentalmente come uno “strumento di comunicazione”⁶⁸. Il passaggio stesso di questi oggetti dal profano al sacro, ossia la dinamica essenziale del “sacri-ficio”, poteva consistere nel “gettare” la figurina oltre al muro della parte più recondita del santuario, come è attestato nel tempio di Artemide a Lusoi in Arcadia⁶⁹. La scelta di un materiale costoso come il bronzo e la crescente cura stilistica degli artisti permette di descrivere lo stesso processo di elaborazione dell’oggetto come parte del processo “sacrificale”, nel senso lato che abbiamo precisato sopra. Quando nel VI sec. a.C. si sviluppa la grande statuaria di bronzo con la tecnica della “cera persa”, si attestano contestualmente i riti che accompagnano la fusione del bronzo e ne fanno un vero e proprio processo di offerta agli dei⁷⁰. Così Erodoto commenta come gli ateniesi prelevarono dal bottino di guerra:

(...) un’altra decima per il dio di Olimpia, con la quale dedicarono uno Zeus di bronzo di dieci cubiti, e per il dio dell’Istmo, dalla quale provenne un Poseidone di sette cubiti⁷¹.

Alla luce della carrellata fin qui presentata attraverso gli intrecci fra arte e sacrificio nel paganesimo del Mediterraneo antico, riteniamo che l’arte ha prima di tutto accompagnato il sacrificio, poi lo ha rappresentato e infine si è identificato con esso. Non si tratta di una evoluzione prettamente cronologica, bensì di una circolarità che fa dell’arte sacra una sorta di “sacrificio disteso”, nel tempo e nello spazio. Se a partire da questi dati volessimo pensare in modo più sistematico la relazione “essenziale” fra arte e sacrificio, potremmo dire che le caratteristiche antropologiche del sacrificio si ritrovano nella genesi stessa dell’arte religiosa antica. In effetti, al di là delle diverse spiegazioni delle origini del sacrificio che scandiscono la ricerca antropologica degli ultimi 150 anni (di cui accennavamo sopra), possiamo sostenere con molti antropologi⁷² che i riti sacrificali delle civiltà del Mediterraneo antico hanno un triplice scopo: la *riattualizzazione* del patto del popolo con le divinità, l’*auto-rappresentazione* della comunità offerente, il *rinnovo* del patto fra i membri della comunità offerente. Ebbene, proprio queste tre finalità caratterizzano il sorgere e lo svilupparsi dell’arte sacra antica. Essa simboleggia e rende presente il patto del popolo con la divinità, è un’auto-rappresentazione identitaria della comunità committente, rinnova la coesione della stessa comunità. Ci si potrà chiedere adesso in che misura la tradizione ebraica fa eccezione o meno a questi tratti comuni delle civiltà del Mediterraneo antico.

⁶⁸

Cf. *Ibidem*, 47-53.

⁶⁹ Cf. U. SINN, «Ein Fundkomplex aus dem Artemis-Heiligtum von Lusoi im Badischen Landesmuseum», in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württembergs* 1980.

⁷⁰

Cf. W. BURKERT, *La religione greca*, 206.

⁷¹

ERODOTO, *Storie*, IX, 81.

⁷²

L. BRUIT ZAIDMAN - P. SCHMITT PANTEL, *La religion grecque*, 22.

2. Nell'ebraismo biblico

2.1 Il “dono-omaggio”

Come afferma Gilders:

(...) le pratiche sacrificali ebraiche e quelle greco-romane erano, nelle loro forme essenziali, molto simili⁷³.

La tesi della continuità fra sacrificio pagano e sacrificio ebraico è già presente in modo esplicito negli scritti di Filone. Il filosofo di Alessandria presenta una teoria generale del sacrificio a prescindere dalla sua collocazione pagana o ebraica⁷⁴. Per lo stoico ebreo, fin dai primi tempi dell'umanità i sacrifici hanno due scopi principali nei confronti della divinità: la “gratitudine” (*eucharistía*) e la “richiesta” (*lité*). A questi due scopi ne aggiunge altri due, secondo lui “più elevati”. Egli scrive:

Il primo è l'onore (*timé*) della divinità che dovrebbe essere un fine in se stesso senza nessun altro motivo, in quanto è necessario e bello; il secondo sono i benefici (*ophéleia*) riversati sugli offerenti stessi⁷⁵.

Le due ultime finalità, l’“onore” e i “benefici”, sono in effetti “più elevate”, perché non si pongono sullo stesso livello di enumerazione delle prime due, la “gratitudine” e la “richiesta”, anzi quelle si potrebbero combinare con queste. Se “ringraziare” e “chiedere” sono due atteggiamenti spontanei verso la divinità in qualsiasi tradizione religiosa, l’“onore” e i “benefici” denotano un’immagine di Dio meno immediata e forse riconducibile all’identità ebraica dell’autore. “Onorare” Dio, cioè riconoscere la sua grandezza, celebrare l’incontro con lui “a prescindere da qualsiasi altro motivo”, avvicina il sacrificio alla confessione della signoria del Dio unico⁷⁶. Come sottolinea Carlo Manunza, la celebrazione “gratuita” dell’incontro con Dio è un tratto già presente nel “fare sacrificale” dei popoli del Vicino Oriente antico, ma nella tradizione di Israele esso prende un’importanza primordiale, anzi esso diventa la “tonalità di fondo” di ogni sacrificio biblico⁷⁷. Le ricerche di De Vaux sui primi sette capitoli del *Levitico* (vi si enumerano i diversi tipi di sacrificio ebraico) avevano dimostrato che il sacrificio biblico non è riducibile al *do ut des* di Tylor, né all’“unione magica” di Smith, e neanche al “pasto per gli dei”⁷⁸. Più recentemente, Christian Eberhart ha ribadito che il sacrificio ebraico è ben lontano da qualsiasi “automatismo mercantile”,

⁷³ W.K. GILDERS, «Jewish sacrifice. Its nature and function (according to Philo)», in J. WRIGHT KUNST – Z. VARHELYI (edd.), *Ancient Mediterranean sacrifice*, 95.

⁷⁴ Cf. FILONE, *De Specialibus Legibus*, I,195.

⁷⁵ *Ibidem*. A loro volta, spiega ancora Filone, questi benefici sono di due tipi: «l'avere parte a dei beni e l'essere liberati dai mali», *Ibidem*.

⁷⁶ R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, II, Cerf, Paris 1982 (1958), 335-344.

⁷⁷ C. MANUNZA, «Alcune coordinate di fondo sul fare sacrificale nella Bibbia», in *Filosofia e Teologia* 17 (2018) 41-61.

⁷⁸ Cf. A. COLOMBO, «Panoramica bibliografica sul tema del sacrificio», 71-110.

visto che il dono offerto dagli uomini potrebbe essere rifiutato da Dio⁷⁹. Lo stesso studioso marca anche le differenze del sacrificio biblico rispetto a un “nutrire gli dei”, incompatibile con il Dio di Israele⁸⁰. Anche quando gli si dà da mangiare come a Mamrè (cf. *Gen* 18), il “pasto per Dio” in Israele non corrisponde mai a un “bisogno di Dio” ma è da capire all’interno del codice dell’ospitalità orientale, dove lo scopo è “stabilire o proseguire una relazione”⁸¹. A conclusione della particolareggiata analisi di tutti i diversi tipi di sacrificio ebraico, Eberhart ne sintetizza la cifra che li accomuna nella categoria di “ossequio”, cioè di “omaggio che celebra l’incontro”⁸². Si tratta del dono che fa parte del rituale di ogni “visita” fra persone. Anzi, in questo caso, abbiamo il “riconoscimento della differenza di *status*”, come spiega ancora Eberhart, fra chi visita (cioè l’uomo) e chi accoglie a casa sua (cioè Dio). E ciò sulla falsa riga della visita che si può rendere a un re nel suo palazzo⁸³. Questa era già la comprensione allegorica che Maimonide proponeva per leggere le descrizioni bibliche del tempio e dei suoi rituali⁸⁴. In altre parole: offrire un sacrificio nel tempio di Gerusalemme è riconoscere Dio come Signore. Corrado Martone spiega:

Il sacrificio è innanzitutto un dono dell’offerente a Dio in quanto supremo padrone di tutto dal quale tutto deriva e al quale tutto si deve⁸⁵.

Perciò, non ci si può “presentare a Lui a mani vuote”, come più volte leggiamo nella *Tôrâh* (cf., per es., *Ex* 23,15 e 34,20.). Al tempo stesso, è questo “riconoscimento”, la *homología*, che mantiene Israele nell’alleanza, cioè nella salvezza. Da qui, la quarta motivazione dei sacrifici secondo Filone: i “benefici” per l’offerente. Attraverso il sacrificio, Israele rimane “legato ai cieli”, e ciò anche in un modo “grafico”. In effetti, nel tempio gerosolimitano la frequenza dei sacrifici (in particolare degli olocausti) creava una “colonna di fumo” quasi costante, che agli occhi dell’osservatore univa il monte del tempio al cielo⁸⁶. Non è un caso se il termine ebraico per olocausto (*‘ôlâh*) ha una radice che significa “salire” ed è usata, in figura etimologica, nell’espressione *ha ‘âlêh ‘ôlâh*, “far salire un

⁷⁹ Cf. C. EBERHART, *Studien zur Bedeutung der Opfer im Alten Testament*, 346: «Wie bei zwischenmenschlicher Interaktion kann eine gleichsam mechanistische Sicherheit bezüglich der Reziprozität nicht bestehen. Hier liegt der entscheidende Unterschied zwischen einer Gabe, die Wohlgefallen und Freude bewirken soll, und der wirtschaftlichen Kategorie des Kaufes».

⁸⁰ Da notare l’ironia del testo biblico contro gli dei che mangiano (cf. *Dt* 32,37s.; *Sal* 50,12s.); anche *Dn* 14,6: della divinità pagana si dice che “beve e mangia ogni giorno”.

⁸¹ Cf. C. EBERHART, *Studien zur Bedeutung der Opfer im Alten Testament*, 354: «Wenn Gott Speise dargebracht wird, ist der entscheidende Aspekt nicht die Versorgung aufgrund eines entsprechenden Bedürfnisses, sondern vielmehr die Ehrerbietung sowie die Etablierung oder Fortsetzung einer Beziehung».

⁸² Ciò con gradazioni e intensità diverse, a seconda del tipo di sacrificio. Se la *‘ôlâh* (“oloastro”) è la consumazione totale della carne, la *minchah* prevede una consumazione fra Dio e il sacerdote, e il *zebach shelamim* fra Dio, il sacerdote e l’offerente, cf. *Ibidem*, 359.

⁸³ Cf. *Ibidem*. Cf. anche R. DE VAUX, *Les institutions de l’Ancien Testament*, 89s. e 335ss.

⁸⁴ MAIMONIDE, *Guida dei perplessi*, III,45-49.

⁸⁵ C. MARTONE, «Sacrificio e rito sacrificale nell’Antico Testamento», in S. UBBIALI (ed.), *Il sacrificio: evento e rito*, 124.

⁸⁶ Cf. C. EBERHART, *Studien zur Bedeutung der Opfer im Alten Testament*, 361.

olo causto”. Ciò che si vede sopra il tempio è in definitiva la “colonna” dell’esodo che segna la presenza di Dio (cf. *Es* 40,34s.). Perciò, questa “nube” difende Gerusalemme dai nemici⁸⁷. In *Lv* 9,24, leggiamo come è Dio stesso a mandare il fuoco del sacrificio a conclusione della consacrazione del tempio. Tempio e sacrificio sono, dunque, un binomio inseparabile⁸⁸, dove le caratteristiche dell’uno sono condivise con l’altro. La “colonna di fuoco” fa parte di quell’opera d’arte che è il tempio e che unisce il cielo e la terra. E il tempio fa parte di quel “sacrificio” offerto a Dio. Per questo, la costruzione stessa del santuario sarà descritta in una logica “sacrificale”. Ecco perché la “quarta motivazione” di Filone, vale a dire “i benefici per l’offerente”, non sono da capire immediatamente in una logica di *do ut des*, quanto piuttosto di fedeltà all’alleanza. Quel “sacrificio” che è la costruzione del tempio va di pari passo con il processo spirituale di Israele. In questo caso, “beneficio” si potrebbe tradurre quasi con “conversione”. Ci sono di aiuto le riflessioni di Filone circa la costruzione del tempio di Gerusalemme. Per lo stoico di Alessandria, “il più sublime e vero tempio di Dio” è la creazione stessa⁸⁹. Il suo *Sancta Sanctorum* è il cielo, i suoi ornamenti sono le stelle e i suoi sacerdoti sono gli angeli⁹⁰.

La recente ricerca dà ragione a questa intuizione filoniana quando evidenzia come il libro della *Genesi* narra la Creazione sulla falsa riga della costruzione del tempio⁹¹. Ma è quando parla di questo tempio “fatto con le mani”⁹² che Filone introduce un’interessante riflessione sul motivo della sua costruzione:

(...) non era auspicabile il reprimere gli impulsi degli uomini, bramosi di portare i loro contributi per gli oggetti di pietà, e desiderosi sia di mostrare con i sacrifici la loro gratitudine per così tanti beni ricevuti, sia di implorare il perdono e la misericordia per gli errori che hanno potuto commettere⁹³.

Vengono qui equiparati “i contribuiti per gli oggetti di pietà” (*phoràs eis eusebeian*, letteralmente “gli apporti per la pietà”) e “i sacrifici”. Gli “oggetti sacri” e, in definitiva, “l’oggetto sacro” per eccellenza che è il tempio è frutto degli “apporti” che sono, in ultima analisi, dei “sacrifici”. Inoltre, con questo collegamento fra “tempio cosmico” e “tempio fatto con le mani”, Filone instaura un’equazione “omotetica”, analoga a quanto dicevamo per il Partenone o per l’*Ara pacis*. E cioè: il tempio di Gerusalemme sta al sacrificio animale, come il tempio cosmico che è la Creazione sta al tempio di Gerusalemme. Il tempio di Gerusalemme è quell’offerta a Dio per la

⁸⁷ «L’importanza dei sacrifici quotidiani nel tempio era tale che, nella visione di *Daniele* 8,11 la sospensione di questi sacrifici da parte di un invasore è considerata la massima disgrazia che possa capitare alla vita religiosa degli ebrei», C. MARTONE, «Sacrificio e rito sacrificale nell’Antico Testamento», 115.

⁸⁸ Cf. anche la sequenzialità automatica fra “altare” e “sacrificio”, per es. in *2Cr* 33,15s.

⁸⁹ FILONE, *De Specialibus Legibus*, I,66. È un tema ampiamente attestato nella Bibbia ebraica, cf., per es., *Am* 9,6 e *1Re* 8,27.

⁹⁰ Cf. F. CALABI, «L’arte come paradigma ideale in Filone di Alessandria», in *Materiali di estetica* 4.1 (2017) 76-95.

⁹¹ Cf. J. MORROW, «Creation as Temple-Building and Work as Liturgy in *Genesis* 1-31», in *Journal of the Orthodox Center for the Advancement of Biblical Studies* 2.1 (2009) 1-13.

⁹² Cf. FILONE, *De Specialibus Legibus*, I,67.

⁹³ *Ibidem*.

quale è pensato l'intero tempio della Creazione. Il tempio è la finalità ultima della creazione⁹⁴, la “rende sacra” (“sacri-fica”), ne fa una possibilità per l'uomo di “dono-omaggio” per l'incontro con Dio⁹⁵.

2.2 *T'rûmâh*

Nel variopinto lessico che caratterizza il campo semantico del sacrificio ebraico, il vocabolo che meglio evidenzia il legame fra arte e sacrificio è forse la parola *t'rûmâh*, che si può tradurre con i termini generici di “tributo”, “offerta”, “donativo”⁹⁶. La sua radice è *rwm* (“alzare”, “levare”). Abbiamo, dunque, anche qui una simbologia spaziale “dal basso all’alto”, vicina alla radice di ‘*ôlâh*. Come spiega Alonso Schökel, l’offerta “si innalza”⁹⁷, si fa cioè passare dal basso in alto, dalla sfera terrestre alla sfera divina. Si può però anche dire che l’offerta “si pre-leva” (in questo caso, l’italiano rende bene con la radice “levare”), ovvero l’offerta si mette da parte, si “consacra”. *T'rûmâh* copre dunque tutto l’arco semantico che va dal contributo economico per la costruzione del tempio fino al sacrificio cruento. Questa terminologia unifica ciò che Filone distingueva con i termini di “apporto” e “sacrificio”. Alla luce dell’unico termine *t'rûmâh*, il binomio filoniano appare piuttosto come una “endiadi”. Non c’è distinzione concettuale fra la costruzione del tempio e il rito sacrificale. Il vocabolo *t'rûmâh* appare, nel canone biblico, all’inizio del primo testo sulla costruzione del santuario:

Il Signore disse a Mosè: «Ordina agli Israeliti che raccolgano per me un’offerta (*t'rûmâh*)» (*Es* 25,1s.).

In questa prima ricorrenza, il “referente” (nel senso de saussuriano) di *t'rûmâh* sono i materiali preziosi destinati alla costruzione del tempio. Infatti, leggiamo nel versetto successivo:

Ed ecco che cosa raccoglierete da loro come contributo: oro, argento e rame, tessuti di porpora viola e rossa, di scarlatto, di bisso e di pelo di capra, pelle di montone tinta di rosso, pelle di tasso e legno di acacia, olio per il candelabro, balsami per unguenti e per l’incenso aromatico, pietre di onice e pietre da incastonare nell’*efod* e nel pettorale. Essi mi faranno un santuario e io abiterò in mezzo a loro (*Es* 25,3-8)⁹⁸.

L’offerta di questi materiali è, dunque, la “condizione di possibilità” del dimorare di Dio in mezzo a Israele: “l’offerta” è la “dimora di Dio”. Molto vicina a questo significato è la ricorrenza di *t'rûmâh* in *Ez* 45,1, dove il contesto è la spartizione della terra e il significato è quella porzione di

⁹⁴ Questo pensiero corrisponde a ciò che Yves Congar ha saputo evidenziare in tanti modi lungo le sue ricerche sulla teologia del tempio nell’AT. Cf. Y. CONGAR, *Le mystère du Temple*, 119s.

⁹⁵ Non a caso Eberhart avvicina l’antropologia del sacrificio biblico alla categoria di “dono” secondo l’accezione di Derrida. In particolare la radice ebraica *qrh* (“avvicinare”, “accostare”) si presta a una fenomenologia del “dono” come “sacrificio” che celebra la relazione (appunto “l’avvicinamento”). Cf. C. EBERHART, *Studien zur Bedeutung der Opfer im Alten Testament*, 400.

⁹⁶ L. ALONSO SCHÖKEL, *Dizionario di ebraico biblico*, San Paolo, Milano 2013, voce «*t'rûmâh*», *ad locum*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Un testo quasi identico, con l’uso di nuovo del vocabolo *t'rûmâh*, è quello di *Es* 35,5.

terra riservata a Dio per la costruzione del santuario⁹⁹. È, ancora una volta, una “offerta materiale” che rende possibile la presenza di Dio. Ma tornando a *Es* 25, prima dell’elencazione dei materiali, il testo introduce un elemento decisivo che tocca la motivazione stessa della *n^edābāh*:

La raccoglierete da chiunque sia generoso di cuore (*Es* 25,2).

La raccolta dell’offerta, cioè la preparazione di un “dono da omaggiare a Dio”, è pertanto inscindibile dalla “generosità del cuore”. Siamo vicini a quanto dicevamo sopra sul “quarto motivo” del sacrificio secondo Filone. C’è una correlazione e, forse, una “circolarità” fra generosità e sacrificio. Il sacrificio “esprime” la generosità e, esprimendola, la rende salda, la rinforza. Si tratta di un processo di “crescita in generosità”. D’altro canto, l’esercizio della generosità è parte stessa di ciò che si offre a Dio. I materiali non sono che la visibilità di ciò che in fondo è un’offerta di sé. Nelle narrazioni sulla costruzione del santuario, il motore stesso dell’impresa artistica sembra essere “il cuore generoso”. Leggiamo infatti, nella descrizione stessa del lavoro, un interessante intreccio fra “offerta” e “cuore generoso”, il cui risultato è l’arte stessa della costruzione:

Poi quanti erano di cuore generoso ed erano mossi dal loro spirito, vennero a portare l’offerta (*t^erūmāh*) per il Signore, per la costruzione della tenda del convegno, per tutti i suoi oggetti di culto e per le vesti sacre. Vennero uomini e donne, quanti erano di cuore generoso, e portarono fermagli, pendenti, anelli, collane, ogni sorta di gioielli d’oro (...). Inoltre, tutte le donne esperte filarono con le mani e portarono filati di porpora viola e rossa, di scarlatto e di bisso. Tutte le donne che erano di cuore generoso, secondo la loro abilità, filarono il pelo di capra. I capi portarono le pietre di ònice e le pietre preziose da incastonare nell’*efod* e nel pettorale, balsami e olio per l’illuminazione, per l’olio dell’unzione e per l’incenso aromatico. Così tutti, uomini e donne, che erano di cuore generoso a portare qualche cosa per la costruzione che il Signore per mezzo di Mosè aveva comandato di fare, la portarono: gli Israeliti portarono la loro offerta volontaria (*n^edābāh*) al Signore (*Es* 35,21-29).

La traduzione della CEI (2008) rende qui con “cuore generoso” due espressioni ebraiche distinte. Nella prima, il sostantivo “cuore” (*lēb*) è combinato con la radice *nāśā*’ e può tradursi con “cuore sollevato” o “cuore commosso”. Nella seconda, il qualificativo applicato a “cuore” è, invece, *nādīb* e avremmo “cuore volenteroso” o “cuore nobile”. La radice *nādab* si ritrova nell’espressione usata nell’ultimo versetto del testo, quando si parla di “offerta volontaria” (*n^edābāh*), ossia l’offerta non dovuta per legge o per voto¹⁰⁰. Fra il “cuore generoso” e “l’offerta” intercorre perciò una connaturalità, espressa qui dal lessico stesso¹⁰¹. Il testo citato si rivela particolarmente istruttivo, perché ciò che all’inizio era un “contributo” è designato alla fine come una “offerta volontaria”. *T^erūmāh* e *n^edābāh* si riferiscono dunque agli stessi oggetti, ma li descrivono da due angolature diverse. I materiali per la costruzione del tempio sono “prelevati” (*t^erūmāh*) ma anche accompagnati da una commozione (*nāśā*’) e da un desiderio operativo (*nādīb*) che sono il movente stesso dell’arte. L’espressione “offerta volontaria” a conclusione del testo designa non solo la materialità dell’offerta ma anche il lavoro che lo accompagna. Il “fare artistico” è parte integrante di questa “offerta”. La ripetizione di espressioni come “filarono con le mani” o “filarono secondo la loro abilità”, immette

⁹⁹

In un senso simile c’è anche la ricorrenza di *Ez* 48,21.

¹⁰⁰

Cf. L. ALONSO SCHÖKEL, *Dizionario di ebraico biblico*, voce «*n^edābāh*», *ad locum*.

¹⁰¹

Nel suo commento all’*Esodo*, Childs sottolinea questa dimensione “sacrificale” della costruzione del santuario, insistendo sull’aspetto “volontario” e “disinteressato” delle offerte del popolo destinate alla costruzione. Cf. B.S. CHILDS, *Il libro dell’Esodo. Commentario critico-teologico*, Piemme, Casale Monferrato (AL) 1995, 546.

il lettore in un’impresa di elaborazione artistica che è descritta come un processo di offerta, dove il vocabolario è quello del rito sacrificale¹⁰².

Infatti, il vocabolo *t'rûmâh* ricorre nel Pentateuco in un secondo blocco di testi dove l’oggetto significato è questa volta la carne del sacrificio. È interessante notare che tali ricorrenze si trovano, prima di tutto, all’interno della lunga sezione dell’*Esodo* che comprende la descrizione particolareggiata del santuario (cc.25-30). In essa, lo stile è quello del “comandamento”, dell’“ingiunzione a fare”. È un discorso ai costruttori, cadenzato da espressioni come “farai”, “osserverai”, “faranno”¹⁰³. All’interno del “discorso per la costruzione”, improvvisamente il sostantivo *t'rûmâh* non designa più i materiali preziosi e neanche il processo di costruzione (come in *Es* 25 e 35), ma una parte della carne sacrificata. Questo ampliamento di campo dell’oggetto significato conferma la valenza sacrificale dell’arte. Il contesto immediato del secondo gruppo di ricorrenze è l’investitura di Aronne e dei suoi figli. Il rito prevede il sacrificio di un ariete. In *Es* 29,27 leggiamo che la coscia sarà sacrificata come *t'rûmâh*, cioè, come traduce la BJ, con il “rito di innalzamento”¹⁰⁴. E nel versetto seguente, ritroviamo per tre volte lo stesso vocabolo riferito insieme a petto e a coscia dell’ariete, con la seguente spiegazione:

Perché è un prelevamento (*t'rîmâh*), un prelevamento (*t'rûmâh*) cioè che gli Israeliti dovranno operare in tutti i loro sacrifici di comunione, un prelevamento (*t'rûmâh*) dovuto al Signore (*Es* 29,28b).

Si tratta della porzione del sacrificio che, come spiega la prima parte del versetto, sarà riservata dagli israeliti ad Aronne e ai suoi figli, e ciò “a causa del Signore”. Dunque, qui *t'rûmâh* non corrisponde al fatto in sé del sacrificio sull’altare, ma indica quella parte del sacrificio che realmente l’offerente “perde”, perché diventerà “di Aronne”. In questo senso, *t'rûmâh* designa la quintessenza del sacrificio, cioè il “dono” senza ritorno. Al tempo stesso, questo “sacrificio” appare come l’unico processo “generativo” e “creativo”. Il testo mostra come la costruzione della classe sacerdotale fa parte della costruzione del tempio. Ambedue le “costruzioni” si basano sul “sacrificio” (nel senso specifico di “dono”), che può essere per altri (nello specifico, i sacerdoti), ma che è sempre “in onore del Signore”¹⁰⁵. Ciò che la BJ ha tradotto sopra con “prelevamento” può essere tradotto anche con “contributo” o “offerta”¹⁰⁶. Ed è quest’ultima la traduzione che la BJ sceglie per il terzo nucleo

¹⁰² In un senso vicino a questo, troviamo delle ricorrenze di *t'rûmâh* nelle narrazioni di *Esdra* e *Neemia*, relative alla ricostruzione del tempio. Cf. *Esd* 8,25; *Ne* 10,39.

¹⁰³ Nei cc.35-39 dello stesso libro dell’*Esodo* vengono ripresi gli stessi elementi in una ripetizione quasi letterale, ma con modi verbali non più di ingiunzione al futuro, bensì di constatazione di ciò che già si è avverato.

¹⁰⁴ Da distinguere dal rito di “elevazione” (applicato in questo caso al petto dell’ariete), che consisteva nel far dondolare l’oggetto che era così offerto alla divinità prima di essere consegnato al sacerdote.

¹⁰⁵ Nello stesso senso di “porzione” del sacrificio cruento “messo a parte” per il sacerdote, troviamo *t'rûmâh* anche in *Lv* 7,14.32-34; *Nm* 5,9; 6,20. Nello stesso senso “per i leviti”, in *Nm* 18,24.

¹⁰⁶ È interessante osservare le traduzioni di *t'rûmâh* nelle diverse versioni della Bibbia in lingua inglese. Troviamo, a seconda dei contesti: *offering* (New International Version, New Living Translation, Berean Study Bible, King James Bible, New King James Version, King James 2000 Bible, American King James Version, Christian Standard Bible, Good News Translation, Holman Christian Standard Bible, International Standard Version, NET Bible, New Heart English Bible, American Standard Version, English Revised Version, Webster’s Bible Translation, World English Bible); *contribution* (English Standard Version, New American Standard Bible, God’s Word Translation, New American Standard 1977); *gifts*

di ricorrenze del vocabolo *t^erûmâh* nell'*Esodo*. Siamo ancora nel grande “discorso per la costruzione” e, questa volta, il contesto immediato è quello del censimento del popolo, quasi che la costruzione del santuario vada di pari passo con la costruzione stessa del “tessuto sociale” e la sua “fissazione”. Tale censimento, che permette di “entrare a far parte del popolo”, è inseparabile da un’offerta (*t^erûmâh*) “prelevata in onore del Signore” (cf. *Es* 30,13). Si tratta, come specifica il testo, di un’offerta monetaria di “un mezzo ciclo”. La “costruzione dell’edificio sociale” si opera attraverso lo stesso processo di “offerta”, lo stesso “cuore generoso”, che permette la costruzione del santuario. Ancora una volta è un gesto che si compie “in onore del Signore”, ma che produce un “beneficio” nell’offerente, in questo caso l’appartenenza al popolo. Un quarto uso della parola *t^erûmâh* ricorre in un contesto in cui l’offerta sacrificale non è per i sacerdoti e non è neanche legata all’ottenimento di un vantaggio (per esempio, far parte del popolo), ma è un dono vero e proprio “per il Signore”. Non abbiamo qui l’espressione “offerta volontaria”, ma implicitamente il testo richiama una dinamica di ringraziamento. In *Nm* 15,18s. si legge:

Quando sarete arrivati nel paese dove io vi conduco e mangerete il pane di quel paese, ne preleverete un’offerta da presentare al Signore¹⁰⁷.

L’oggetto di una simile offerta è una focaccia o una parte della “pasta”, come spiegano i versetti successivi. Ciò allarga ulteriormente il campo dell’oggetto significato da *t^erûmâh*. Abbiamo avuto finora: materiali preziosi per il santuario, lotto di terra, carni animali, monete e, adesso, cibo di origine vegetale. I diversi contesti che fungono da “referente” a *t^erûmâh* si illuminano a vicenda. Potremmo dire che costruire il tempio è come sacrificare sull’altare, è come pagare per appartenere al popolo, è come ringraziare con i prodotti della terra. Ma all’inizio del *Deutero-Isaia* troviamo *t^erûmâh* in un nuovo contesto che restringe con più precisione il significato al campo artistico. Il testo esalta la grandezza di Dio che supera immensamente ogni possibile immagine fatta con mani d’uomo. Ed è proprio per designare questa “impossibile immagine sacra” che il profeta usa *t^erûmâh*, quasi in parallelo a ciò che traduciamo con “idolo” (*pesel*)¹⁰⁸. *Is* 40,19s. dice:

Il fabbro fonde l’idolo (*pesel*),
l’orafo lo riveste di oro,
e fonde catenelle d’argento.
Chi fa un’offerta (*t^erûmâh*) da povero
sceglie un legno che non marcisce;
si cerca un artista abile, perché gli faccia una statua (*pesel*) che non si muova.

È ben nota la posizione critica del *Deutero-Isaia* rispetto al sacrificio cultuale¹⁰⁹. Questo caso ne è un esempio emblematico, visto che l’offerta è qui equiparata all’idolo. *T^erûmâh*, nella seconda frase, è una apposizione a *pesel*. Molte traduzioni, infatti, rendono il testo con “chi è troppo povero

(Contemporary English Version); *heave-offering* (Darby Bible Translation, Young’s Literal Translation); *oblation* (New King James Version); *allotment* (New American Standard Bible).

¹⁰⁷ Ritroviamo lo stesso senso di *t^erûmâh* nei versetti immediatamente successivi: 15,20s.

¹⁰⁸ Stesso vocabolo usato nel divieto di *Es* 20,4 e *Dt* 5,8.

¹⁰⁹ L’autore sacro userà positivamente il concetto di “sacrificio” solo in *Is* 53,10, dove il senso non è più cultuale ma esistenziale. È il Servo di YHWH che si offre in sacrificio per i peccati. Cf. K. BALTZER, *A Commentary on Isaiah 40-55*, Fortress Press, Minneapolis 2001, 123.

per una tale offerta”¹¹⁰, dove “tale offerta” si riferisce all’idolo della frase precedente. Ciò che ci interessa è l’uso del termine *t̄rūmāh* per designare non più ciò che viene “pre-levato” per i sacerdoti, o non più offerte di carne animale o di denaro, ma esplicitamente un’opera d’arte. Si tratta, certo, di una *t̄rūmāh* idolatrica e perciò criticata dal testo con mordente ironia, come spiega Childs nel suo commentario¹¹¹. Ma proprio questa intenzione ironica porta l’autore sacro ad abbondare nei dettagli nella sua descrizione del lavoro artistico¹¹². E ciò ancor di più se accettiamo lo spostamento qui di 41,6s., secondo quel che suggerisce Alonso Schökel¹¹³:

Si aiutano l’un l’altro;
uno dice al compagno: «Coraggio!».
Il fabbro incoraggia l’orafo;
chi leviga con il martello incoraggia chi batte l’incudine,
dicendo della saldatura: «Va bene»,
e fissa l’idolo con chiodi perché non si muova.

L’espressione “va bene”, come nota Alonso Schökel, richiama per antonomia il *kî-tôb* della Creazione in *Gen* 1. Ciò rinforza il carattere di “anti-creazione” attribuita all’elaborazione dell’idolo¹¹⁴. Ci si può chiedere anche quale sia la valenza dell’espressione “perché non si muova”, ripetuta alla fine del v.20. Abbiamo un dettaglio rivelatore per la nostra ricerca sul legame antropologico e teologico fra arte e sacrificio. Come abbiamo detto sopra, l’arte permute il sacrificio animale o vegetale in qualcosa di duraturo. Il legame fra l’offerente e la divinità non si limita più all’atto puntuale della combustione della vittima sacrificale, ma rimane idealmente “per sempre” in presenza della divinità, possibilmente “nella sua casa”, dove “non si muove”. Creare una statua votiva è, dunque, stabilire un “sacrificio per sempre”, un legame stabile. Questo spiega l’uso di metalli nobili e duraturi. Se l’offerente non può pagare questi metalli, allora dovrà accontentarsi di una statua votiva in legno, ma lo scopo è lo stesso: deve durare. Si spiega così la precisazione del v.20a: “legno che non marcisce”. L’enigmatico accenno nel v.19 alle “catene d’argento” è riconducibile alla stessa preoccupazione, come ha dimostrato Baltzer¹¹⁵. Si tratta di evitare la “fuga” dell’offerta votiva o il suo “trafugamento”. Lo sforzo tecnico e l’investimento economico in questa *t̄rūmāh* sarebbero vanificati se essa “scomparisse”. In chiave più fenomenologica, possiamo dire che c’è l’anelito di un “per sempre” nel passaggio dal sacrificio in natura al sacrificio “artistico”. Se il *Deutero-Isaia* insiste così tanto sull’anelito di “immobilità” è perché la sua ironia trova esattamente qui il suo perno. Gli idoli sono falsi proprio perché non si muovono. Essi sono immobili

¹¹⁰ Su questo versetto, cf. lo studio specifico di K. VAN LEEWEN, «An Old Crux: *hamsukan t(e)rumah* in *Is* 40,20», in J. VAN RUITEN (ed.), *Studies in the Book of Isaiah*, Fs W.A.M. Beuken, Leuven 1997, 273-287.

¹¹¹ B.S. CHILDS, *Isaia*, Queriniana, Brescia 2005, 336s.

¹¹² Nel suo commento, Baltzer avvicina questi due versetti ai versi di Schiller nel suo poema *La campana*: «Von der Stirne heiss, rinnen muss der Schweiss, soll das Werk den Meister loben», cioè: “Dalla fronte calda, il sudore che scorre è l’onore che l’opera fa al mastro”. Cf. K. BALTZER, *A Commentary on Isaiah 40-55*, 185.

¹¹³ Cf. L. ALONSO SCHÖKEL - J.L. SICRE DIAZ, *I profeti*, Borla, Roma 1988, 313.

¹¹⁴ Cf. *Ibidem*, 315.

¹¹⁵ *Ibidem*, 186, dov’è citato R. MERKELBACH, «Gefesselte Götter», in *Antaios* 12 (1971) 549–565.

e dunque morti, all'opposto del "Dio vivente". Tutto lo sforzo degli artigiani, descritto nei minimi particolari, si rivela essere una pura vanità. Essi non fanno che confermare con il loro lavoro la falsità degli idoli. In questi versetti riecheggiano le invettive di *Sal 115,4-7*:

Gli idoli delle genti sono argento e oro,
opera delle mani dell'uomo.
Hanno bocca e non parlano,
hanno occhi e non vedono,
hanno orecchi e non odono,
hanno narici e non odorano.
Hanno mani e non palpano,
hanno piedi e non camminano;
dalla gola non emettono suoni.

Il Dio d'Israele è esattamente l'antitesi di questi idoli. Egli "non è fatto da mano d'uomo" e proprio per questo è vivo, si muove. Eppure, solo Lui è realmente "per sempre", come invece gli "artefatti" cercano invano di essere. La critica del *Deutero-Isaia* agli "artefatti" fa parte della sua perplessità più generale rispetto ai sacrifici cultuali. In questo senso, arte e sacrifici sono assimilati e criticati insieme, in un processo di "interiorizzazione", tipico del profetismo esilico e post-esilico. Siamo vicini ai versetti del *Sal 40*:

Sacrificio e offerta non gradisci, gli orecchi mi hai aperto, non hai chiesto olocausto né sacrificio per il peccato (*Sal 40,7*)¹¹⁶,

dove il "vero sacrificio" sarà "fare la Tua volontà" (cf. *Sal 40,9*). Come è noto, queste parole saranno riprese nella *Lettera agli Ebrei*, in una variante della LXX che verrà interpretata in chiave messianica:

Tu non hai voluto né sacrificio né offerta, un corpo invece mi hai preparato (*Eb 10,5*).

La "preparazione" (*paraskeuē*) del corpo è al tempo stesso l'elaborazione dell'"opera d'arte" (o del "santuario") e la macellazione della vittima sacrificale, due dimensioni che il NT fa convergere in Cristo. In contrappunto alla critica profetica, Filone spiegherà come la dimensione interiore è inseparabile dall'atto rituale del sacrificio. Per il maestro dell'esegesi allegorica:

(...) le parole nel loro senso pieno sono simboli di cose latenti ed oscure¹¹⁷,

e così anche gli stessi corpi degli animali sacrificati. Essi rappresentano l'interiorità del sacrificante stesso, cioè dell'uomo, secondo una sorprendente delucidazione: la carne dell'animale rappresenta l'anima dell'uomo, mentre il sangue rappresenta la sua mente¹¹⁸. Perciò per Filone, chi presenta a Dio un sacrificio, "presenta se stesso come vittima"¹¹⁹. Se, come abbiamo visto con

¹¹⁶ In questo versetto sono presenti altri 4 termini del vocabolario sacrificale che designano diversi tipi di offerta: *zebach*, *minchah*, *'olāh*, *chattā' t*. È "tutto un mondo" che viene qui riassunto e orientato verso l'interiorizzazione dell'ascolto ("gli orecchi mi hai aperto"), cioè dell'obbedienza a Dio.

¹¹⁷ FILONE, *De Specialibus Legibus*, I, 200.

¹¹⁸ Cf. *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*, I, 270.

l'esplorazione semantica del termine *t^erūmāh*, sussiste una affinità fra arte e sacrificio, possiamo dire che l'AT contiene più che delle premesse per capire l'elaborazione artistica quale dono di sé a Dio. Certo, l'uso critico dello stesso termine evidenzia il drammatico rischio intrinseco all'arte: l'idolatria. L'arte sembra poter entrare nella dinamica del sacrificio rivolto al Dio di Israele solo se è legata alla costruzione del santuario.

2.3 L'arte come rito di santificazione

Uno degli episodi biblici più emblematici per capire la teologia fondamentale del tempio è la narrazione nota come “la scala di Giacobbe” (*Gen* 28,10-19). Si tratta di uno dei testi più utilizzati nella storia dell'architettura sacra fino ai nostri giorni¹²⁰. Ancora oggi il rito di consacrazione delle chiese ha come perno questo episodio e ripete il gesto dell'unzione compiuto da Giacobbe sulla pietra dove “poggiava la scala”¹²¹. Nella teologia ebraica del tempio, la pietra di Giacobbe è chiamata *'eben sh^etiyyāh*, vale a dire “pietra di fondazione”. È la pietra di fondazione del tempio, ma anche la pietra di fondazione del mondo. Leggiamo nella *Mishna Yalkut*:

Dio ha immerso la pietra di Giacobbe fino alle profondità dell'abisso e ha fatto di essa la base del mondo. Per questo si chiama *sh^etiyyāh*¹²².

Nelle diverse correnti della tradizione ebraica¹²³, tale “pietra” si identifica man mano con la pietra su cui si posò l'arca di Noè alla fine del diluvio (cf. *Gen* 8,4), o con la pietra che si distacca dal monte che rappresenta il Messia in *Dn* 2,34, o con la pietra osservata dai sette occhi in *Zc* 3,9, o con la “pietra caduta dal cielo” o ancora con il cranio di Adamo¹²⁴. Secondo *yYom* VIII,5, questa pietra viene dal trono stesso di Dio e, secondo *ARN* I,36, su questa pietra si trova il Nome stesso di Dio¹²⁵. Ancora più esplicito è *MTeḥ*, che spiega come Giacobbe vide già in questa pietra il tempio di Gerusalemme e la Gerusalemme celeste. Così anche Rashi di Troyes¹²⁶. Nella tradizione islamica, si tratta della roccia *al-ṣakhrā'*, visibile oggi all'interno della moschea di Omar, sulla spianata del tempio, dove viene situata l'ascensione in cielo di Muhammed¹²⁷.

I riferimenti all'architettura del tempio sono esplicativi a partire da *Gen* 28,10ss. Sin dal v.11 si nota la frequente ricorrenza del termine *māqōm* (“luogo”), che normalmente designa il santuario

¹²⁰

Cf. M. DELBECKE - M. SCHRAVEN, *Foundation, Dedication and Consacration in early modern Europe*, Brill, Leiden – Boston 2012, 122ss. Cf. anche P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1990, 148 e 156s.

¹²¹

Cf. PONTIFICALE ROMANUM, *De Ecclesiae Dedicatione sive Consecratione, ad locum*.

¹²²

Citato in J. HANI, *Il simbolismo del tempio cristiano*, 125.

¹²³

Per i riferimenti seguenti, cf. Z. VILNAJ, *Legends of Jerusalem*, Philadelphia 1973, 10ss.

¹²⁴

Cf. Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 121.

¹²⁵

Cf. J.D. LEVENSON, *Sinai and Zion. An entry into the Jewish Bible*, Harper Collins, San Francisco 1985, 134.

¹²⁶

Cf. RASHI DI TROYES, *Commento alla Genesi* (a cura di L. CATTANI – P. DE BENEDETTI), Marietti, Torino 1999, 229s.

¹²⁷

Cf. Z. VILNAJ, *Legends of Jerusalem*, 15; A. PARROT, *Le temple de Jérusalem*, Paul Geuthner, Neuchâtel – Paris 1962, 81s.

nella tradizione di Israele¹²⁸. Spicca anche l'affermazione del v.16: “Dio era in questo luogo e io non lo sapevo”, la quale generalmente designa un santuario¹²⁹. Ancora più esplicita è l'espressione del v.17: “Questa è la casa di Dio e la porta del cielo”. Quest'ultima rivela una tensione intrinseca alla teologia del santuario: esso è, al tempo stesso, presenza stabile (*bêt-’ēl*, ossia “casa di Dio”) e invito a un “passaggio” (*sha’ar hashshāmāyim*, ovvero “porta del cielo”). Come spiega Bonaccorso:

Lo spazio sacro è l'intersezione di luogo e di non-luogo: la sua qualità estetica è di essere il luogo del non-luogo¹³⁰.

Ebbene, tale architettura sacra che emerge dal testo biblico è sacra perché l'episodio si conclude con l'unzione della pietra in causa. Il gesto di “con-sacrazione” compiuto da Giacobbe è l'archetipo più primitivo di ogni arte sacra nella tradizione biblica. Versandovi dell'olio, Giacobbe ha fatto passare quella pietra da una condizione profana, dove si trovava accanto a tante altre pietre, a una condizione sacra, in cui è unica e irripetibile. Essa è adesso “di Dio”, “memoriale” della Sua presenza. Possiamo affermare, in sorprendente sintonia con molte espressioni dell'arte contemporanea, che “l'atto di creazione artistica”, cioè l'atto che fa sì che un materiale diventi “arte”, non è in prima battuta la sua “manipolazione”, ma la sua “de-finizione”, vale a dire il fatto che sia “messo a parte”. In altre parole, la sua “consacrazione”. Questa pietra è già “tempio”, perché l'olio versatovi ne ha fatto in modo indelebile una pietra diversa da tutte le altre, una pietra *qodshāh*, “separata”, “santa”¹³¹. Come dice Evdokimov, il tempio “rappresenta la confutazione più forte dei principi di questo mondo”¹³².

C'è di più. Questa pietra rappresenta lo stesso Giacobbe. Nella simbologia biblica, la pietra richiama il concetto di “figlio”. Non solo per la nota assonanza fra *’eben* (“pietra”) e *bēn* (“figlio”)¹³³, ma anche per le strette connessioni antropologiche che l'etimologia rivela intorno al verbo *bānāh* (“costruire”, ma anche “fondare una famiglia” o “generare figli”)¹³⁴, o a polisemie come quella di *bayit* che significa “casa” e “casato”. La pietra su cui poggia la scala di Giacobbe è Giacobbe stesso, in quanto “figlio”. Non a caso il suo “sogno” avviene durante la sua fuga da casa, dove aveva carpito con inganno la benedizione che toccava al figlio primogenito Esaù. La pietra simboleggia, dunque, la combattuta figliolanza di Giacobbe, la sua fatica a essere figlio, la sua

¹²⁸

Per un'utile delucidazione, cf. C. MEYERS, *Exodus*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, 53; R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, 118. Cf. anche RASHI DI TROYES, *Commento alla Genesi*, 230.

¹²⁹

È evidente nel testo anche il richiamo alle ziggurat mesopotamici come ricorda R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, 118. Le ziggurat erano “scala del cielo” costruita dagli uomini. In *Gen* 28 assistiamo a un rovesciamento di prospettiva: è Dio che dal cielo costruisce la sua scala poggiandola sulla terra e sulla quale gli “angeli salgono e scendono”.

¹³⁰

Cf. G. BONACCORSO, *L'estetica del rito*, 124.

¹³¹

«Come il quadro appeso alla parete è visibile come la parete stessa ma non è una semplice componente di quest'ultima, perché non si limita a essere visibile, ma tende a dare una visibilità, così l'opera architettonica è visibile e abitabile come gli spazi che la circondano, ma non è solo uno spazio accanto ad altri, perché non si limita ad essere visto e abitato, ma tende a creare visibilità e abitabilità», *Ibidem*.

¹³²

Cf. P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza*, 154.

¹³³

Cf. L. ALONSO SCHÖKEL, *Dizionario di ebraico biblico*, voce «*bēn*», *ad locum*.

¹³⁴

Cf. *Ibidem*, voce «*bānāh*», *ad locum*.

identità ferita. Ed è proprio su questa intima ferita che cielo e terra si toccano, e che verrà costruito il tempio.

Consacrando quella pietra e denominandola “luogo” (*māqōm*), Giacobbe riconosce che la sua ferita è diventata “luogo di Dio”¹³⁵. L’arte nasce proprio in questo punto: quando Dio “tocca” la ferita dell’uomo. È come dire che questa prima “opera d’arte” è la consegna a Dio della propria ferita e, con essa, della propria identità. Unera la pietra è trasformare un oggetto (e, in fondo, se stessi) in memoriale dell’incontro con Dio, è “sacrificarlo” (e, in fondo, “sacrificare se stessi”) a questa funzione togliendolo da qualsiasi altra funzione. Giacobbe e la sua discendenza sarà la “casa di santità” di Dio. L’*Esodo* stesso ci spiega come l’unzione rende “separati” sia gli oggetti che le persone, o meglio, rende separati gli oggetti perché rende separate le persone:

Con essoungerai la tenda del convegno, l’arca della Testimonianza, la tavola e tutti i suoi accessori, il candelabro con i suoi accessori, l’altare del profumo, l’altare degli olocausti e tutti i suoi accessori; la conca e il suo piedestallo. Consacrerai queste cose, le quali diventeranno santissime: quanto le toccherà sarà santo. Ungerai anche Aronne e i suoi figli e li consacrerai perché esercitino il mio sacerdozio (*Es* 30,26-30).

La “consacrazione” opera un passaggio dal profano al sacro che, in qualche modo, è equivalente al “sacrificio”. Con-sacrare è “fare-sacro”, “sacri-ficare”. Tocchiamo così la base teologica e antropologica dell’equiparazione fra arte e sacrificio. A differenza, però, del sacrificio consumato dal fuoco, la “consacrazione” con l’olio fa sì che l’oggetto consacrato continui a esistere, anzi sia in qualche modo “ri-creato”. Possiamo dire che la “consacrazione” è un “sacrificio” al servizio di ulteriori “sacri-fici”. Infatti, “quanto le toccherà sarà santo”. In modo analogo a quel che vedevamo in ambito pagano fin dalle tavolette votive dell’antico Egitto, l’arte (e, in questo caso, si parla evidentemente solo di arte religiosa) è un “sacrificio” che, a sua volta, “rende-sacro” o “genera il sacro”. Possiamo parlare di “matrice sacrificale”. La bellezza artistica sarà, allora, la cifra di questa dinamica.

Una volta “messo da parte”, “sacri-ficato”, l’oggetto artistico è connotato per favorire il processo di “santificazione” che è chiamato a perpetuare. Questa connotazione del dono di sé è la bellezza. Ed è indissociabile dal sacrificio. Non a caso Evdokimov inizia la sua *Teologia della bellezza* con la citazione di Kierkegaard:

L’uccello sul ramo, il giglio nel campo, il cervo nella foresta, il pesce nel mare, schiere innumerevoli di uomini lieti proclamano nella gioia: Dio è amore! Ma al di sotto, e come portante tutte queste voci, come il basso muggente sotto i chiari soprani, si ode, *de profundis*, la voce dei sacrificati: Dio è amore!¹³⁶.

E il teologo russo commenta:

¹³⁵ Per una trattazione più fenomenologica di questo punto, cf. J.-P. HERNANDEZ, «L’arte sacra del Mediterraneo come spazio di dialogo interreligioso», in S. BONGIOVANNI - S. TANZARELLA (edd.), *Con tutti i naufraghi della storia. La teologia dopo Veritatis Gaudium nel contesto del Mediterraneo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2019, 123-140; ID., «La spazialità del sacro nel Mediterraneo», in G. AGNISOLA (ed.), *Arte e dialogo nel Mediterraneo. Analisi, contributi, testimonianze, sguardi*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2020, 41-88.

¹³⁶ S. KIERKEGAARD, *La note de 1852*, Bohlin 1941, 251, citato in P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza.*, 29.

I sacrificati, i martiri, questi amici feriti dello Sposo che si offrono in spettacolo agli angeli e agli uomini, rappresentano gli accordi fondamentali dell'immenso canto della salvezza. (...) La tradizione scorge in essi la conformazione al Cristo nella Bellezza¹³⁷.

È perché l'oggetto sacro è bello che potrà “generare” il desiderio di un dono gratuito che in fondo è il sacrificio, secondo l'intenzione più pura che vedevamo in Filone: l'omaggio, la lode senza tornaconto, il dono di sé. La bellezza sarà, allora, la “consacrazione” di un oggetto per renderlo capace di generare lode a Dio e dono di sé¹³⁸. L'olio versato da Giacobbe, che rende la pietra scintillante, racchiude già tutta la storia dell'arte, tutti i modi in cui gli uomini hanno fatto “scintillare” la propria ferita rendendola così generatrice di lode e di offerta¹³⁹. L'arte tutta è rinchiusa in questo “rito di santificazione”, che, come vedevamo, è anche una “ri-fondazione” del mondo, una “nuova creazione”¹⁴⁰. È interessante rileggere a questo punto il racconto della costruzione del santuario nel libro dell'*Esodo*:

Il Signore parlò a Mosè e gli disse: «Vedi, ho chiamato per nome Bezaleel, figlio di Uri, figlio di Cur, della tribù di Giuda. L'ho riempito dello spirito di Dio, perché abbia saggezza, intelligenza e scienza in ogni genere di lavoro, per concepire progetti e realizzarli in oro, argento e rame, per intagliare le pietre da incastonare, per scolpire il legno e compiere ogni sorta di lavoro. Ed ecco gli ho dato per compagno Ooliab, figlio di Achisamach, della tribù di Dan. Inoltre nel cuore di ogni artista ho infuso saggezza, perché possano eseguire quanto ti ho comandato» (*Es 31,1-6*)¹⁴¹.

L'espressione “l'ho riempito dello Spirito di Dio”, seguita da “perché abbia saggezza”, pone subito in evidenza il concetto teologico intorno a cui ruota questa pericope. Si tratta della *chokmāh* che designa, prima di tutto, l'abilità tecnica dell'artigiano, per poi significare anche l'intelligenza politica e, infine, “l'arte di vivere”, o la “saggezza”, termine usato in genere nelle nostre traduzioni¹⁴². Una resa più letterale di questo versetto sarebbe: “l'ho riempito dello spirito di Dio in saggezza”. Troviamo un'espressione molto vicina a questa, sempre in *Esodo*, pochi capitoli prima:

¹³⁷

Ibidem.

¹³⁸ Su questa dimensione “oblativa” della bellezza, oltre a Evdokimov, cf. anche G. CARCHIA, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna, 1995, 135ss.; P. VALADIER, *I sentieri della bellezza. Arte, morale e religione*, EDB 2014, 40ss.; M. TENACE, *La bellezza. Unità spirituale*, Lipa, Roma 1994, 159ss.

¹³⁹ La “pietra eretta” (*matstsēbāh*) è spesso descritta nella Bibbia in termini di idolatria. Essa è, a volte, simbolo della divinità maschile pagana. Si parla, per es., della *matstsēbāh* di Baal in 2Re 10,26s. L'equivalente per le divinità femminili era il “palo sacro”, di legno, detto *'ăshērāh*. Cf. R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, 110.

¹⁴⁰

Cf. R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, 169s.

¹⁴¹ La pericope prosegue nei vv.7-11 con l'elenco delle principali parti del santuario che Bezaleel e i suoi collaboratori dovranno costruire: “la tenda del convegno, l'arca della Testimonianza, il coperchio sopra di essa e tutti gli accessori della tenda; la tavola con i suoi accessori, il candelabro puro con i suoi accessori, l'altare dei profumi e l'altare degli olocausti con tutti i suoi accessori, la conca con il suo piedestallo, le vesti ornamenti, le vesti sacre del sacerdote Aronne e le vesti dei suoi figli per esercitare il sacerdozio; l'olio dell'unzione e il profumo degli aromi per il santuario. Essi eseguiranno ogni cosa secondo quanto ti ho ordinato”.

¹⁴²

Cf. L. ALONSO SCHÖKEL, *Dizionario di ebraico biblico*, voce «*chokmāh*», *ad locum*.

“...gli artigiani più esperti, che io ho riempito di uno spirito di saggezza” (*Es* 28,3). “Spirito di saggezza” si ritrova tale quale in *Dt* 34,15 riferito a Giosuè e, implicitamente, a Mosé. Si legge anche in *Is* 11,2, riferito al germoglio di Iesse, e come specificazione dell'espressione “spirito del Signore”, e quindi in una modalità molto simile al testo di *Es* 31. “Spirito di saggezza” e “spirito di Dio” sono equiparabili, perché la *chokmāh* è prima di tutto una prerogativa divina (cf. *Gb* 11,6; 12,13; 28,23; *Pr* 2,6). Infatti, tale termine è in molti contesti relativi alla Creazione (cf. *Pr* 3,19; 8,22ss.; *Ger* 10,12; 51,15; *Sal* 104,24). Ed è ben nota la “personificazione” di questo attributo divino nel libro dei *Proverbi* (cf. cc.8.9), dove anche lì la *chokmāh* “costruisce una casa”.

Dio crea e guida ogni cosa attraverso la Sapienza, ma Dio è capace anche di donare tale Sapienza all'uomo (cf. *Pr* 2,6). Essa è presente, infatti, in Mosè e in Giosuè affinché guidino il popolo (cf. *Dt* 34,9). La scorgiamo nella riflessione sull’“arte di vivere” che, in qualche modo, unifica i “libri sapienziali”. È in modo eminentemente nella figura del re Salomone, presso cui i significati di “abilità politica” e di “abilità edilizia” convergono. Grazie al “re saggio”, viene ulteriormente rimarcata la connessione intrinseca fra le arti visive e “l'arte di vivere”. È ciò che accade, in modo esemplare, nei racconti sulla costruzione del santuario, come in *Es* 31 citato sopra. Dio concede a Besaleel e ai suoi collaboratori, cioè agli artisti, la stessa abilità creatrice con cui Egli ha creato il mondo.

L'unico scopo di questa partecipazione alla Sapienza divina è la costruzione del santuario. Vale a dire: la finalità dell'arte è il santuario. In realtà, già da *Es* 25 Mosè stava ricevendo sul monte le istruzioni per la costruzione del santuario. Come spiega Yves Congar, abbiamo a che fare qui con una certa “istituzionalizzazione” e “disindividualizzazione” della presenza di Dio in Israele¹⁴³. Si costruirà il santuario per evitare che la presenza di Dio rimanga legata esclusivamente alla persona carismatica di Mosè¹⁴⁴. Il santuario avrà, dunque, come scopo la possibilità per il popolo di rifare l'esperienza di Mosè, senza bisogno più della sua mediazione. In altre parole: il santuario dovrà essere una sorta di “Sinai itinerante”. Come scrive Childs:

Tutto ciò che avvenne al Sinai viene continuato nel tabernacolo¹⁴⁵.

La stessa simbolica del Sinai (la “nube”, il vocabolario dell’“incontro”, ecc.) sarà infatti progressivamente traslata al santuario¹⁴⁶. Esso, tra l'altro, dovrà essere elaborato “secondo il modello (...) che ti è stato mostrato sulla montagna” (cf. *Es* 25,9.40; 26,8.30; 27,8; *Nm* 8,4). In tal senso, il santuario è un vero e proprio “memoriale dell'alleanza”: riporta il popolo all'evento dell'alleanza sul Sinai. Dio dona l'arte a Israele come “memoriale visibile dell'alleanza”, “ritorno al luogo della teofania”. Martin Ravndal Hauge sostiene che, la seconda metà del libro dell'*Esodo* (cc.19-40) ha quale scopo di spiegare come sia avvenuto che al posto del Sinai compaia il tempio¹⁴⁷. Tale spiegazione narrativa costituisce la transizione fra *Es* 19,3 (“Il Signore chiamò Mosè dal monte

¹⁴³

Cf. Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 23.

¹⁴⁴

Cf. S. CHILDS, *Il libro dell'Esodo*, 542s. Egli spiega come da questo momento la funzione profetica di Mosè viene assorbita nella funzione sacerdotale di Aronne e dei suoi discendenti.

¹⁴⁵

Cf. *Ibidem*, 545.

¹⁴⁶

Cf. *Ibidem*, 539. Cf. anche J.D. LEVENSON, *Sinai and Zion*, 90.

¹⁴⁷

Cf. M.R. HAUGE, *The descent from the mountain. Narrative Patterns in Exodus 19-40*, Sheffield Academic Press, Sheffield 2001, 100. Lo studioso porta come parallelo letterario di questo passaggio fra “monte” e “santuario” il *Sal* 24, composto di una prima parte relativa al “salire il monte del Signore” e di una seconda parte relativa all’ingresso del “re della gloria” nel suo santuario.

e disse") e *Lv* 1,1 ("Il Signore chiamò Mosè, gli parlò dalla tenda del convegno e disse"). Da adesso, Dio non parlerà più "dalla montagna", ma da quella tenda situata "in mezzo al popolo" (*Es* 25,8)¹⁴⁸.

Dire che il santuario è costruito grazie all'abilità con cui Dio ha "costruito" il mondo, è dire che il santuario è anche "una nuova Creazione"¹⁴⁹. La tradizione ebraica vede la costruzione del santuario come la "causa finale" dell'intera Creazione¹⁵⁰. Il punto di arrivo della Creazione di Dio sta nel fatto che l'uomo la porta a compimento con la costruzione del tempio gerusalemitano. L'ultima parola della Creazione, dunque, è lasciata all'uomo e per "pronunciarla" gli viene data la *chokmāh*¹⁵¹. L'impegno artistico di Besaleel è il proseguimento, o l'esplicitazione, dell'unzione che Giacobbe aveva compiuto su quella pietra. Si tratta qui, come per Giacobbe, di scegliere una parte del creato e di trasformarla in memoriale di Dio. Fondere, intagliare, incastonare, scolpire, sono il modo di portare a compimento la Creazione, cioè di "consacrirla". L'arte è una vera e propria "consacrazione della materia" e l'artista è il sacerdote di questo *sacrum-facere*. In modo efficace, Levenson sintetizza:

The Temple is not a place in the world, but the world in essence. It is the theology of creation rendered in architecture and glyptic craftsmanship¹⁵².

E perciò:

The earthly Temple is the world *in nuce*; the world is the Temple *in extenso*¹⁵³.

Come per la pietra di Giacobbe, la "materia da consacrare" è *Realsymbol* dell'uomo stesso. La capacità tecnica che permette all'artista di elaborare la sua opera è l'immagine della capacità dell'uomo di fare della propria vita un'opera d'arte, come la polisemia di *chokmāh* permette di capire. In questo registro metaforico, l'artista è l'uomo per eccellenza e la "sapienza" sta nel fare della propria vita "un santuario", cioè una "casa di Dio". L'arte di vivere consiste nel "trasformare" e "combinare" i "materiali" della propria esistenza perché essa sia tutta "di Dio", tutta "resa-sacra",

¹⁴⁸ Hauge commenta: «Compared to the lofty character of the mountain related to the extraordinary ascender moving into the divine reality, the divine movement into the tent represents a descent into human space. And when the character of human space is qualified by "the people", the connotations established by the story indicate a divine descent into baseness», *Ibidem*.

¹⁴⁹ Cf. A. PARROT, *Le temple de Jérusalem*, 40s.

¹⁵⁰ In un certo senso, la costruzione del tempio è un evento "escatologico". Maimonide afferma: «Il mondo a venire ha nove nomi: la montagna del Signore, il luogo sacro, la via sacra, i cortili del Signore, la bellezza del Signore, la tenda del Signore, il palazzo del Signore, il tempio del Signore, la porta del Signore», *Mishneh Torah, Teshuvah* 8,4.

¹⁵¹ A questo riguardo, è molto suggestiva l'osservazione di C. Meyers quando sottolinea che in *Es* 31,1 è la "settima volta" che abbiamo l'espressione "Il Signore parlò a Mosè e gli disse". L'intero blocco di indicazioni su come costruire il santuario (cc.25-30) è scandito da sei "prese di Parola" di Dio, come i sei giorni della creazione. L'ultima parola, la settima, è la consegna all'uomo della capacità di compiere tale Parola, cioè di portare a compimento la Creazione. In questo senso *shabbāt* e "santuario" coincidono. Cf. C. MEYERS, *Exodus*, 252.

¹⁵² J.D. LEVENSON, *Sinai and Zion*, 139.

¹⁵³ *Ibidem*, 141.

“offerta”, e anche perché, come dicevamo sull’arte, possa essere “matrice di altre offerte”. Se l’uomo è “santuario”, egli è lo spazio attraverso cui tutta la Creazione è offerta di nuovo a Dio. Egli è “porta del cielo”. Detto altrimenti, per questi testi l’arte è ciò che esiste di più specificamente umano ed è ciò che “dice l’uomo” nella sua funzione eminentemente sacerdotale rispetto al resto del creato.

L’*Esodo* ci racconta che, purtroppo, la prima cosa che Israele realizza con la *chokmāh* appena ricevuta non è la costruzione del santuario, bensì la fabbricazione dell’idolo. Il racconto del “vitello d’oro” in *Es 32* rappresenta l’elaborazione di un “anti-santuario”. Se il santuario è “casa” e “porta”, cioè fondamentalmente “luogo”, o, come direbbe Florenskj, “spazio di un incontro”¹⁵⁴, l’idolo è invece “di oro massiccio”, potremmo dire “ pieno di sé”, o “ pieno solo di sé”¹⁵⁵. Gli stessi gesti, gli stessi beni, le stesse energie che dovevano servire a costruire il santuario sono adesso al servizio di questa “auto-adorazione” solipsistica. Lo sottolinea Ravndal Hauge: l’adunanza, le esclamazioni, la costruzione dell’altare, il pasto sacrificale, corrispondono esattamente allo schema degli episodi teofanici¹⁵⁶. Al posto della *visio Dei*, di cui l’arte del santuario doveva essere “memoriale”, abbiamo qui la *visio idoli*. L’idolatria emerge di nuovo come pericolo intrinseco dell’arte, come vedevamo in *Is 40,20*. Questa volta, però, il registro metaforico permette di capire che “l’arte idolatrifica” è “simbolo appresentativo” dell’esistenza idolatratica. Se lo scopo della “sapienza” era fare della propria vita una “casa di Dio”, il gesto di *Es 32* consiste nel fare della propria vita l’idolo di se stesso.

È molto interessante notare come la prima manifestazione dell’arte, secondo questi testi, sia l’idolo. Non era però questa la “vocazione dell’arte”. Si è vicini alla dinamica dei primi capitoli della *Genesi*, che descrivono il peccato come prima azione dell’uomo, pur non essendo questo ciò per cui era stato creato. Ancora una volta possiamo dire che “l’arte è l’uomo”. L’arte è una “vocazione” con un rischio vertiginoso al suo interno. Sarebbe di notevole interesse riesaminare tutta la storia dell’arte con tali criteri, analizzare, cioè, quando l’arte rassomiglia di più a un “sacrificio di lode” a Dio e quando invece rassomiglia di più a un’auto-idolatria, la quale, con raffinata ironia, l’autore sacro paragona non a un possente toro ma a un “vitellino”. Quando l’arte diventa idolo di se stessa, finisce che non esprime più neanche quella forza che la dinamica idolatrifica prometteva. L’idolatria nell’arte è sempre deludente rispetto all’arte in sé. L’arte che non è un “sacrificio” a Dio non arriva neanche a essere arte.

Il racconto biblico prosegue con l’ira di Mosè, spettacolarmente resa nel marmo di Michelangelo¹⁵⁷. Forse l’espressività raggiunta dal Buonarrotti è dovuta alla probabile identificazione fra il genio rinascimentale e l’idolatria di Israele. Nelle sue ultime *Rime*, Michelangelo si pente di aver fatto dell’arte il suo «idol e monarca»¹⁵⁸. Ma nel testo biblico l’ira di Mosè si tramuta in intercessione e, quest’ultima, in una seconda salita sul Sinai, per “rinnovare l’alleanza”. Sarà dopo la seconda discesa di Mosè che il popolo finalmente costruirà il santuario,

¹⁵⁴

Cf. P. FLORENSKJ, *Le porte regali*, Adelphi, Milano 1977, 74.

¹⁵⁵

È nota la distinzione fra “icona” e “idolo” che, a partire da questi testi, viene elaborata da Jean-Luc Marion. Cf. J.-L. MARION, *L’idole et la distance*, LGF, Paris 1977; ID., *Il visibile e il rivelato*, Jaka Book, Milano 1997.

¹⁵⁶

Cf. M.R. HAUGE, *The descent from the mountain*, 67

¹⁵⁷

Cf. J.-P. HERNANDEZ, «Il Mosè di Michelangelo. Pietra in tensione», in L. CARRINO - M. FERRERO (edd.), *Racconti di Pietra*, Libria, Melfi 2016, 99-105.

¹⁵⁸

MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime* (a cura di E.N. GIRARDI), Laterza, Bari 1960: «Giunto è già ‘l corso della vita mia» (6).

impresa che occupa il resto del libro dell'*Esodo*, cioè i suoi ultimi sei capitoli (cc.35-40). All'inizio della lunga descrizione, nel c.35, abbiamo la ripresa del testo citato in *Es 31*, come se il tradimento idolatrico esigesse la ripresa da capo del discorso sulla costruzione del santuario. Il testo è esattamente lo stesso, ma con una differenza. Nel c.31 è Dio che parla a Mosè, mentre nel c.35 è Mosè che parla agli Israeliti, raccontando ciò che Dio ha fatto:

Vedete, il Signore ha chiamato per nome Besaleel (...). L'ha riempito dello spirito di Dio perché egli abbia saggezza, intelligenza e scienza in ogni genere di lavoro (*Es 35,30s*)¹⁵⁹.

A parte la differenza di “locutore”, il testo è identico nei primi quattro versetti¹⁶⁰. Si tratta di una vera e propria “inclusione”. Ciò costituisce in unità narrativa gli episodi rimasti fra le due ricorrenze dei cc.31 e 35. L'esplicitazione del dono della *chokmāh* per la costruzione del santuario “ingloba” il racconto dell'idolatria e la necessaria risalita di Mosè sul Sinai per “rinnovare l'alleanza”.

L'alleanza rifatta, che poi rimarrà “per sempre”, non è più quella della “prima salita” di Mosè sul monte ma quella della “seconda salita”. È un'alleanza cioè rinnovata. Possiamo dire, a rigor di logica, che l'alleanza che accompagnerà Israele durante tutta la sua storia è un'alleanza già “seconda”, già “rinnovata”, una “nuova alleanza” fin dall'origine. Essa, cioè, “ingloba” già l'infedeltà dell'idolatria. Si tratta dell'alleanza di un Dio che rinnova l'alleanza assumendo già “dentro” di essa l'infedeltà, “coprendo” così l'idolatria di Israele. È l'alleanza di un Dio che non si stancherà di rinnovare l'alleanza per “coprire” ogni idolatria, come poi ricorderanno i profeti¹⁶¹. Ed è solo dopo la seconda discesa e dopo la seconda ricorrenza del testo su Besaleel che finalmente si costruirà il santuario, come sarà descritto fino alla fine dell'*Esodo*. È dopo il rinnovamento dell'alleanza che Israele impiegherà la *chokmāh* per il fine per cui l'ha ricevuta. Ora, se il santuario è “memoriale visibile dell'alleanza”, allora va detto che esso è memoriale della “seconda alleanza”.

L'arte del santuario è, dunque, una possibilità di essere riportati a tale rinnovamento dell'alleanza che “ingloba”, “copre”, “perdona” ogni idolatria¹⁶². L'arte, come “consacrazione della materia a Dio”, riporta l'uomo all'esperienza dell'alleanza rinnovata e trasforma la materia in luogo della “teofania”, rivelando la Creazione intera come “nuova alleanza”. L'arte “celebra” l'alleanza rinnovata ma, al tempo stesso, è il “sì” dell'uomo a tale rinnovamento.

Se osserviamo la struttura narrativa di questa parte dell'*Esodo*, notiamo che i cc.25-31 sono le istruzioni di Dio per costruire il santuario, mentre i cc.35-40 sono la realizzazione umana di quelle istruzioni¹⁶³. Sono le due parti di un “dittico” che molti esegeti distinguono con i termini

¹⁵⁹ La pericope si protrae fino al v.35.

¹⁶⁰ Qualche variazione interviene nei vv.34 e 35.

¹⁶¹ Per un commento esaustivo a questi capitoli, cf. B.S. CHILDS, *Il libro dell'Esodo*, 562-584. Childs conclude la sua analisi del c.32 così: «Il popolo di Dio è fin dall'inizio la comunità perdonata e continuamente rinnovata. (...) La rottura provocata dal vitello d'oro mise in chiaro che alla base del patto c'erano, innanzitutto, la misericordia e il perdono di Dio», *Ibidem*, 584. Cf. anche C. MEYERS, *Exodus*, 258-267.

¹⁶² Interessante, al riguardo, l'osservazione di Hauge: «The contrasting relationship between the two descents of chs. 32 and 34 are vitally important for P's inclusion of chs. 25-31 and 35-40 according to a theological structure of creation (chs. 25-31), fall (chs. 32-33) and restoration (chs. 34-40)», M.R. HAUGE, *The descent from the mountain*, 66.

¹⁶³ Cf. B.S. CHILDS, *Il libro dell'Esodo*, 547.

prescriptive section (cc.25-31) e *descriptive section* (cc.35-40)¹⁶⁴. La “doppia” consegna della *chokmāh* marca esattamente la fine della “sezione prescrittiva” (c.31) e l’inizio della “sezione descrittiva” (c.35). In mezzo, nei cc.32-34, si ha come un “abisso”: “il popolo si è corrotto!”, dice Dio a Mosè (cf. *Es* 32,7). L’idolatria è ancora una volta espressa in un manufatto artistico. Questo “abisso idolatrico” è, però, come il “perno” che permette di passare dalla parola di Dio (*prescriptive*) alla sua realizzazione (*descriptive*). Vale a dire: la possibilità del tradimento è la condizione dell’adempimento. O ancora di più: la “corruzione” stessa diventa il motivo di un rinnovamento, di cui l’arte è “celebrazione performativa”, “memoriale”.

Al di là delle discussioni esegetiche sulle diverse fonti di queste narrazioni, abbiamo la sensazione che il dato più primitivo, l’esperienza più arcaica di Israele in materia di arte sacra sia proprio il confronto con l’idolatria dei popoli e con il fascino che essa suscitava. L’idolo è, in qualche maniera, l’origine antropologica di ogni arte sacra, da cui Israele andrà pian piano distaccandosi. Pare che tutto il discorso sul santuario (sia quello “prescrittivo” che quello “descrittivo”) sia una rielaborazione critica delle usanze dei popoli in materia di arte sacra. Dal punto di vista dell’insegnamento spirituale, certamente il vitello d’oro è “secondo” al santuario e ne è la perversione (da cui, l’ubicazione redazionale del discorso prescrittivo sul santuario prima del vitello d’oro). Ma dal punto di vista della genesi antropologica del santuario, ci sembra di poter dire che Israele elabora la sua “casa di santità” come “riformulazione” delle istanze presenti nell’episodio del “vitello d’oro”.

L’uso della *chokmāh* per costruire il santuario è il capovolgimento dell’idolatria e la sua radicale “purificazione”. L’arte, come sacrificio a Dio, purifica continuamente la tentazione idolatra insita nell’arte stessa. Se l’idolo pretendeva dei sacrifici ed olocausti da farsi a lui (cf. *Es* 32,6), il santuario è esso stesso “sacrificio” per Dio e “matrice di sacrifici”, cioè puro dono generatore di doni¹⁶⁵. Ed è anche chiave di lettura dell’intera esistenza umana e dell’intera Creazione come “puro dono generatore di doni”¹⁶⁶. Il santuario non è, dunque, una mera “correzione dell’idolo” o una sua “menomazione”, ma ne raccoglie pienamente le istanze, in qualche modo “imparando da lui” a riportarsi a Dio, e le esalta in forme radicalmente nuove. Fra idolo e santuario c’è un rapporto di continuità/discontinuità dove, parafrasando il Lateranense IV, per ogni continuità (o “somiglianza”) si ha una ancor maggiore discontinuità (o “dissomiglianza”).

Aggiungiamo un’ulteriore riflessione. L’intera Creazione obbedisce al comando di Dio, anzi è il compiersi della Sua Parola performativa. Ovvero, il *kósmos* è la “visibilità” della Parola¹⁶⁷. C’è una solo eccezione possibile: l’uomo (e, in verità, anche l’angelo). Esso è l’unica realtà creata che può rifiutare di “compiere la Parola”. Solo l’uomo può interrompere il processo della Parola di Dio verso il suo compiersi. Solo l’uomo può “dis-obbedire”. Nel libro dell’*Esodo*, l’arte, ovvero la costruzione del santuario, è il compiersi della Parola attraverso l’uomo, è “vittoria sulla disobbedienza”, “scelta dell’uomo per Dio”. Perciò, l’arte è insieme compimento della Creazione e compimento dell’uomo. È la trasformazione materiale di un pezzo di Creazione in santuario, perché si rivelì tutta la Creazione come santuario e, in definitiva, perché si mostri l’uomo stesso come santuario. L’arte è la

¹⁶⁴

Cf. C. MEYERS, *Exodus*, 223-225.

¹⁶⁵

Questa dimensione “generativa di santità” è insita nell’etimologia del termine *miqdāsh*, che di solito traduciamo con “santuario”.

¹⁶⁶

Conclude Meyers: «No other structure or object receives as much attention in the Bible as does the tabernacle», C. MEYERS, *Exodus*, 226.

¹⁶⁷

Cf. FILONE, *De Decalogo* 47, che dice: «Tutte le cose dette da Dio sono non parole, ma azioni, giudicate dagli occhi più che dalle orecchie».

trasformazione materiale di una parte di Creazione in “visibilità della Parola” per rivelare che tutta la Creazione è visibilità della Parola e per fare dell’uomo stesso la “Parola visibile”¹⁶⁸.

Da questo punto di vista, è importante ricordare la riflessione di Levenson sull’iconicità del tempio. Se la rivelazione del Sinai aveva un carattere principalmente uditivo, ed eventualmente scritto, il passaggio dal Sinai al tempio è anche un passaggio dall’aniconico a una “certa iconicità”. Levenson commenta le numerose ricorrenze dell’espressione “vedere il volto di Dio” quale equivalente di “salire al tempio di Gerusalemme”. Non c’era, evidentemente, alcuna rappresentazione del “volto di Dio” nel tempio di Gerusalemme, ma l’arte, proprio in forza del suo carattere di “offerta gratuita”, di “grandiosa generosità”, di “dono in omaggio al Re”, mette il pellegrino nella situazione di vivere l’incontro “faccia a faccia” con Dio, quale lo aveva vissuto Mosè sul Sinai. Levenson spiega:

The pilgrims of Psalm 48 affirm not that they have seen God on Mount Zion, but that they have formed a mental picture of his faithful care through their inspection of his Temple¹⁶⁹.

È proprio il carattere “sacrificale” dell’arte, tale come lo stiamo evidenziando lungo queste pagine, che rende l’arte “teofania” pur senza essere “rappresentazione” del divino, “santuario” pur senza essere “idolo”. Arriviamo così ad affermare che l’arte consiste nel “sacrificare” parte della Creazione per scoprire l’intera Creazione e l’uomo stesso come “sacri”. Se abbiamo potuto dire che “l’arte è l’uomo”, allora possiamo anche dire che “il sacrificio è l’uomo”. E lo possiamo dire grazie all’arte che è sacrificio.

2.4 Il tempio di pietra

Il passaggio dal “santuario nel deserto” al tempio di pietra in Gerusalemme si esprime in numerosi testi dell’AT. In essi s’intrecciano le dimensioni artistiche e sacrificali, al servizio dell’unificazione del culto. L’arte come sacrificio unificato e generatore di sacrifici in un luogo unico è probabilmente la prima grande operazione politico-religiosa agli albori del nostro monoteismo¹⁷⁰. È la grande “rielaborazione” dei culti di Canaan che inizia con Salomone¹⁷¹, al

¹⁶⁸ Sugli intrecci fra il senso della vista e il senso dell’udito nella narrativa biblica, cf. J.-P. SONNET, «“Mi voltai per vedere la voce”. Il linguaggio visivo della Bibbia», in *Humanitas* 73 (4/2018) 522-535. Interessante quel che scrive Filone: «Sebbene l’organo della percezione della voce per i mortali sia l’uditivo, la sacra Scrittura rappresenta le parole di Dio, come se fossero viste, alla maniera della luce. (...) definisce udibile la voce che si divide in nomi e verbi e, in generale, nelle parti del discorso (...) ma qui si introduce la voce di Dio, che non si compone di verbi e nomi, e pertanto, con esattezza, essa è detta “visibile”, in quanto è colta dall’occhio dell’anima», FILONE, *De Migratione Abrahami* 47-48.

¹⁶⁹ Cf. J.D. LEVENSON, *Sinai and Zion*, 150.

¹⁷⁰ Cf. O. KEEL, *Jerusalem und der eine Gott*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 2011, 51ss.

¹⁷¹ Non è il caso di discutere adesso sulle questioni relative alla cronologia o alla figura stessa di Salomone. La critica recente sottolinea le diverse stratificazioni della figura “letteraria” di Salomone, costruita probabilmente in contrapposizione ai sovrani medio-orientali del VII sec. a.C. Cf. C. LICHTERT – D. NOCQUET (edd.), *Le roi Salomon. Un héritage en question. Hommage à Jean Vermeylen*, Lessius, Paris 2008.

servizio dell'unità di Israele e della sua affermazione identitaria¹⁷². Se seguiamo il filone narrativo che i testi canonici ci forniscono per arrivare alla costruzione del tempio di Salomone, riconosciamo un processo per certi versi sovrapponibile alla dinamica di “idolatria”-e-“capovolgimento dell'idolatria” che abbiamo appena analizzato nel racconto dell'*Esodo*.

Il testo della profezia di Natan in *2Sam* 7 è, in effetti, emblematico di un tentativo di esercitare una “signoria su Dio”. Il “possedere Dio”, “chiudendolo in una casa” fatta di mano d'uomo, non è lontano dal “possedere Dio” facendone un idolo con il vitello d'oro. L'archeologia del Mediterraneo orientale ci rivela, infatti, innumerevoli esempi di “templi” costruiti accanto ai palazzi del sovrano, che, come “cappelle palatine”, dichiarano il controllo esercitato dal sovrano terrestre sul sovrano celeste¹⁷³. Ancora una volta abbiamo la sensazione che la bramosia davidica di “costruire a Dio una casa” sia il punto di partenza di un processo in cui il Dio di Israele assume le istanze umane, ascoltandole fino in fondo, per purificarle e capovolgerle, ma al tempo stesso per portarle a compimento. Un compimento dove ogni continuità apre uno spazio di ancor maggiore discontinuità.

Tale discontinuità si esprime nello “spalancarsi” della profezia di Natan. Il suo compimento non sarà solo una questione “edilizia”, ma apre a una dimensione messianica, che sarà anche cosmica ed escatologica. La costruzione del tempio di Gerusalemme non sarà tanto una “concessione di Dio alle istanze davidiche, solo leggermente posticipata”, ma sarà un nuovo modo di relazionarsi con il “sacro”, un nuovo modo di vedere il cosmo e la storia.

È molto interessante, al riguardo, la descrizione di *1Re* 5ss. sulla costruzione del tempio da parte di Salomone, in termini di definitiva “appropriazione della terra”¹⁷⁴. Prima di tutto, in *1Re* 5 va notato che “l'artigiano” scelto per questa costruzione è “un ebreo della diaspora”, Chiram di Tiro, omonimo del re di Tiro che apre il racconto con la consegna di cedri del Libano a Salomone (cf. *1Re* 5,15ss.). Chiram l'artigiano è presentato con le stesse qualifiche di Besaleel:

Era dotato di grande capacità tecnica (*chokmāh*), di intelligenza e di talento, esperto in ogni genere di lavoro in bronzo (*1Re* 7,13).

Viene così espressa una continuità fra il santuario del deserto e il tempio di pietra. È la stessa *chokmāh* divina che qui è all'opera, la stessa *chokmāh* però che caratterizza anche il governo di Salomone¹⁷⁵. Ciò che Salomone sta edificando (con l'aiuto di Chiram) è *Realsymbol* del popolo che

¹⁷² La centralizzazione del culto sarà portata a compimento da Giosia nella sua riforma del 622 a.C. Cf. R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, 168s.

¹⁷³ Cf. *Ibidem*, 158s. Cf. anche O. KEEL, *Jerusalem und der eine Gott*, 56s. Istruttivo, a tal proposito, è l'invettiva divina in *Ez* 43,7s.: “Figlio dell'uomo, questo è il luogo del mio trono e il luogo dove posano i miei piedi, dove io abiterò in mezzo agli Israeliti, per sempre. E la casa d'Israele, il popolo e i suoi re, non profaneranno più il mio santo nome con le loro prostituzioni e con i cadaveri dei loro re e con le loro stele, collocando la loro soglia accanto alla mia soglia e i loro stipiti accanto ai miei stipiti, così che fra me e loro vi era solo il muro, hanno profanato il mio santo nome con tutti gli abomini che hanno commessi, perciò li ho distrutti con ira”.

¹⁷⁴ Cf. TH. RÖMER, «Salomon d'après les deutéronomistes: un roi ambigu», in C. LICHTERT – D. NOCQUET (edd.), *Le roi Salomon*, 115. Le diverse tappe della costruzione del tempio ricalcano le tappe riconoscibili nelle narrazioni di costruzioni di templi da parte dei sovrani neo-assiri, cf. *Ibidem*, 104.

¹⁷⁵ È risaputa la descrizione della sua famosa *chokmāh* (qui tradotta sempre con “saggezza”): “Dio concesse a Salomone *saggezza* e intelligenza molto grandi e una mente vasta come la sabbia che è sulla spiaggia del mare. La *saggezza* di Salomone superò la saggezza di tutti gli orientali e tutta la saggezza dell'Egitto. Egli fu veramente più saggio di tutti, più di Etan l'Ezrachita, di Eman, di Calcol e di Darda, figli

sta “costruendo”. È significativo, infatti, leggere in mezzo alla descrizione del lavoro edilizio la frase seguente:

Il Signore concesse a Salomone la saggezza (*chokmāh*) come gli aveva promesso (*1Re* 5,26).

Di che saggezza si tratta? Quella politica o quella edilizia (nel senso di “abilità artistica”)? La frase prosegue con una notizia che lascerebbe propendere per il significato politico:

Fra Chiram e Salomone regnò la pace e i due conclusero un’alleanza (*1Re* 5,26).

Il contesto, però, è evidentemente edilizio-architettonico. Edilizia e politica fanno qui tutt’uno. Il versetto seguente, infatti, parla dell’arruolamento di decine di migliaia di lavoratori che Salomone inviò sulle montagne del Libano a prelevare legname e pietre. È un’operazione da “direttore di cantiere”, ma è un’operazione da direttore di quel cantiere che è il popolo d’Israele. La sapienza di Mosè e la sapienza di Besaleel convergono adesso in una sola persona: Salomone. Costruire il tempio è costruire Israele, e costruire Israele è portare a compimento la Creazione. Perciò, in fondo, la costruzione del tempio è già un’opera divina.

La dimensione del compimento viene rimarcata ripetutamente in tutto il testo di *1Re*. Salomone sta compiendo ciò che Dio aveva promesso a Davide. Il testo cancella abilmente ogni traccia negativa della profezia di Natan rispetto a Davide, affermando che, quest’ultimo, non aveva potuto costruire il tempio “a causa delle guerre che i nemici gli mossero da tutte le parti” (*1Re* 5,17)¹⁷⁶. Salomone sembra così realizzare il “compimento pacifico” del desiderio di Davide¹⁷⁷. Il discorso di Salomone al popolo a conclusione dei lavori inizia infatti così:

Benedetto il Signore, Dio di Israele, che ha adempiuto con potenza quanto aveva promesso con la sua bocca a Davide mio padre (*1Re* 8,15).

L’edificazione del tempio si pone, dunque, all’interno di una dinamica di “promessa-compimento”¹⁷⁸. L’arte del santuario assume una valenza escatologica: essa è al contempo “opera di Dio” e opera dell’uomo. È il privilegio dato all’uomo di rendere “materiale” la Parola di Dio. La dimensione del “sacrificio” non emerge esplicitamente nel testo di *1Re*, ma il racconto della costruzione conclude con una nota che sembra una sorta di “sigillo” a tutta l’opera e che ne dà il senso finale:

di Macol; il suo nome divenne noto fra tutti i popoli limitrofi. Salomone pronunziò tremila proverbi; le sue poesie furono millecinque. Parlò di piante, dal cedro del Libano all’issopo che sbuca dal muro; parlò di quadrupedi, di uccelli, di rettili e di pesci. Da tutte le nazioni venivano per ascoltare la saggezza di Salomone; venivano anche i re dei paesi ove si era sparsa la fama della sua saggezza” (*1Re* 5,9-14).

¹⁷⁶ Ancora più elaborata, nella linea della normale continuità, è la versione che leggiamo in *1Cr* 22,7-13.

¹⁷⁷ Cf. *1Re* 5,17-19, dove si dice: “Davide mio padre aveva deciso di costruire un tempio al nome del Signore, Dio di Israele, ma il Signore gli disse: Tu hai pensato di edificare un tempio al mio nome; hai fatto bene a formulare tale progetto. Non tu costruirai il tempio, ma il figlio che uscirà dai tuoi fianchi, lui costruirà un tempio al mio nome”.

¹⁷⁸ Cf. Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 34-48.

Fu così terminato tutto il lavoro che il re Salomone aveva fatto per il tempio. Salomone presentò le offerte fatte da Davide suo padre, cioè l'argento, l'oro e i vari oggetti; le depositò nei tesori del tempio (*1Re* 7,51).

Il tempio non è solo luogo del sacrificio animale, ma è in qualche modo il luogo dell'offerta a Dio dei materiali preziosi. In questo caso specifico, essi sono parte del “tesoro” del tempio dove l'edificio sacro funge da “cassaforte pubblica”. Essi rappresentano anche i materiali preziosi raccolti da Davide per l'elaborazione degli oggetti necessari al culto. Ne abbiamo una descrizione quasi “liturgica” in *1Cr* 29,1-9. Questi materiali sono l'offerta a Dio di quella parte della Creazione scelta e rielaborata dall'uomo che chiamiamo “arte”. Quelli poi che il testo di *1Re* 5 chiama “gli oggetti” (*hakkēlîm*) sono da immaginare come un insieme di utensili, recipienti e altri manufatti offerti a Dio in una dinamica non lontana da quella che analizzavamo in contesto pagano¹⁷⁹. Essi sono, a loro volta, oggetti emblematici dell'intero tempio, anch'esso manufatto prezioso consacrato a Dio.

La lunghezza stessa della descrizione del processo costruttivo, il modo stesso in cui l'autore sacro avvicina il lettore alla materialità del lavoro, dal taglio dei cedri del Libano alla raffinatezza delle decorazioni interne, assume una valenza quasi “liturgica”. Si ha come davanti agli occhi un popolo intero che rielabora il creato per consacrarlo. Questa “opera del popolo” (in greco “liturgia”) è il modo in cui Israele compirà le promesse. È il compimento che Dio opera attraverso l'operare di Israele. Perché costruendo il tempio, Israele costruisce se stesso. Perciò la profezia di Natan era aperta a un ulteriore compimento, non edilizio ma messianico, escatologico.

Possiamo concludere, pertanto, che la costruzione del tempio di Salomone è, sì, una “concessione” di Dio alla “possessività idolatra” di Davide (“costruire una casa per Dio”), ma è una “concessione” che ne capovolge il senso, che la “purifica dal di dentro”¹⁸⁰. L'arte del tempio non è un'arte fine a se stessa, ma è un'arte “consacrata”, per la “consacrazione” di tutto il popolo. È un'arte che esprime immediatamente l'impossibilità dell'arte di contenere Dio. Essa rimanda oltre se stessa e chiama a una consegna di sé a Dio. In fondo, è un “sacrificio” generativo di sacrifici. È un'arte che è “casa di Dio” solo nella misura in cui è “porta del cielo”¹⁸¹. Da qui, la straordinaria domanda di Salomone nella sua preghiera consacratoria del tempio:

Ma è proprio vero che Dio abita sulla terra? Ecco i cieli e i cieli dei cieli non possono contenerti, tanto meno questa casa che io ho costruita! (*1Re* 8,27).

Per questo, nei versetti successivi (*1Re* 8,30-51), la preghiera di Salomone mette in relazione due luoghi: il tempio (dove Israele supplica) e il cielo, vera dimora di Dio (dove Dio ascolta). La preghiera consacratoria, come il sacrificio, è una “colonna di fumo” che unisce terra e cielo, che fa del tempio la “porta del cielo”¹⁸², che fa del tempio quel passaggio tra profano e sacro che, a sua volta, rende possibile a tutti di passare dal profano al sacro. Il tempio è l'inizio del compimento delle promesse fatte a Davide, ma è un inizio che porta in sé già il “secondo compimento”, la “consacrazione” del popolo. La vera “casa di Dio” sarà, allora, la discendenza promessa a Davide: essa unirà per sempre cielo e terra.

¹⁷⁹

Possiamo trovare anche nell'inventario di *Esd* 1,9-11.

¹⁸⁰

Per una interessante riflessione al riguardo, cf. R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, 172. Cf. anche *Is* 66,1s.

¹⁸¹

Cf. R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, 168s.

¹⁸²

Rashi sottolinea, con tutta la tradizione rabbinica, che il tempio di Gerusalemme si situa esattamente al di sotto del tempio celeste. Cf. RASHI DI TROYES, *Commento alla Genesi*, 233.

Tenendo a mente il canone biblico, questa dinamica di promessa-compimento che porta alla costruzione del tempio, si dilata a ritroso fino a *Es* 15, lì dove il punto di arrivo della liberazione dall'Egitto è già descritto come “il luogo che per tua dimora, Signore, hai preparato” (v.17b). Nel “canto del mare”, il santuario (“la santa dimora”) è citato sia nel v.13 che nel v.17. Nel v.17c, poi, si aggiunge: “Santuario che le tue mani, Signore, hanno fondato”. Questo permette a Rashi di dare un’interpretazione messianica ed escatologica del v.17¹⁸³. Il “santuario” fatto dalle mani di Dio è il Messia degli ultimi tempi.

La dilatazione indietro della dinamica “promessa-compimento” diventa un allargamento in avanti, come nelle descrizioni particolareggiate di *Ez* 40-42, dove proprio dall’esilio il profeta “vede” il tempio futuro, e vede “la gloria del Signore entrare nel tempio per la porta che guarda a Oriente” (*Ez* 43,4). Il testo di *Ezechiele* rende perfettamente la dinamica fra “costruzione del tempio” e “costruzione del popolo”, di cui parlavamo sopra a proposito di Salomone. La semplice descrizione verbale del tempio è una purificazione e un ri-ordinamento del popolo. Se il tempio è la Parola che si compie, il tempio non ancora ricostruito ma già “visto”, diventa Parola efficace per ri-consacrare il popolo:

Tu, figlio dell'uomo, descrivi questo tempio alla casa d'Israele, perché arrossiscano delle loro iniquità; ne misurino la pianta e, se si vergogneranno di quanto hanno fatto, manifesta loro la forma di questo tempio, la sua disposizione, le sue uscite, i suoi ingressi, tutti i suoi aspetti, tutti i suoi regolamenti, tutte le sue forme e tutte le sue leggi: mettili per iscritto davanti ai loro occhi, perché osservino tutte queste norme e tutti questi regolamenti e li mettano in pratica (*Ez* 43,10s.).

È la “messa per iscritto” della descrizione del tempio che porterà il popolo a essere esso stesso compimento delle promesse. Il “dover costruire il tempio” costruisce il popolo¹⁸⁴.

Questa dinamica coincide esattamente con ciò che si dice nel libro di *Esdra* circa la ricostruzione del tempio al ritorno dell’esilio¹⁸⁵. Siamo ormai al “secondo tempio”. È sorprendente leggere, nel testo sacro, come l’ordine che Ciro, re di Persia, riceve da Dio è in prima istanza la costruzione del tempio di Gerusalemme. Per la rilettura che ne fa l’autore sacro, non c’è prima il ritorno dall’esilio e poi la costruzione del tempio, ma c’è il ritorno dall’esilio unicamente perché si deve ricostruire il tempio:

Così dice Ciro re di Persia: «Il Signore, Dio del cielo, mi ha concesso tutti i regni della terra; egli mi ha incaricato di costruirgli un tempio in Gerusalemme, che è in Giudea. Chi di voi proviene dal popolo di lui? Il suo Dio sia con lui; torni a Gerusalemme, che è in Giudea, e ricostruisca il tempio del Signore Dio d’Israele: egli è il Dio che dimora a Gerusalemme» (*Esd* 1,2s.).

¹⁸³ Cf. RASHI DI TROYES, *Commento all’Esodo* (a cura di S.J. SIERRA), Marietti, Torino 1988,124s.

¹⁸⁴ Cf. R. DE VAUX, *Les institutions de l’Ancien Testament*, 163.

¹⁸⁵ I libri di *Esdra* e *Neemia* formano un “dittico” interessante: entrambi raccontano il ritorno dall’esilio attraverso un’impresa di ricostruzione. Ma mentre in *Esdra* si ricostruisce il tempio, in *Neemia* si ricostruiscono le mura di Gerusalemme. Mura e tempio stanno al popolo in rapporto di “sineddoche”. Essi sono “parte” del popolo, sono “una parte”. La costruzione del popolo è espressa attraverso questa *pars pro toto*. I due libri letti in “sinossi teologica” producono l’equiparazione di tempio e città, la quale si esprimerà pienamente nell’immagine della Gerusalemme celeste (cf. *Ap* 21 e 22).

Costruire il tempio è, in questo caso, al massimo grado *Realsymbol* della ricostituzione del popolo nella sua identità e libertà, nel suo essere “popolo di Lui”. Diventa estremamente interessante che, nel versetto immediatamente successivo, si parla di sacrificio e si parla indistintamente degli animali sacrificali e dei materiali “consacrati” all’arte della costruzione:

Ogni superstite da tutti i luoghi dove aveva dimorato come straniero, riceverà dalla gente di quel luogo argento e oro, beni e bestiame con offerte generose per il tempio di Dio che è in Gerusalemme (*Esd* 1,4).

C’è qualcosa di straordinario in questo testo. Sia le offerte animali che l’argento e l’oro provengono dai popoli dove Israele era stato esiliato. È come dire che il tempio è l’offerta dei popoli eseguita attraverso le mani d’Israele. Israele è “sacerdote delle genti” e “artista delle genti”. Israele consacra a Dio gli animali e i beni che rappresentano i popoli stessi che lo hanno tenuto prigioniero. Israele è sacerdote e artista dei propri oppressori. Il tempio è unico (è quello di Gerusalemme!), ma prende una valenza universale e cosmica: è il tempio di tutti i popoli e di tutta la terra¹⁸⁶. Israele è il tempio di tutti i popoli e di tutta la terra. Israele è il sacrificio e l’opera d’arte di tutti i popoli e di tutta la terra¹⁸⁷.

Con queste premesse, il cammino di ritorno dall’esilio descritto nel versetto ulteriore prende le fattezze di una lunga processione sacrificale, dove Israele porta in mano indistintamente oro, argento e animali. È la “salita a Gerusalemme” per sacrificare e dunque costruire, per costruire che è sacrificare:

Allora si misero in cammino i capifamiglia di Giuda e di Beniamino e i sacerdoti e i leviti, quanti Dio aveva animato a tornare per ricostruire il tempio del Signore in Gerusalemme (*Esd* 1,5).

Come è noto, la costruzione del secondo tempio non sarà immediata e, secondo la narrazione di *Esdra*, subirà diversi *stop and go*¹⁸⁸. Una delle lettere al re Dario, mandata da un suo governatore sullo stato dei lavori, si conclude con questa informazione altamente suggestiva sul tempio:

(...) da allora fino ad oggi esso è in costruzione, ma non è ancora finito (*Esd* 5,16).

Il lettore ha la sensazione che le complicazioni dei lavori rispecchino il “lavorio” della storia stessa di Israele, in qualche modo “ancora in costruzione, non ancora finita”. Il tempio e Israele sono un “cantiere aperto”, un’opera d’arte da concludere, un “sacrificio interminabile”, o almeno “non terminato”. Possiamo, però, chiederci se gli intrecci fra arte e sacrificio che abbiamo visto finora sono in Israele limitati strettamente al tempio oppure se esistono esempi di “arte-sacrificio” non templare.

2.5 L’arte fuori dal tempio: il serpente “reso sacro”

Nell’episodio del “serpente di bronzo” riportato in *Nm* 21,4-9, è presente una dinamica istruttiva sulla simbologia sacrificale applicata all’arte. Molti commentatori leggono questo testo come una

¹⁸⁶ Cf. *Is* 56,7 a proposito dei “popoli”: “I loro olocausti e i loro sacrifici saranno graditi sul mio altare, perché la mia casa si chiamerà casa di preghiera per tutti i popoli”.

¹⁸⁷ È frequente nel libro di *Esdra* l’equiparazione fra popolo e tempio: per es., 8,27.36.

¹⁸⁸ Cf. R. DE VAUX, *Les institutions de l’Ancien Testament*, 164.

eziologia del culto di un serpente di bronzo, attestato nel tempio di Gerusalemme e abolito con l'intervento centralizzatore di Ezechia¹⁸⁹. Il re riformatore:

(...) fece a pezzi il serpente di bronzo, eretto da Mosè; difatti fino a quel tempo gli Israeliti gli bruciavano incenso e lo chiamavano Necustan (*2Re* 18,4).

Il testo di *Nm* 21 ha, dunque, una ubicazione ambivalente rispetto al tempio. Esso situa in un episodio esterno al tempio l'origine di un'usanza interna al tempio. Storicamente, si tratta di un'arte sacra di Israele che fa parte del tempio, ma, teologicamente, è un'arte sacra che prescinde dal tempio. È probabile che le preoccupazioni del redattore del racconto di *Nm* 21, siano vicine a quanto si legge in *Sap* 16:

Quando infatti li assalì il terribile furore delle bestie e perirono per i morsi di tortuosi serpenti, la tua collera non durò sino alla fine. (...) Infatti chi si volgeva a guardarlo era salvato non da quel che vedeva, ma solo da te, salvatore di tutti (*Sap* 16,5.7).

Lo scopo dell'autore è sottolineare l'origine non idolatra di tale manufatto che la storia aveva poi trasformato in idolo, provocando la reazione del re Ezechia. Appare anche qui il delicato crinale dell'arte fra memoriale e idolatria che abbiamo più volte incontrato durante la nostra esposizione¹⁹⁰. Per il redattore di *Nm* 21, però, l'episodio costituisce l'ultimo racconto di lamentela nel deserto prima di arrivare alla terra promessa e, dunque, sintetizza in qualche modo tutta la storia delle mormorazioni di Israele durante la traversata del deserto¹⁹¹. Se ne facciamo una lettura sull'asse sincronico, osserviamo la struttura “peccato-sanzione-intercessione-salvezza”¹⁹².

In questa sorta di “ultima tentazione”, il peccato di mormorazione è più “sottile” rispetto a simili episodi precedenti (per es. *Es* 17,3; *Nm* 11,20; 20,5). Il popolo non manca di nutrimento propriamente detto, anzi riceve ogni giorno la manna, ma ne è “nauseato” o “disgustato” (*qûts*). Si tratta, perciò, di disgusto rispetto al dono quotidiano di Dio, considerato dal popolo “inconsistente” o “senza valore” (v.5)¹⁹³. È probabile che, proprio per questo motivo, il *Targum Neofiti* aggiunge a tal proposito una lunga spiegazione che collega il nostro episodio al serpente di *Gen* 3, volendo spiegare così la logica della sanzione divina. Il testo rabbincio spiega infatti che, mentre il serpente della *Genesi* fu condannato a nutrirsi di polvere, Israele ricevette la manna nel deserto. Eppure, il serpente non si lamentò, mentre Israele mormora. Da qui, la decisione divina di consegnare il

¹⁸⁹

Cf. T.R. ASHLEY, *The Book of Numbers*, W. Eerdmanns Publishing Company, Grand Rapids (MI) 1993, 403; F. GARCIA LOPEZ, *Il Pentateuco. Introduzione alla lettura dei primi cinque libri della Bibbia*, Paideia, Brescia 2004, 216. Sulle perplessità di questo collegamento, cf. H. SEEBASS, *Numeri*, II: *Numeri 10,11-22,1*, Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vluyn 2003, 314.

¹⁹⁰

Cf. i parallelismi evidenziati in K. KOENEN, «Eherne Schlange und goldenes Kalb. Ein Vergleich der Ueberlieferungen», in *ZAW* 111(1999) 353-372.

¹⁹¹

Cf. J. DE VAULX, *Les Nombres*, Gabalda, Paris 1972, 220 e 237. Si tratta, per l'autore, di «un résumé des thèmes généraux de l'Exode et de l'entrée dans la Terre Promise».

¹⁹²

Cf. H. KENIK MAINELLI, *Numeri*, Queriniana, Brescia 1994, 122s.

¹⁹³

Il qualificativo *q̄lōqēl* viene tradotto spesso con “leggero”, ma è legato all'idea del disprezzo. Cf. T.R. ASHLEY, *The Book of Numbers*, 404.

popolo “in potere dei serpenti”¹⁹⁴. Si tratta di una sanzione che esplicita la gravità del peccato di Israele, collegandolo con il peccato di Adamo ed Eva. È come mostrare graficamente che il popolo è totalmente succube della logica che ingannò Adamo ed Eva, anzi di una logica ancora più ribelle e ingrata.

È ovvio che la presenza di serpenti doveva essere un’esperienza assai concreta per il popolo nel deserto. Il deserto, come si sa, è “un luogo di serpenti velenosi e di scorpioni”: lo ricorda per esempio *Dt* 8,15. Inoltre, molti commentatori spiegano la presenza dei serpenti con l’uso di tale simbolo nei culti cananei della fertilità¹⁹⁵. Prima di tutto, però, il serpente è, nelle antropologie del Mediterraneo antico, un simbolo ctonico¹⁹⁶. Essere morsi dai serpenti è come essere “morsi dalla terra”, essere in conflitto con il territorio che si sta attraversando, o con la terra stessa man mano concessa da Dio. È la drammatizzazione della mormorazione nel deserto. Il morso del serpente è la presa di coscienza di un peccato che provoca la morte, o che “abbrevia l’alito di vita”. Inizia proprio così il dramma raccontato:

Il popolo non sopportò il viaggio” (letteralmente, “l’alito del popolo divenne corto sulla strada”) (v.4).

Nella prima ricorrenza dell’ofide, il testo usa l’espressione “serpenti brucianti”. Questo abbinamento fra *nāchāsh* (“serpente”) e *śārāph* (“bruciante”) ricorre solo in *Dt* 8,15. Il secondo termine (*śārāph*) qui è aggettivo e, come spiega Seebass, va distinto dagli esseri alati provenienti dalle mitologie assire (*sarrapu*) ed egiziane (*serref*)¹⁹⁷. Il carattere “bruciante” dei serpenti di *Nm* 21 è da ascrivere all’effetto del loro veleno, da cui la traduzione “serpenti velenosi” in molte versioni¹⁹⁸. La simbologia del veleno è chiaramente collegabile col peccato¹⁹⁹. La mormorazione “avvelena” la vita e, in modo invisibile, la porta alla morte.

Ma il “bruciare” sintetizza anche il sentimento di chi attraversa il deserto con fatica. Ancora una volta, è la cifra di una inimicizia fra il popolo e la terra che quel popolo attraversa. Al morso e alla morte di molti israeliti segue nel racconto di *Nm* 21 la confessione della colpa (v.7: “abbiamo peccato...”) e l’intercessione di Mosè. È in questo punto del testo che viene introdotto quale comando di Dio l’oggetto attorno a cui ruota tutto l’episodio e che adesso ci interessa particolarmente: un serpente innalzato sopra un’asta.

¹⁹⁴ Cf. *Targum Neofiti*, *Nm* 21,6, in M. McNAMARA (ed.), *Targum Neofiti 1: Numbers*, T&T Clarke, Edinburgh 1995, 115s. Lo stesso collegamento fra questo episodio e il serpente di *Gen* 3 è riportato in FILONE, *De Specialibus Legibus* II,79-87; GIUSTINO, *Dialogo con Trifone* 91,4; 94,2.

¹⁹⁵ Cf. J. BLENKINSOPP, *Il Pentateuco. Introduzione ai cinque primi libri della Bibbia*, Queriniana, Brescia 1996, 195; H. KENIK MAINELLI, *Numeri*, 123; H. SEEBASS, *Numeri*, II, 318 e 323 (cita i serpenti votivi trovati a Hozor, Megiddo, Sichem, Geser e soprattutto a Timna); F. GARCIA LOPEZ, *Il Pentateuco*, 216 (cita le scoperte archeologiche di Timna).

¹⁹⁶ Cf. K.R. JOINES, *Serpent symbolim in the Old Testament. A linguistic, Archeological and Literary Study*, Haddonfield House, New Jersey 1974; M. LURKER, «Serpente», in M. ELIADE (ed.), *Enciclopedia delle religioni*, IV, *Il pensiero. Concezioni e simboli*, Jaca Book, Milano 1986, 558-562.

¹⁹⁷ Cf. H. SEEBASS, *Numeri*, II, 321.

¹⁹⁸ Cf. T.R. ASHLEY, *The Book of Numbers*, 404.

¹⁹⁹ Cf. M.P. CICCARESE, *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, II, Leone-zanzara (BP 44), EDB, Bologna 2007, 253-283.

Seebass ha raccolto diversi esempi di oggetti analoghi (scettri e bastoni con in cima un serpente) provenienti dall'iconografia egiziana²⁰⁰. Si tratta per lo più di stendardi processionali o di scettri atti a manifestare il potere del sovrano: questi domina sul serpente, ovvero sul carattere pericoloso e ambiguo della terra. Sulla linea del presente parallelismo, De Vaulx interpreta l'oggetto fabbricato da Mosè come *un étandard, un point de ralliement*²⁰¹. E Ashley ricorda che la parola che qui traduciamo con “asta” (*nēs*) è, in effetti, usata altrove nel senso di “vessillo” (cf. *Es* 17,15; 30,17) o di “segnale” (cf. *Ez* 27,7)²⁰².

Pochi commentatori di *Nm* 21 insistono, però, sul parallelismo di questo oggetto, che poi servirà alla guarigione, con il simbolo stesso del dio greco della medicina, Asclepio. Nel mondo greco la valenza guaritrice del serpente è abbondantemente attestata²⁰³. Aristofane ci svela in modo sarcastico alcuni aspetti del rito dell'*incubatio* nei santuari dedicati ad Asclepio:

Fischìò il Nume, e due serpenti spettacolari emersero
dalla cella (...). Sotto il panno strisciando adagio adagio,
gli [a Pluto] lambirono ambe le palpebre
se bene ho visto. E Pluto si alzò che ci vedeva. Allora,
battei le mani, pel gran gusto, e scossi
dal sonno il mio padrone: e a un tratto, sparirono
dentro la cella e serpi e Dio²⁰⁴.

Un numero ancora più esiguo di commentatori sottolineano che il serpente di *Nm* 21 non è tanto uno dei “serpenti brucianti” innalzato sopra un’asta, ma è un oggetto fatto in metallo che “rappresenta” un serpente, poi messo su un’asta. Su questo oggetto si potrebbe adattare, parafrasandola, la *boutade* surrealista di René Magritte, con una didascalia del tipo *Ceci n'est pas un serpent*. Si tratta infatti di un vero e proprio “artefatto”²⁰⁵. Nel v. 8 Dio non dice a Mosè “prendi un serpente”, ma “fatti un serpente”. Il verbo usato è ‘āśāh, che significa propriamente “fare”, “fabbricare”, “produrre”, “creare”. Lo troviamo abbondantemente nelle due narrazioni della

²⁰⁰ Cf. H. SEEBASS, *Numeri*, II, 322s.

²⁰¹ Cf. J. DE VAULX, *Les Nombres*, 237.

²⁰² T.R. ASHLEY, *The Book of Numbers*, 405.

²⁰³ Cf. M.F. FERRINI, «*Thauma. Guarigione e meraviglia nella cultura greca*», in *VELEIA* 20 (2003) 361-372; H. KING (ed.), *Health in Antiquity*, Routledge, London-New York 2005; C. KROETZEL (ed.), *Infirmity in Antiquity and the Middle Ages. Social and Cultural Approaches to Health, Weakness and Care*, Routledge, London-New York 2016.

²⁰⁴ ARISTOFANE, *Pluto*, 450-453. Una esperienza analoga, di guarigione attraverso il serpente di Asclepio, è narrata in tono più spirituale in ELIO ARISTIDE, *Discorsi sacri*, II,32: «Rientra infatti nella mia esperienza avere la sensazione come di toccarlo, e percepire distintamente il suo arrivo, e rimanere in uno stato intermedio tra il sonno e la veglia, e voler fissare lo sguardo su di lui, e trepidare per un suo prematuro commiato, e tendere le orecchie ad ascoltare, tra il sogno e la realtà, con i capelli ritti sulla testa, e versare lacrime di gioia, e sentire leggero il peso della mente. Quale essere umano è capace di esprimere tutto ciò a parole? Ma chi è iniziato, sa e comprende». La valenza guaritrice del serpente è attestata in Grecia anche al di fuori dal culto di Asclepio, cf. ARETEO, *Trattato*, IV 13, 19 ss.

²⁰⁵ Cf. J.R. JOINES, «The bronze serpent in the Israelite cult», in *JBL* 87 (1968) 245-256.

Creazione (sia *Gen* 1 che *Gen* 2); lo troviamo nella realizzazione umana di oggetti (cf. *Gen* 8,6), di edifici (cf. *Gen* 13,4) e anche di idoli (cf. *Gdc* 18,24). Con acutezza, De Vaulx ricorda che l'area geografica in cui viene ubicato l'episodio è:

(...) une région où l'on exploitait le cuivre nécessaire à la fabbrication de l'airain²⁰⁶.

Il v. 9 ci svela che è in un materiale del genere, in rame, che Mosè forgia il serpente. Nel comando di Dio, nel v.8, non veniva però specificato il materiale. Era chiaro che si doveva trattare di un “artefatto”, sebbene la questione del materiale da utilizzare rimaneva aperta. Si ha perciò la sensazione che Mosè abbia costruito l'oggetto “con ciò che ha trovato”, cioè con ciò che quel territorio forniva.

“Farsi un serpente” significa dunque fabbricare un oggetto che, in fin dei conti, è “frutto della terra e del lavoro dell'uomo”. Il “serpente innalzato” è “un pezzo di territorio” elaborato e innalzato. Il termine ebraico per dire il materiale utilizzato è *n̄chōshet*, che significa indistintamente “rame” (cf. *Dt* 8,9; *Gb* 28,2) e “bronzo” (cf. *Lv* 6,21; *Nm* 17,4; *1Sam* 17,5; *1Re* 14,27). Nella *Wirkungsgeschichte* di questo episodio si è preferito “bronzo” o “rame” a seconda del valore simbolico che si voleva evidenziare.

È ovvio che il colore “rosso” del rame richiama il “bruciare” dei serpenti²⁰⁷. Invece, il bronzo è interpretato da Filone come emblema della temperanza, virtù che si oppone al “morso” del “serpente di Eva”. Il filosofo descrive il metallo con gli aggettivi *dynatós* (“potente”), *stereós* (“solido”), *eútonos* (“ben teso”) e *adiákopoulos* (“indistruttibile”), che possono essere attribuiti sia al “bronzo” (*chalkós*) che alla “temperanza”²⁰⁸. Oltre a questa allegoria morale, Filone introduce nella scelta del “bronzo” il richiamo al tema dello “specchio”. Come spiega Ludovica De Luca:

(...) per la lucentezza del materiale e le sue proprietà riflettenti *chalkós* designa molti oggetti di bronzo, tra cui il *kátoptron* (“specchio”), in genere costituito da un disco di bronzo ben lucidato²⁰⁹.

Nella prospettiva filoniana, dunque, il serpente di bronzo rappresenta il *lógos sōphrosýnēs* della “consapevolezza”²¹⁰. Il vedere di fronte a sé e fuori da sé il male è, per il popolo ebraico, “l'antidoto” del veleno. È proprio perché è “rappresentato”, cioè si tratta di un “manufatto”, che ormai il male può essere considerato come “tolto dal popolo”.

²⁰⁶ J. DE VAULX, *Les Nombres*, 235. Il commentatore rimanda a H.D. KIND, «Antike Kupfergewinnung zwischen Rotem und Totem Meer», in *ZDPV* 81 (1965) 56-73. Anche Ashley insiste sulla coincidenza geografica delle scoperte di Timna con l'ubicazione del passo di *Nm* 21, cf. T.R. ASHLEY, *The Book of Numbers*, 403.

²⁰⁷ Cf. *Ibidem*, 405.

²⁰⁸ Cf. FILONE, *Legum allegoriae* 2,81,16-17.

²⁰⁹ L. DE LUCA, «Il serpente di bronzo secondo Filone Alessandrino in *Leg.* 2,79-81», in *Adamantius* 21 (2015) 173..

²¹⁰ Cf. A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, 196-202.

L'atto del vedere significa una presa di distanza da qualcosa che si è potuto “gettare-davanti”, cioè rendere “*ob-getto*”²¹¹. Val la pena ricordare a tal proposito che la metafora dello specchio era stata usata da Platone proprio per parlare dell’arte²¹². Platone però la usa per mostrare quanto l’arte sia una realtà futile ed evanescente. Essa può “rappresentare” tutto e qualsiasi cosa alla stessa maniera che lo specchio riflette qualunque cosa, però il riflesso dell’oggetto non è l’oggetto che, a sua volta, è per il filosofo “riflesso” delle idee iperuranie.

L’arte è spregevole secondo Platone, proprio perché è “riflesso del riflesso”. Invece, il testo di *Numeri* presenta l’arte come una “specchio efficace”, uno specchio che trasforma ciò che riflette. Non si tratta di una semplice “presa di consapevolezza”, perché abbiamo a che fare con ciò che si è potuto definire un effetto “omeopatico”²¹³. È il “male” che è rappresentato, ossia “catturato e addomesticato” dall’elaborazione artistica, per diventare un principio terapeutico. Ecco perché il v.8 non contiene la parola “serpente”, ma semplicemente *sārāph*. Mosè deve fabbricare “un bruciante”. È evidente che di un serpente si tratta, ma in questo modo si sottolinea che l’oggetto manufatto deve soprattutto esprimere la dimensione “bruciante” del serpente, cioè il male che Israele ha sofferto. Non siamo lontani da ciò che Aristotele aveva teorizzato sul valore “oggettivante” dell’arte, che permette di prendere le distanze dal male, anzi, di stabilirne un confine.

Prima ancora della sua nota analisi del valore catartico della tragedia, lo Stagirita afferma sull’arte figurativa che:

(...) le immagini particolarmente esatte di quello che in sé ci dà fastidio vedere, come per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri, ci procurano piacere allo sguardo²¹⁴.

Nel racconto del serpente innalzato scopriamo anche altro. Abbiamo finora visto come l’arte appare in Israele per trasformare le istanze idolatriche in “offerta” all’unico Dio. Anche in *Nm* 21, a dispetto del comunemente accettato “aniconismo ebraico”²¹⁵,abbiamo, attraverso l’arte, la

²¹¹ Abbiamo qui «die Trennung des Volkes vom Uebel durch den Anblick eines Symbols, dass das Versagen nicht vergessen liess. Gott nahm die Person nicht vom Uebel, sondern das Uebel von der Person. Daran hat Jh 3 anknuepfen koennen», H. SEEBASS, *Numeri*, II, 327.

²¹² Cf. PLATONE, *Repubblica*, X,122.

²¹³ Nella *Pesikta Rabbati*, una raccolta di omelie composta parallelamente al Talmud e redatta tra il IV e il IX sec. d.C., Dio afferma: «Questa è la mia arte, con la medesima parola con la quale colpisco, io pure risano! Un uomo ferisce col coltello e cura con l’impiastro. Non è così l’arte di Dio; anzi proprio con quella parola con la quale ferisce risana, come sta scritto: “ti applicherò un rimedio ti guarirò dalle tue piaghe, oracolo del Signore” (*Ger* 30,17)». E più avanti si dice: «Peccarono nei serpenti: “il loro veleno come veleno di serpente, come quello di un aspide sordo, che si tura le orecchie” (*Sal* 58,5). Con i serpenti furono colpiti: “Perché, ecco, io lancio contro di voi dei serpenti, dei basilischi, contro i quali non c’è incantesimo. Ed essi vi mordevano. Oracolo del Signore” (*Ger* 8,17). E con i serpenti saranno consolati: “Giocherà il lattante sul nido della vipera e sul covo del basilisco stenderà la mano il piccolo appena slattato” (*Is* 11,8)», *Pesikta Rabbati* 33,10 (traduzione di M. GALLO, *Sete del Dio vivente. Omelie rabbiniche su Isaia*, Città Nuova, Roma 1981, 201- 204).

²¹⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, 1448b.

²¹⁵ F. BASSAN, «Iconografia ebraica», in D. DI CESARE – M. MORSELLI (edd.), *Torah e filosofia. Percorsi del pensiero ebraico*, Giuntina, Firenze 1993, 121-127; F. CALABI, «Simbolo dell’assenza: le immagini nel giudaismo», in *QS* 41 (1995) 5-32; ID., «Rappresentazione come evocazione:

trasformazione di un peccato in strumento di salvezza. È una dinamica simile che permise a Gv 3,14 e ai Padri²¹⁶ di collegare l'episodio di *Numeri* con la croce di Cristo.

Acutamente, Gregorio di Nazianzo non si ferma a sottolineare il paradosso “omeopatico” della “guarigione attraverso la causa della malattia”, ma sottolinea il fatto che essa è resa “oggetto” e “sollevata”: la causa della malattia è ormai senza forza, inoffensiva²¹⁷. In questo episodio l’elaborazione artistica coincide con “l’innalzamento” dell’oggetto. Potremmo dire che l’oggetto in causa è fabbricato proprio per essere innalzato. Ma l’“innalzamento” in Israele è, come abbiamo richiamato più volte, il gesto per eccellenza del sacrificio. È il passaggio dall’ambito terrestre all’ambito celeste. Il serpente di bronzo è, allora, una porzione di terra offerta al Cielo. Anzi è quella porzione di terra di cui si può dire che fra essa e l’uomo intercorre veleno. È la terra che “brucia”. L’opera d’arte qui diventa la più paradossale consegna a Dio: quella del male. Ed è il male dell’uomo consegnato a Dio che guarisce l’uomo. L’arte è la liturgia di questa consegna.

Inoltre, di rame o di bronzo che sia, il serpente innalzato è il risultato di una “fusione”, cioè di un “passaggio attraverso il fuoco”. Come dicevamo per il paganesimo antico, arte e sacrificio sono accomunati anche dal fuoco quale elemento di passaggio e di trasformazione. Nel caso di Nm 21, il paradosso sta nel fatto che proprio ciò che è “bruciante” viene consegnato a Dio attraverso il fuoco. Quasi a dire che ciò che è “bruciante” è già il luogo di una consegna a Dio. In altre parole: se l’arte nel paganesimo antico era già una consegna dell’uomo al divino e se nella costruzione del tempio di Gerusalemme essa fu una consegna a Dio di tutta la terra, l’arte adesso, nell’episodio del serpente innalzato, diventa la consegna a Dio del rapporto “avvelenato” fra uomo e terra. O meglio, la consegna a Dio di ciò che brucia per scoprire che ciò che brucia è già il luogo della consegna a Dio.

3. *Nel cristianesimo*

La fede cristiana fa convergere in Gesù Cristo tutti i filoni che hanno attraversato l’AT e che, in qualche modo, sono presenti anche nel paganesimo antico. Egli è la “ricapitolazione di tutte le cose” (cf. Ef 1,10). È dunque il compimento di tutte le dimensioni che abbiamo analizzato finora nel collegamento fra arte e sacrificio. Il corpo di Cristo è nel NT il sacrificio definitivo che porta a compimento la lunga storia dei sacrifici. Egli è anche il tempio definitivo²¹⁸, il consacrato, l’unione

immagini e aniconismo nella tradizione ebraica», in *Filosofia dell’arte* 1 (2001) 43- 52; R. DI CASTRO, «Il divieto di idolatria tra universale e particolare», in *RMI* 71/1 (2005) 91-125; M. BETTETTINI, *Contro le immagini. Le radici dell’iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.

²¹⁶ Cf., per es., GIUSTINO, *Dialogo con Trifone* 94: «Dimmi, non proibì Dio, per mezzo di Mosè, di fabbricare immagini di tutto ciò che è in cielo e in terra? Tuttavia non ordinò egli a Mosè di costruire il serpente di bronzo nel deserto? Mosè lo pose come segno per mezzo del quale coloro che erano stati morsi dai serpenti potevano guarire. (...) Per mezzo di ciò, Dio annunziò attraverso Mosè un mistero attraverso il quale proclamò che avrebbe spezzato il potere del serpente»; AGOSTINO, *Esposizione sui Salmi*, 73,5: «Grande mistero, essere guariti da un serpente! Che significa essere guariti dal serpente guardando il serpente? Significa essere salvato dalla morte credendo nel Morto».

²¹⁷ Cf. GREGORIO NAZIANZENO, *Sulla santa Pasqua, Orazione* 45,22.

²¹⁸ Cf. R. DE VAUX, *Les institutions de l’Ancien Testament*, 173: «Les priviléges du Temple matériel, siège de la présence divine et signe d’élection, sont transférés au corps du Verbe Incarné, qui est désormais le “lieu” où l’on rencontre la Présence et le Salut de Dieu». Analogamente Congar sintetizza così: «Vraiment Jésus a transféré à sa Personne le privilège, longtemps détenu par le Temple, d’être l’endroit où l’on rencontrera la Présence et le salut de Dieu», Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 174. A questo

fra cielo e terra, la pietra unta, la “casa di Dio e porta del cielo”, il memoriale efficace della salvezza, la pienezza della *chokmāh*, la trasfigurazione del peccato in grazia. Possiamo dire che Cristo è il punto di arrivo di ogni arte²¹⁹. Sorge allora la domanda: può esistere ancora l’arte dopo Gesù Cristo? O meglio: può esistere l’arte “cristiana”? E se può esistere, che legame ha ancora col sacrificio?

3.1. La rappresentazione del sacrificio

La nascita dell’arte figurativa cristiana, alla fine del II sec., pone subito e di nuovo in primo piano il legame fra arte e sacrificio. Le prime rappresentazioni nell’arte catacombale offrono delle figure e delle scene riconducibili al tema del sacrificio. Il motivo è molto semplice. Si tratta di arte funeraria, di ri elaborazione simbolica della morte per fornirne un significato. L’unico significato che nei primi secoli si fornisce alla morte dei cristiani è l’unione con la morte e Risurrezione di Cristo²²⁰. L’arte delle catacombe tende in molti casi a produrre un ponte fra la morte del defunto e quella di Cristo per annunciare che il primo è chiamato a risorgere come il secondo. Come nelle catechesi dei Padri, in particolare negli scritti degli apologeti del II sec., che tanto insistono sulla risurrezione della carne²²¹, gli affreschi funerari delle catacombe adoperano abbondantemente la tipologia veterotestamentaria per costruire il “ponte teologico” fra il defunto e Cristo²²².

Scegliendo una figura dell’AT, che fosse “prefigurazione di Cristo”²²³ e che allo stesso tempo avesse un aggancio formale con la morte dei cristiani dei primi secoli, la pittura delle catacombe

proposito, Evdokimov ricorda che nella liturgia di consacrazione della chiesa l’epiclesi proclama: «La creazione ha ricevuto, quale immagine della nuova alleanza, la teofania del Monte Sinai, il prodigo del roveto ardente e il tempio del grande Salomone», P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza*, 31.

²¹⁹

Cf. G. BONACCORSO, *L'estetica del rito*, 121.

²²⁰

Cf. A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton University Press, Washington 1968; J. STEVENSON, *The Catacombs. Life and Death in Early Christianity*, Thames&Hudson, London 1978; J. DANIELOU, *I simboli cristiani primitivi*, Archeosofica, Roma 1990; P. PRIGENT, *L’arte dei primi cristiani. L’eredità culturale e la nuova fede*, Arkeios, Roma 1997; Ph. PERGOLA, *Le catacombe romane. Storia e topografia*, Carocci, Roma 1998; F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, ECV, Città del Vaticano 2000; V. FIOCCHI NICOLAI - F. BISCONTI - D. MAZZOLENI, *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Schnell&Steiner, Regensburg 2009.

²²¹

Cf. G. ANCONA, *Escatologia cristiana*, Queriniana, Brescia 2003, 139-174.

²²²

Cf. J. ENGEMANN, *Deutung und Bedeutung fruehchristlicher Bildwerke*, Primus Verlag, Darmstadt 1997 (*passim*); G.H. BAUDRY, *Simboli cristiani delle origini. I-VII secolo*, Milano 2009, 15ss.; F. BISCONTI, «Letteratura patristica e iconografia paleocristiana», in A. QUACQUARELLI (ed.), *Complementi interdisciplinari di patrologia*, Città Nuova, Roma 1989, 367-412.

²²³

Questa prospettiva “tipologica”, già presente nei testi del NT, diventa ancora più esplicita nei Padri. Cf., per es., GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelie su Giovanni* 55,2: «Il Signore ha detto: “Abramo, vostro padre, esultò nella speranza di vedere il mio giorno; lo vide e se ne rallegrò” (Gv 8,56). Penso che qui si riferisca al giorno della croce, prefigurato dal sacrificio dell’ariete e di Isacco»; MELITONE DI SARDI, *Frammenti* 9: «È detto a proposito del Signore nostro Gesù Cristo: “fu legato come un ariete”, e anche: “fu tosato come una pecora, condotto al macello come un agnello”. Sì, egli fu crocifisso come un agnello e portò il legno sulle sue spalle, condotto per essere immolato come Isacco da suo padre (...). Isacco

operò una “triangolazione tipologica” molto efficace per trasmettere in immagini l’annuncio della Risurrezione di Cristo e, dunque, di tutti. Già nel II sec., Melitone di Sardi coglieva la dimensione sacrificale della tipologia veterotestamentaria quando affermava:

Egli è la Pasqua della nostra salvezza. Egli è colui che molto ebbe a sopportare nella persona di molti. Egli è colui che fu ucciso nella persona di Abele, legato in Isacco, venduto in Giuseppe, esposto in Mosè, immolato nell’agnello, perseguitato in Davide, vilipeso nei profeti²²⁴.

Appaiono così nelle catacombe figure come Giona, Daniele nella fossa dei leoni, Susanna, i tre giovani nella fornace. Sono immagini di “vite che attraversano la morte”. In questo, preannunciano Cristo. Richiamano anche la morte cruenta dei martiri contemporanei, pure essi gettati alle fiamme o alle belve, “inghiottiti dalla morte” come Giona, accusati ingiustamente come Susanna, ecc. Nella rielaborazione cristologica della morte del credente, la simbolica sacrificale è ben presente, perché la morte del credente entra a far parte dell’unico e definitivo sacrificio che è la Pasqua di Gesù²²⁵. La morte di Gesù fa della morte del credente un “sacrificio” nell’unico sacrificio, una consegna definitiva a Dio.

Perciò, la scena di Daniele fra i leoni, rappresentata già nel cubicolo Y della cripta di Lucina nelle catacombe di San Callisto (forse uno degli affreschi più antichi dell’arte figurativa cristiana), è una scena dal sapore eminentemente sacrificale [Fig. 5]. Il sacrificio della vita di Daniele diventa chiave ermeneutica sia del sacrificio di Cristo che del sacrificio del martire cristiano. Il culto cristiano non prevede altri sacrifici, perché l’unico sacrificio, ossia quello di Cristo, contiene il sacrificio che è ogni martirio e, in definitiva, ogni morte. Come spiega Jennifer Wright Kunst:

(...) in refusing to perform sacrifice, Christians removed themselves from the position of agent (sacrifice) to the position of victim (sacrificed)²²⁶.

In alcuni racconti antichi sui martiri dei primi secoli è evidente l’intenzionalità dell’intreccio fra il sacrificio agli dei pagani, che il cristiano rifiuta di compiere, e il sacrificio della propria vita avvenuto quale conseguenza del rifiuto e al posto del mancato sacrificio pagano, potremmo dire “al posto stesso del sacrificio pagano”²²⁷.

È interessante cogliere che la dimensione sacrificale data alla morte cristiana per associarla intimamente alla morte di Cristo è, in realtà, già presente nella concezione pagana della morte per condanna alle belve. Probabilmente, a cominciare dai giochi organizzati nell’anfiteatro di Capua (da dove iniziò la rivolta di Spartaco) e poi in tutto il mondo romano, i giochi di gladiatori e i

era figura di colui che un giorno avrebbe sofferto, il Cristo». Cf. anche J. DANIELOU, *Sacramentum futuri, Études sur les origines de la typologie biblique*, Beauchesne, Paris 1950.

²²⁴ MELITONE DI SARDI, *Omelia sulla Pasqua*, 69.

²²⁵ A questo proposito, cf. l’opera bollandista classica di H. DELEHAY, *Les origines du culte des martyrs*, Bureaux de la Société des Bollandistes, Bruxelles 1912.

²²⁶ J. WRIGHT KUNST - Z. VARHELYI, «Images, acts, meanings and ancient Mediterranean sacrifice», 17. Cf. anche A. LUCIANO, «Roma e l’Italia. L’archeologia del culto dei santi tra II e VI secolo d.C.», in *Siris* 15 (2015) 89-119; G.G. STROUMSA, *La fine del sacrificio. Le mutazioni religiose della tarda antichità*, Einaudi, Torino, 2006.

²²⁷ Cf., per es., EUSEBIO, *I martiri palestinesi*, I,4-5. Cf. anche M. SORDI, *I cristiani e l’impero romano*, Jaca Book, Milano 2004, 103-11.

combattimenti con le belve erano un modo di prolungare lo spettacolo dei sacrifici umani offerti agli dei²²⁸. Con la teologia degli affreschi catacombali il cristianesimo, ancora una volta, riprende una dimensione esistente *in nuce* nella cultura pagana e la capovolge portandola al suo insospettabile compimento. La dimensione sacrificale, dunque sacra, della condanna alle belve o al fuoco nei giochi del circo diventa nel martirio cristiano comunione con l'unico e definitivo sacrificio del Cristo. Le figure spesso rappresentate nelle catacombe, come Giona, Daniele e Susanna, corrispondono a delle narrazioni che culminano con il ristabilimento della vita, anzi con la pienezza della vita. Sono, dunque, delle narrazioni che si prestano particolarmente alla tipologia della Risurrezione di Cristo e all'annuncio della fede nella risurrezione del defunto²²⁹. L'arte delle catacombe è molto vicina alla teologia che già nel *Corpus paulinum* fa della risurrezione dei credenti una realtà inseparabile dalla Risurrezione di Cristo (cf. *1Ts* 4 e *1Cor* 15)230.

Nell'ampio repertorio dell'iconografia catacombale ci sono, però, almeno altri due tipi di scena di cui non si coglie subito il nesso con la morte del defunto o con la fede nella sua risurrezione. Sono la scena di adorazione dei magi e la scena di *agápe* (o di *refrigerium*). Eppure, il nesso di queste due scene con la morte (e risurrezione) del credente consiste precisamente nel loro carattere sacrificale.

Con l'adorazione dei magi, gli artisti delle catacombe cristiane rappresentano l'esistenza cristiana come un lungo "pellegrinaggio" che si conclude con l'offerta di sé davanti al Signore, sulla scia delle offerte di oro, incenso e mirra al neonato Gesù²³¹. I magi, non ebrei, permettono che il defunto di origine pagana fosse identificato con loro. Soprattutto, descrivono la morte cristiana come il riconoscimento della divinità e della regalità di Cristo. In effetti, i Padri hanno ben presto interpretato allegoricamente l'oro quale riconoscimento della regalità, l'incenso come riconoscimento della divinità e la mirra quale segno premonitore della morte di Cristo²³².

Nell'interpretazione patristica, la morte di Cristo è pertanto già adombrata nell'episodio dei magi. Mettendo questo episodio come "cifra interpretativa" della morte del cristiano, gli affreschi catacombali uniscono ancora una volta la morte cristiana con la morte di Cristo e questo in chiave di "offerta" [Fig. 5]. La morte del cristiano è descritta come quel "sacrificio" intimamente legato al sacrificio di Cristo e che, al tempo stesso, è la *homología* della divinità e della regalità di Cristo²³³.

²²⁸ È risaputa l'osservazione del grammatico Servio, nel suo commento all'*Eneide* (10,519): «Era costume che nelle tombe dei grandi uomini venissero uccisi dei prigionieri. Dopo che quest'uso venne considerato crudele, si decise che davanti alle tombe combattessero dei gladiatori». Per un'analisi dettagliata, cf. J. CARCOPINO, *La vita quotidiana a Roma*, Laterza, Bari 1971, 280-283.

²²⁹ Usando un registro iconografico vicino a quello delle catacombe, Cosma Indicopleuste nel sec. VI d.C. così sintetizza: «Giona ha rivelato in atto e in figura il sepolcro, la risurrezione miracolosa e l'incorruttibilità di Cristo Signore nostro, tramite il quale si opera la risurrezione e la ricapitolazione dell'umanità intera secondo il disegno divino», COSMA INDICOPLEUSTE, *Topografia cristiana* V,152.

²³⁰ Cf. H. SCHLIER, *Sulla Risurrezione di Gesù Cristo*, Morcelliana, Brescia 2005, 69ss.; J.-P. HERNANDEZ, *Der Herr ist wahrhaft auferweckt worden. Die post-dialektische Ostertheologie Heinrich Schliers*, Peter Lang, Frankfurt/M. 2013, 273-294.

²³¹ Cf. G. VEZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientale et grecques sur l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Paris 1950; M. MIGNOZZI, «Su un tema iconografico: l'Adorazione dei due, quattro, sei Magi», in *Vetera Christianorum* 49 (2012) 65-100.

²³² Cf. F. SCORZA BARCELLONA, «“Oro e incenso e mirra” (*Mt* 2,11). L'interpretazione cristologica dei tre doni e la fede dei magi», in *Annali di Storia dell'Esegesi* 2 (1985) 137-147.

²³³ Non è da escludere che, per il "successo iconografico" della scena dei magi, abbia giocato un ruolo l'espressione *dies natalis* con cui i primi secoli cristiani designavano il giorno della morte fisica. La

Non ci deve stupire la presenza nei secoli successivi della scena dei magi in contesti eucaristici, come per esempio a Ravenna nelle chiese di Sant'Apollinare Nuovo [Fig. 6] e di San Vitale²³⁴. L'adorazione dei magi è un'offerta, un "sacrificio non cruento", con cui si vuole spiegare il mistero eucaristico. L'uso posteriore di questa scena potrebbe illuminare "a ritroso" la presenza delle scene di *refrigerium* nelle catacombe cristiane²³⁵. Queste sono certamente lo "specchio" dei pasti funebri che parenti e amici svolgevano intorno alle tombe dei loro defunti²³⁶. I "pasti funerari" sono già nel paganesimo antico un vero atto di "offerta per il defunto" e di "comunione con il defunto". Essi "rinfrescano" il defunto che virtualmente partecipa al pasto²³⁷. In un celebre passo sulla madre Monica, Agostino attesta la lenta trasformazione di questa usanza in banchetti eucaristici²³⁸. A prescindere dal dibattito sul loro carattere esplicitamente eucaristico o meno, tali usanze hanno

scena di Gesù bambino, e dunque l'evocazione della sua "natività", offre una luce ulteriore alla "nascita al cielo" del defunto cristiano. Cf. P.A. FEVRIER, «Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le III siècle», in *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia cristiana* (Roma, 21- 27 settembre 1975), ECV, Città del Vaticano 1978, 266.

²³⁴ L'adorazione dei magi in chiave eucaristica attraversa la storia dell'arte cristiana e la ritroviamo, per es., nell'affresco del Baciccia sul voltone barocco della chiesa del Gesù a Roma.

²³⁵ Cf. P. TESTINI, *Archeologia cristiana*, Edipuglia, Bari 1980, 140ss.; V. FIOCCHI NICOLAI - F. BISCONTI - D. MAZZOLENI, *Le catacombe cristiane di Roma*, 108-112; U. UTRO, voce «*Fractio Panis*», in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, 184.

²³⁶ Cf. F. GHEDINI, «Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani», in *Rivista di Archeologia* 14 (1990) 35-62; L. PASQUINI, «Il cibo nelle arti figurative», in Aa. Vv., *L'alimentazione nell'alto medioevo: pratiche, simboli, ideologie*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2015, 687-732.

²³⁷ Cf. V. SAXER, voce «Morti (culto dei)», in A. DI BERARDINO (ed.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, I, Marietti, Casale Monferrato (AL) 1983, 2303-2306; M. MARINONE, «I riti funerari», in E. PANI (ed.), *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Palombi, Roma 2000, 71- 80.

²³⁸ «Una volta portò della farinata, del pane e del vino per la commemorazione funebre dei santi, come aveva l'abitudine di fare in Africa. (...) Mia madre, quando portava il paniere con le vivande rituali da assaggiare e offrire, non brindava che con un bicchierino di vino diluito a misura del suo palato davvero sobrio, tanto per cortesia; e se erano molti i defunti da commemorare a quel modo, lei si portava in giro e levava sempre quell'unico bicchiere, ormai non solo annacquatissimo ma anche affatto tiepido, e a piccoli sorsi se lo divideva con gli altri astanti: perché era pietà questa, non piacere. Così quando seppe che quel predicatore famoso, quel maestro di fede aveva ordinato di evitare quei riti anche a quelli che li avrebbero eseguiti con sobrietà, per non dare ai bevitori occasione di ubriacarsi solennemente, e per l'estrema somiglianza che quella sorta di parentali avevano con le ceremonie dei gentili, mia madre fu ben lieta di astenersene. In luogo di un canestro pieno di frutti della terra aveva imparato a portare alle commemorazioni dei martiri un cuore pieno di desideri più puri, e dava ai poveri quanto poteva, così che là venisse celebrata la comunione del corpo del Signore: perché fu a imitazione della sua passione che si immolarono e ottennero la loro corona i martiri», AGOSTINO, *Confessioni*, VI,2.

certamente un carattere sacrificale e “comunionale” che vuole illuminare il senso della morte cristiana²³⁹. Agostino richiama questa valenza quando racconta del seppellimento di sua madre:

Neppure durante le preghiere che ti rivolgemo offrendoti per lei il *sacrificio del nostro riscatto*, come vuole l’usanza del luogo, col feretro accanto al sepolcro, prima che vi sia deposto: neppure durante quelle preghiere piansi²⁴⁰.

Il “sacrificio del nostro riscatto” è inequivocabilmente un “sacrificio eucaristico”. Rappresentare un banchetto, come già faceva l’arte funeraria del paganesimo greco-romano, è celebrare una vita “consegnata in pasto”, come la vita di Cristo e la vita del martire, ma è anche rappresentare quella beatitudine attesa nell’aldilà, con cui l’aldiqua è già in comunione²⁴¹. Se poi accettiamo che, nelle catacombe, alcuni di questi affreschi hanno una valenza eucaristica²⁴², essi sono la proclamazione della vita eterna di colui che ha già partecipato in terra al “sacrificio” e ha già ricevuto il *phármakon athanásias*²⁴³. Innumerevoli nella storia dell’arte cristiana saranno le rappresentazioni di sacrifici in chiave di prefigurazione eucaristica. Particolarmente consueti saranno le rappresentazioni del sacrificio di Isacco, di Melchisedek e di Abele, tutti e tre citati nel canone eucaristico romano²⁴⁴.

3.2 La trasfigurazione del sacrificio

²³⁹

È noto il passo del *Martirio di Policarpo* 18,1-3: «E così, al termine [dell’uccisione] noi altri, raccolte quelle sue ossa più preziose di rare gemme e più pure dell’oro fino, le riponemmo là dov’era di rito. E in questo luogo radunandoci in esultanza e letizia ogni qual volta ci sarà possibile, ci consentirà il Signore di festeggiare la ricorrenza del suo martirio».

²⁴⁰

AGOSTINO, *Confessioni*, IX,12 (corsivo nostro).

²⁴¹

Cf. P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani di Roma*, Cappelli, Bologna 1966, 44.

²⁴²

Come risulta evidente per il *refrigerium* della cappella greca nelle catacombe di Priscilla, al dire della stessa PASQUINI, «Il cibo nelle arti figurative», 691. In esso sono rappresentate sette ceste, richiamo all’episodio della moltiplicazione dei pani e dei pesci (cf. *Mc* 8), ampiamente utilizzato nella catechesi eucaristica dei Padri, cf. J. DANIELOU, *Bibbia e liturgia*, Vita e Pensiero, Milano 1958, 169ss..

²⁴³

È significativo, a tal riguardo, il testo di Ireneo, scritto pochi decenni prima delle prime rappresentazioni figurative dell’arte delle catacombe: «Egli ha affermato che il calice, il quale è sua creatura, è il suo sangue sparso per noi, con cui aumenta il nostro sangue; e che il pane, il quale appartiene al creato, è il suo corpo, con il quale alimenta i nostri corpi. Se dunque il calice mescolato e il pane preparato ricevono il Verbo di Dio, e si compie così l’eucaristia del sangue e del corpo di Cristo, con cui cresce e si rafforza la sostanza della nostra carne, come possono negare che la carne può accogliere il dono di Dio, che è la vita eterna? Essa si nutre del sangue e del corpo di Cristo, è membro di lui. Lo dice il beato Apostolo nella lettera agli Efesini: “Siamo membra del suo corpo, della sua carne e delle sue ossa” (*Ef* 5,30). (...) i nostri corpi, nutriti dell’eucaristia, deposti in terra e qui dissolti, risorgeranno a suo tempo perché il Verbo di Dio elargirà loro la risurrezione a gloria di Dio Padre», IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie*, 5,2,2-3.

²⁴⁴

Particolarmente pregnante è l’interpretazione di queste scene nei mosaici di Ravenna. Cf. F.W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des Staetantiken Abendlandes. Kommentar* (2.Teil), Franz Steiner, Wiesbaden 1976, 166-171.

L'arte cristiana, però, non si accontenta di “rappresentare il sacrificio”. Essa compie una vera e propria operazione di “trans-significazione” a partire da forme che eredita dal contesto pagano. Un esempio limpido è la figura del “buon pastore” [Fig. 7]. Si tratta di uno schema ben attestato nell'arte del Mediterraneo antico fin dai *koûroi* della Grecia arcaica e i bronzi di stile “dedalico”²⁴⁵. Il *moschoforo* (“portatore di vitello”) o il *criosforo* (“portatore di agnello”), sono delle figure tipiche del *locus amoenus* che caratterizzano le rappresentazioni bucoliche, sia in contesto domestico che funerario²⁴⁶. Il pastore (o, a volte, la divinità stessa) che porta l'animale sulle spalle compie questo gesto per consegnare l'animale al sacrificio. Perciò, questa figura è anche presente nei cortei sacrificali.

Come spiega Umberto Utro, la scelta cristiana di questo tema iconografico implica un radicale capovolgimento del suo significato²⁴⁷. Rifacendosi a *Gv* 10,11.14 (“Io sono il buon pastore”) e soprattutto a *Lc* 15,5 (“Pieno di gioia se la carica sulle spalle”), e riecheggiando il ruolo fondamentale del *Sal* 23(22) nella liturgia dell'iniziazione cristiana dei primi secoli²⁴⁸, gli autori degli affreschi cristiani esprimono con una figura dell'ambito sacrificale un messaggio di risurrezione. Anzi, essi esprimono l'annuncio stesso della Risurrezione di Cristo che comprende anche la risurrezione del defunto nella cui tomba è rappresentata tale figura.

La sollecitudine del buon pastore nel recuperare la “pecorella smarrita” non è da intendere in chiave “moralista”, come lo sforzo del Cristo per riportare il cristiano “sulla buona strada”. È invece l'immagine della discesa di Cristo nella morte per andare a recuperare ogni morto. La Sua “risalita alla vita”, cioè la Sua Risurrezione, non è un evento solitario di Gesù, ma coinvolge ogni defunto cristiano. Risalendo dalla morte, il “pastore bello” non risale da solo, giacché porta con sé il defunto, la “pecora persa”.

Ecco per qual motivo la figura del buon pastore in ambito cristiano è rappresentata da un pastore giovane, imberbe. Si tratta, spiega Utro, del volto di Apollo. È il “Cristo-sole”, il “sol levante” della Risurrezione, come già affermava Origene²⁴⁹. La figura del buon pastore, sia negli affreschi che nei bassorilievi funerari cristiani, usa la “grammatica sacrificale” pagana per esprimere il cuore del kerygma cristiano: la Risurrezione di Cristo “dai” morti implica la risurrezione “dei” morti. L'arte cristiana ha “trasfigurato” il sacrificio pagano in ciò che questo, forse da sempre, intendeva essere: il passaggio attraverso la morte alla pienezza della vita.

3.3 L'arte cristiana è un “sacrificio”?

Abbiamo evidenziato come l'arte cristiana, a partire dalla contemplazione di Gesù Cristo, rappresenta e trasfigura il sacrificio pagano in sacrificio di Cristo. Ora rispondiamo se l'arte cristiana è essa stessa un sacrificio, o meglio, se è una partecipazione al sacrificio di Cristo. Essa, non per ciò che rappresenta ma per ciò che è, ha a che vedere con l'unico sacrificio di Cristo. Esplorare la dimensione sacrificale dell'arte cristiana fin dalle sue origini non è un lavoro immediato e le principali fonti scritte, dell'epoca patristica e medievale, rinascimentale e moderna, forniscono

²⁴⁵

Cf. J. BOARDMANN, *Greek art*, Thames and Hudson, London 1987, 56s.

²⁴⁶

Cf. F.W. DEICHMANN, *Archeologia cristiana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993, 113.

²⁴⁷

Cf. U. UTRO, «*Kalòs Poimén*. L'arte cristiana nel secolo di Agata», in *Agata santa. Storia, arte, devozione* (Catalogo della mostra, Catania 29.I - 4.V.2008), Giunti, Milano-Firenze 2008, 191-206.

²⁴⁸

Cf. J. DANIELOU, *Bibbia e liturgia*, 235ss.

²⁴⁹

Cf. ORIGENE, *Sulla Preghiera*, 33: «L'orientamento verso Est è il miglior orientamento per la preghiera, visto che Gesù è la Luce che sorge».

esigui risultati. Si tratterà adesso di offrire alcune piste possibili per future ricerche, cominciando dall'iconografia stessa, dalla vita degli artisti, dalla *lex orandi* e dalla pietà popolare.

3.3.1 *L'arte come “reliquia”*

Un primo filone che permette di capire l'intrinseco nesso fra arte cristiana e sacrificio è quello dato dalle reliquie dei martiri. La costruzione dei primi altari fissi è, infatti, strettamente legata alla presenza delle reliquie fino a identificarsi in esse. La base scritturistica individuata dai Padri è il versetto dell'*Apocalisse* in cui il veggente vide:

(...) sotto l'altare le anime di coloro che furono immolati a causa della parola di Dio e della testimonianza che gli avevano resa (6,9)²⁵⁰.

Girolamo definisce le reliquie dei santi Pietro e Paolo veri “altari di Cristo”²⁵¹. In modo analogo si esprime Agostino, indicando che il sacrificio eucaristico è offerto a Dio e non al santo perché, quest’ultimo, è semplicemente “altare”²⁵². Così anche Paolino di Nola quando parla delle reliquie di San Felice, il cui altare è visibile ancora oggi a Cimitile (Nola)²⁵³.

Già in epoca patristica, la conservazione e venerazione delle reliquie non solo dà origine alla costruzione di altari, ma anche all’edificazione di intere chiese. Fiocchi Nicolai ha potuto recentemente analizzare l’aula di S. Massimiano a Treviri e il cimitero dei Sette Dormienti a Efeso, come quel “anello mancante” nel passaggio fra le aree cimiteriali cristiane e la costruzione delle grandi basiliche del sec. IV²⁵⁴. Coprendo l’area cimiteriale dove i cristiani si radunano si crea una sorta di “coementerium subteglatum” che diventa ben presto uno spazio architettonico liturgico.

La sequenzialità architettonica rispecchia l’ermeneutica teologica dei committenti. Costantino costruisce la basilica di San Lorenzo al Verano con lo scopo di venerare le reliquie dell’omonimo santo diacono²⁵⁵. Analogamente per le basiliche di San Pietro in Vaticano e di San Paolo fuori le mura. Sant’Elena costruirà a Roma la basilica della Santa Croce in Gerusalemme come un enorme “reliquiario della vera croce”. Alcuni vescovi come Papa Damaso o Sant’Ambrogio sono conosciuti

²⁵⁰ Questa “visione” è abbondantemente ripresa nella tradizione iconografica. Un esempio particolarmente rivelatore è l'affresco medievale della controfacciata della chiesa di Sant’Agata dei Goti.

²⁵¹ GIROLAMO, *Adversus Vigilantium* 4.

²⁵² AGOSTINO, *Sermo* 273.

²⁵³ PAOLINO DI NOLA, *Carmina* 27,447.

²⁵⁴ Cf. V. FIOCCHI NICOLAI, “Le aree funerarie cristiane di età costantiniana e la nascita delle chiese con funzione sepolcrale”, in O. BRANDT, V. FIOCCHI NICOLAI (edd.), *Costantino e i Costantinidi. L’innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Acta XVI Congressus Internationalis Archeologiae Christianae*, Città del Vaticano 2016,619-670; e A. LUCIANO, “Roma e l’Italia. L’archeologia del culto dei santi tra II e VI secolo d.C.”, in Siris 15(2015)89-119.

²⁵⁵ Le basiliche consacrate ai martiri avranno spesso una pianta “a circo”, non solo perché il circo fu spesso lo spazio architettonico del martirio, ma anche per situare i martiri cristiani in continuità e sostituzione del culto degli eroi pagani.

per aver rinvenuto tante reliquie di martiri al fine di edificare basiliche ad essi da dedicare²⁵⁶. Si può affermare con lo storico Enrico Josi che dalla fine del IV sec.:

(...) la dedicaione di una chiesa non è che la sepoltura di un santo²⁵⁷.

Lo stesso rito della dedicaione viene chiamato nell'alto medioevo, e forse già prima, *Ordo ad reliquias levandas sive condendas*²⁵⁸. Come suggerisce Cabasilas, le chiese dei primi secoli sono concepite come “l'estensione” delle reliquie dei martiri²⁵⁹. In esse, il corpo del martire, che in vita è stato “tempio dello Spirito Santo”, diventa tempio “fuori metafora”, tempio per santificare chi ci entra, tempio trasfigurato, immagine del corpo risorto. E ciò è possibile perché il suo martirio è tutt'uno col martirio di Cristo²⁶⁰.

Questo collegamento simbolico e teologico fra il corpo del santo come tempio e il tempio di pietra “santificante” si trova, per esempio, nell’iscrizione della facciata della chiesa parigina di Saint-Etienne du Mont²⁶¹. Durand de Mende non lascia spazio a dubbi:

²⁵⁶ Paradigmatica è la costruzione a Bologna, da parte di Ambrogio, del sacello per contenere i resti dei protomartiri Vitale e Agricola. Cf. G. RIPA – G. MALAGUTI (edd.), *Vitale e Agricola. Sancti doctores*, EDB, Bologna 2001.

²⁵⁷ In questo senso, l’usanza cristiana della tarda Antichità e del primo Medioevo è in continuità con il paradigma antropologico che abbiamo ricordato all’inizio del nostro saggio a proposito del carattere sacrificale di ogni costruzione sacra o profana (l’atto del costruire è sempre “sacro”). Emblematico a questo riguardo è il testo dell’*Itinerarium mediolanensis*, del VII sec., sulla città di Milano: «Nobile e spaziosa v’è una città in Italia, fortemente costrutta con mirabile lavoro, che da antico si chiama la città di Milano» (1-2). «Lietamente ivi riposano i santi intorno alle mura: Vittore, Nabore e Materno, Felice ed Eustorgio, Nazario, Simpliciano, Celso e Valeria; e c’è il gran vescovo Ambrogio coi due compagni Gervasio e Protasio; e c’è Dionisio e Calimero; e vi giace il santo Benedetto. Non può trovarsi città in questa regione dove siano state scoperte e riposino tante reliquie di grandi santi, quante qui fanno la guardia. O quanto è fortunata e felice la città di Milano, che meritò d’avere a difensori tali santi, per le cui preghiere è invincibile e ricca». (31-42).

²⁵⁸ Cf. SUGER, *Ecrit sur la consécration de Saint-Denis*, I (a cura di F. GASPARRI), Les Belles Lettres, Paris 2008, 7.

²⁵⁹ Cf. NICOLA CABASILAS, *La vita in Cristo*, citato in Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 253.

²⁶⁰ Non è necessario adesso insistere come la narrazione del protomartire Stefano negli *Atti degli Apostoli* sia fortemente orientata dalla tesi dell’assimilazione a Cristo. Ciò che meno è conosciuto è che, alcuni secoli dopo, quando a Roma si costruisce la chiesa di Santo Stefano Rotondo (V sec.), dedicata appunto al protomartire, si sceglie una rotonda che coincide esattamente con le misure della rotonda dell’*Anastasis* del Santo Sepolcro di Gerusalemme. Vale a dire che, il monumento dedicato al martire Stefano, riproduce quello dedicato alla morte e Risurrezione di Cristo. Il tema dell’assimilazione del martire a Cristo è una costante della spiritualità del martirio, fin dalle Lettere di Ignazio di Antiochia (cf., per es., *Ai Romani*, 6) e dal *Martirio di Policarpo* (17,2-3). Emblematica è la nota di Eusebio sul martirio di Santa Blandina in Gallia: «Per mezzo della loro sorella vedevano colui che fu crocifisso per loro, per convincere i credenti che tutti coloro che soffrono per la gloria di Cristo hanno parte eterna al Dio vivente», EUSEBIO DI CESAREA, *Historia Ecclesiastica* V,1,50ss.

²⁶¹ *LAPIS TEMPLUM DOMINI DESTRUIT, LAPIS ASTRUIT.*

Una chiesa deve essere consacrata con il sangue di qualche martire: Pelagio e il Papa Nicola sostengono che la chiesa romana era consacrata dal martirio dei beati apostoli Pietro e Paolo; in altre parole una chiesa non può essere dedicata a Dio che sotto l'invocazione di un martire²⁶².

E il Concilio di Trento tratta, nello stesso decreto, del culto delle reliquie inscindibilmente con quello delle immagini²⁶³.

Non a caso l'arte cristiana nasce nelle catacombe, per “rendere visibili” le reliquie. Si tratta di una visibilità trasfigurata che gli affreschi dei primi secoli ci forniscono; una visibilità del defunto già unito alla Risurrezione. Anche nella tradizione delle icone bizantine la cornice rialzata di ciascuna icona richiama l'origine funeraria della tavola dove, al posto dell'immagine, c'era una reliquia da venerare. L'immagine la sostituisce per rivelarne lo splendore escatologico. Ogni icona è una “tomba vuota” dove l'immagine è l'annuncio della Risurrezione.

Analogamente l'edificio “chiesa” è l'immagine più efficace del “corpo spirituale”, cioè risorto, del martire che vi si venera. Yves Congar spiega che “spirituale” non significa “immateriale”, bensì designa la pienezza della relazione, attraverso anche le generazioni, come fa un edificio sacro²⁶⁴. Le chiese disseminate nella nostra geografia sono lo spettacolo anticipato della risurrezione finale, come annunciava Eusebio di Cesarea²⁶⁵.

Fra il sacrificio del martire, che è partecipazione all'unico sacrificio di Cristo, e la costruzione di una chiesa o di un'immagine sacra c'è, dunque, un nesso di connaturalità. L'opera artistica o architettonica è come “il riverbero” di quel sacrificio della vita compiuto dal martire. L'arte è “celebrazione del sacrificio”, una celebrazione che lo rende perennemente presente, secondo una dinamica analoga al passaggio metonimico che analizzavamo in ambito pagano fra il sacrificio animale e la sua “fissazione” sulla pietra. La chiesa di pietre e l'immagine sacra sono quel sacrificio che abbraccia e pro-voca il sacrificio dell'assemblea. Sono, potremmo dire, una “metonimia reale”.

Il ruolo “appresentativo” che l'arte cristiana compie rispetto al sacrificio del martire diventa emblematico nell'esempio del mosaico absidale di San Clemente a Roma²⁶⁶ [Fig. 8]. Fra le sue tessere, che rappresentano il Crocifisso, sono incastonate delle reliquie della Santa Croce e anche di San Giacomo Apostolo e di Sant'Ignazio di Antiochia, secondo quel che recita l'iscrizione latina

²⁶² G. DURAND DE MENDE, «Razionale», I, in ID., *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, Arkeios, Roma 1999, 109.

²⁶³ Cf. CONCILIO DI TRENTO, Sessione 25 Dicembre 1563, in H. DENZINGHER – A. SCHÖNMETZER, *Enchiridion Symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Herder, Friburgo i.B. 1967³⁴, b) «Decreto sulle reliquie e sulle immagini sacre», 1822.

²⁶⁴ Cf. Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 248. Il teologo francese continua precisando che, a sua volta, “materiale” non significa solo “conseguenza dello spirituale”, ma che “materiale” è anche origine e mezzo di crescita dello spirituale. Per Congar: «Les temples de pierre, les célébrations liturgiques, sont des moyens pour réaliser le vrai temple spirituel: ils sont comme des sacrements du corps ecclésial du Christ, sanctuaire des temps messianiques», *Ibidem*.

²⁶⁵ Cf. EUSEBIO DI CESAREA, *Historia Ecclesiastica* X,3,1 e X,4,5s.

²⁶⁶ Cf. J.-P. HERNANDEZ, «Il mosaico absidale di San Clemente a Roma», in *Rivista di Pastorale Liturgica* 3 (2012) 68-76.

alla base della superficie musiva²⁶⁷. Così l'intera abside diventa un vero e proprio reliquario. Un reliquario, però, messo in rapporto “vitale” con la celebrazione eucaristica. Nella liturgia del “sacrificio eucaristico” il corpo sacramentale di Cristo sull'altare è tutt'uno con il corpo dei martiri di cui si contemplano le reliquie fissate nel mosaico. Con esse, anche le rimanenti tessere del mosaico entrano pienamente nella liturgia eucaristica.

Il mosaico di San Clemente è, allora, quell'offerta a Dio, “frutto della terra e del lavoro dell'uomo”, destinato a essere trasfigurata durante la liturgia. L'opera d'arte è quel “pezzo di creazione” (comprendente le reliquie di martiri) che diventa la primizia della “cristificazione” di tutto il creato, la *consecratio mundi*²⁶⁸. Ireneo di Lione ricorda che, offrendo il pane e il vino, la Chiesa nella liturgia offre tutto il creato²⁶⁹, e l'eucaristia diventa la porta per la “cristificazione” di ogni materia²⁷⁰.

Inoltre, le tessere del mosaico di San Clemente simboleggiano ciascuna le “pietre vive” della comunità cristiana, quando non sono materialmente addirittura un pezzo del loro corpo. È la comunità cristiana che diventa corpo di Cristo nell'atto liturgico. E l'arte ne è la memoria attiva, il segno efficace. Eusebio di Cesarea descriveva la nuova cattedrale di Tiro come metafora del “tempio vivo che siete voi” e della “casa fatta di pietre vive”²⁷¹. Nel rito che il *Pontificale Romano* prevede per la dedicazione di una chiesa, leggiamo che essa è:

(...) segno della Chiesa pellegrina sulla terra e immagine della Chiesa già beata nel cielo²⁷².

Durand de Mende, nel XIII sec., è perentorio:

La chiesa materiale nella quale il popolo si raduna per lodare Dio rappresenta la santa Chiesa che è costruita in cielo con pietre vive²⁷³.

La stessa opera edilizia, dunque, “mette insieme” (*syn-bállein*) cielo e terra²⁷⁴. Come dice Bonaccorso:

²⁶⁷ Per uno studio dettagliato dell'iscrizione, cf. S. RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: "Exemplum" della chiesa riformata* (Studi e Ricerche di Archeologia e Storia dell'Arte, 7), Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2006.

²⁶⁸ Cf. P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza*, 129.

²⁶⁹ IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie* IV,18,4.

²⁷⁰ Cf. B. HONINGS, «La celebrazione liturgica dell'Eucaristia. Una riflessione meditativa per l'Anno della Fede», in *Teresianum* 63 (2012) 213-223.

²⁷¹ EUSEBIO DI CESAREA, *Historia Ecclesiastica* X,4,21s.

²⁷² PONTIFICALE ROMANUM, *De Ecclesiae Dedicatione sive Consecratione* (Premessa, n. 28), *ad locum*.

²⁷³ Cf. G. DURAND DE MENDE, «Razionale», I, in ID., *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, 28. Commentando i riti di consacrazione, lo stesso aggiunge: «La chiesa viene così in qualche modo battezzata, poiché essa è il simbolo della Chiesa che è contenuta nelle sue mura, ossia la moltitudine dei fedeli», *Ibidem*, 103.

²⁷⁴ Secondo la definizione *Symbolum est collation formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem*, UGO DI SAN VITTORE, *Expositio in Hierarchiam celestem sancti Dionysii*, II PL

(...) il tempio è simbolo anzitutto perché è lo spazio che ha la forma dell'incontro, la forma del tenere insieme Dio e comunità²⁷⁵.

Esso però non è solo “consacrazione dell’umanità”, bensì consacrazione di tutto il creato. San Massimo il Confessore spiega, nella sua *Mistagogia*, che l’edificio ecclesiale è la sedimentazione di diversi strati simbolici. Esso “presenta a Dio” (cioè “rende-sacro”, “sacri-fica”) sia il proprio corpo, che il “corpo ecclesiale”, che il mondo intero²⁷⁶. Perché di questi diversi livelli della realtà, l’edificio ecclesiale ne fa un’immagine di Dio²⁷⁷.

Nella *Sogitha*, poema dell’inizio del VII sec. composto per la consacrazione della cattedrale di Edessa, leggiamo:

In effetti è qualcosa di realmente ammirabile il fatto che nelle sue piccole mura tanto appaia il vasto mondo (5).

Vi ritroviamo la teologia che scoprivamo nel tempio di Gerusalemme, secondo l’efficace formula di Levenson:

The Temple is (...) the world in essence. It is the theology of creation rendered in architecture²⁷⁸.

Gli edifici cristiani vi aggiungono il carattere escatologico come puntualizza Evdokimov:

La materia stessa dell’altare dove poggia il tabernacolo è trasfigurata dalla presenza, all’interno, delle sante reliquie, le ossa dei martiri. (...) Nicola Cabasilas va molto più avanti affermando che il vero altare sono quelle stesse ossa. Per anticipazione, egli spiega, le reliquie e dunque la mensa sono la ‘carne pneumatizzata’ della Pasqua futura. Come si vede, il centro liturgico è costruito con la materia del Regno di Dio, e lo spazio sacro si organizza attorno ad una particella dell’al di là²⁷⁹.

La volontà di lasciare nel manufatto artistico un segno visibile del corpo umano attraversa la storia universale dell’arte. Nel 2020, nella Cappella di San Gennaro a Capodimonte (Napoli), Santiago Calatrava teorizza questa costante con il ritorno a una manualità “pre-moderna”, questa volta “dimostrativa”, che rende la sua opera decorativa una sorta di “ostensione corporea”²⁸⁰. In

175,949B. Il rapporto tra “visibile” e “invisibile” nell’architettura medievale è la ripresa cristiana dell’identità che Vitruvio sottolinea spesso tra “fabrica” e “ratiocinatio”.

²⁷⁵ G. BONACCORSO, *L'estetica del rito*, 110.

²⁷⁶ MASSIMO IL CONFESSORE, *Mistagogia*, 4.

²⁷⁷ Cf. *Ibidem*, 157. Nella tradizione del Medioevo occidentale il Durand de Mende riprenderà la stessa simbologia con la stessa spiegazione allegorica delle diverse parti della chiesa. Cf. G. DURAND DE MENDE, «Razionale», I, in ID., *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, 50s.

²⁷⁸ J.D. LEVENSON, *Sinai and Zion*, 139.

²⁷⁹ P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza.*, 158.

²⁸⁰ Cf. *Corriere della Sera*, 8 Novembre 2020, 47.

fondo, che cosa sarebbe l'arte se non ciò che “rimane” dell'uomo, in latino *reliquia*? Nella grande tradizione, come abbiamo visto in San Clemente, corpi dei martiri e opera d'arte sono insieme assimilati a Cristo nel sacrificio eucaristico. In ogni liturgia potremmo dire con le parole di Procopio di Gaza:

Dio si compiace di ogni opera d'arte, specchio della sua gloria, si compiace in ogni santo, icona del suo splendore²⁸¹.

In ogni liturgia, diventa evidente che l'arte sacra è un sacrificio. Anzi, è un sacri-ficio che rende sacro ogni luogo. Evdokimov cita le parole di Cristo alla Samaritana sugli adoratori “in spirito e verità” (cf. Gv 4,23) e commenta:

Il Cristo parla di se stesso come del luogo sacro onnipresente che abolisce l'esclusività di ogni luogo empirico. Da quel momento ogni visita di un tempio è già un pellegrinaggio al luogo sacro. Questo spiega la pluralità dei luoghi conservando ciascuno il senso di essere centro, appunto perché non sono dei centri geografici ma cosmici, situati non sull'orizzontale, bensì sulla verticale che unisce ogni punto all'aldilà²⁸².

3.3.2 L'arte come liturgia

L'assimilazione fra arte e martirio alla luce del sacrificio eucaristico è ulteriormente manifestata da una costante che troviamo in molte rappresentazioni absidali, fin dall'epoca paleocristiana. In tante absidi riconosciamo il costruttore dell'edificio, affianco al Cristo, in posizione simmetrica al martire titolare. Un caso emblematico è quello di San Vitale a Ravenna²⁸³ [Fig. 9]. Nel catino absidale, il vescovo Ecclesio, situato a destra rispetto al Kyrios, porta in mano il modello della chiesa a pianta centrale. Nella parte sinistra dello stesso mosaico è rappresentato Vitale con le mani velate, nell'atto stesso di ricevere la corona del martirio. Lo stesso sistema iconografico-teologico si ritrova a Roma in molte absidi dai secoli V al IX²⁸⁴. Nella basilica dei Santi Cosma e Damiano, il Papa Felix porta il modellino della chiesa. Sull'arco di San Lorenzo fuori le Mura è il vescovo Pelagio che offre a Cristo, attraverso Lorenzo, il modello della chiesa. È invece alla martire Agnese che papa Onorio I offre la costruzione dell'omonima chiesa. Più tardi, nel sec. IX, abbiamo a Santa Prassede papa Pasquale I che offre il modello della chiesa a Cristo nello stesso atto di offerta delle martiri Prassede e Pudenziana. Della stessa epoca è il mosaico absidale di Santa Cecilia in Trastevere, sempre con papa Pasquale che offre a Cristo la chiesa. A San Marco Evangelista, è Gregorio IV che compie lo stesso gesto. Le varianti sono molte ma l'impianto teologico è lo stesso: l'offerta dell'edificio ecclesiale e l'offerta della vita del martire fanno parte della stessa liturgia.

²⁸¹

PROCOPIO DI GAZA, *De Aedificiis*, I,1.

²⁸²

Cf. P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della bellezza.*, 146.

²⁸³

F.W. DEICHMANN, *Ravenna.*, 178-180.

²⁸⁴

Per una descrizione dettagliata delle opere citate in seguito, cf. W. OAKESHOTT, *I mosaici di Roma*, Electa, Roma 1967; H. BRANDENBURG, *Le prime chiese di Roma*, Jaca Book, Milano 2013; H.G. WEHRENS, *Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. Bis zum 9. Jahrhundert*, Herder, Freiburg 2016; J.M. SPIESER, «The Representation of Christ in the Apses of early Christian Churches», in *Gesta* 37 (1998) 63-73.

Per questi mosaicisti ci sono, dunque, due modi eminenti di partecipare all'unico sacrificio di Cristo: dare la vita, come il martire, o costruire la chiesa, come i prelati costruttori. Il secondo modo, costruire materialmente la chiesa, ha sicuramente anche un significato figurato: "costruire la Chiesa". È prima di tutto l'edificazione della Chiesa come comunità che è assimilata alla testimonianza del martirio. Questa funzione "edificatoria ed edificante" del pastore include, però, anche l'edificazione materiale del corpo di fabbrica. L'edificio materiale diventa simbolo e sineddoche di quell'operare attraverso il quale il "pastore offre la propria vita per le pecore", anche in modo non cruento. Come vedevamo nei racconti biblici della costruzione del tempio salomonico, il rapporto fra costruire un edificio sacro e costruire una comunità non è solo allegorico o metaforico, ma il cantiere edilizio è il *Realsymbol* del cantiere umano. A questo riguardo è commovente la testimonianza di Antoni Gaudì:

(...) l'architetto è un governante, nel senso più nobile del termine: non trova la costruzione già fatta, ma è lui che la realizza. Per questo i grandi governanti sono stati chiamati "costruttori di popoli"²⁸⁵.

Costruire un tempio, che è anche costruire un popolo, è una *martyría*, una testimonianza di vita e, perciò, una partecipazione alla liturgia del sacrificio di Cristo. Il valore liturgico-sacrificale del processo costruttivo è particolarmente messo in evidenza nel racconto che l'abate Suger ci fornisce sulla costruzione della nuova basilica di Saint-Denis. Siamo intorno al 1140 ed è ancora una volta il sacrificio di un martire (San Dionigi, primo martire di Parigi) che si vuole ampliare a "tempio santificante". Nel testo di Suger, la costruzione dell'edificio materiale è costantemente riportata all'edificazione spirituale della comunità. A conclusione dell'opera, l'abate cita come cifra di tutto il lavoro compiuto il noto passo pseudo-paolino:

Così dunque voi non siete più stranieri né ospiti, ma siete concittadini dei santi e familiari di Dio, edificati sopra il fondamento degli apostoli e dei profeti, e avendo come pietra angolare lo stesso Cristo Gesù. In lui ogni costruzione cresce ben ordinata per essere tempio santo nel Signore; in lui anche voi insieme con gli altri venite edificati per diventare dimora di Dio per mezzo dello Spirito" (*Ef* 2,19-22).

E Suger conclude:

In Lui anche noi ci applichiamo a fare una costruzione materiale più alta e adeguata perché siamo stati istruiti per essere noi stessi spiritualmente edificati insieme come dimora di Dio nello Spirito Santo²⁸⁶.

²⁸⁵ A. GAUDÌ, *Idee per l'architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi* (a cura di I. PUIG-BOADA), Jaca Book, Milano 1995, 182, nota 202. Questa assimilazione fra uomo di governo e architetto permette a Gaudì di proseguire il suo ragionamento con una vera e propria "spiritualità dell'architetto" che rivela in filigrana una "spiritualità dell'uomo politico". Egli scrive: «L'architetto deve saper approfittare di quello che "sanno fare" e di quello che "possono fare" gli operai. Deve sfruttare le qualità dominanti di ciascuno. In altre parole, deve saper integrare, sommare tutti gli sforzi e coadiuvarli; così ciascuno lavora con piacere e con la sicurezza che dà la fiducia assoluta nell'organizzatore. Bisogna ricordare, inoltre, che nessuno è inutile, chiunque serve (anche se non tutti hanno le medesime capacità); il problema sta nel capire a cosa serve ciascuno (...»), *Ibidem*, 182, nota 201.

²⁸⁶ SUGER, *Ecrit sur la consécration de Saint-Denis*, 9, 33: «In quo et nos quanto altius, quanto aptius materialiter edificare instamus, tanto per nos ipsos spiritualiter coedificari in habitaculum Dei in Spiritu Sancto edocemur».

È l'intero processo della costruzione ad essere continuamente scandito da Suger mediante termini che richiamano la liturgia e il sacrificio²⁸⁷. La narrazione non può non ricordare la costruzione del tempio di Salomone in *1Re* 5. Per l'abate francese, però, è lo Spirito che viene descritto quale vero “liturgo” dell’opera. La Sua “unzione” garantisce lo svolgersi dei lavori in ogni dettaglio²⁸⁸. L’insieme del cantiere è un vero e proprio “sacrificio non cruento”, sulla scia del sacrificio dei martiri, “a lode e gloria del Signore Gesù”²⁸⁹. Sempre in Suger, troviamo un accenno al valore testimoniale dell’opera sacra, sulla stessa lunghezza d’onda del valore testimoniale della morte del martire. Sulle porte centrali della facciata principale, l’abate costruttore fece incidere:

*PORTARUM QUISQUIS ATTOLLERE QUERIS HONOREM / AURUM NEC SUMPTIS
OPERIS MIRARE LABOREM*²⁹⁰.

E cioè: “Chiunque tu sia, se desideri esaltare l’onore delle porte, non l’oro né il costo ma il lavoro devi ammirare”. L’evidenziazione dello sforzo comune (*labor*) come vero e propria “testimonianza” non può non richiamare il “cuore generoso” di cui abbiamo parlato quale motore e fulcro della dimensione sacrificale nella costruzione del santuario di Mosè. A Saint-Denis è proprio l’ammirazione del lavoro compiuto, cioè dello sforzo messo in cantiere, che, stando alla finale della stessa iscrizione di Suger, deve illuminare gli spiriti, affinché vadano attraverso le vere luci verso la vera luce dove Cristo è la vera porta²⁹¹.

In altre parole, l’opera d’arte sacra consegna alla vista, in un sol attimo, tutta una storia di faticosa elaborazione compiuta come offerta a Dio, nello Spirito. È perché l’opera è sublime che essa è capace di richiamare l’osservatore al valore del sacrificio compiuto da chi l’ha realizzata. L’opera d’arte regala una fruizione sincronica di una “diacronia sacrificale” che è un processo divino e umano allo stesso tempo. Siamo vicini alla teologia del “memoriale” che già caratterizzava il tempio di Gerusalemme. Perciò, lo stesso Suger cita più volte Salomone come modello umano del proprio agire²⁹². Come chi guarda il tempio di Gerusalemme è messo alla presenza della storia della fedeltà di Dio verso il popolo di Israele, così chi guarda la basilica di Saint-Denis è messo alla presenza di una storia divino-umana, ossia alla presenza di Cristo.

Come spiega Bonaccorso, questo “tempo che diventa spazio” nella costruzione del tempio, ha una valenza puramente cristologica, cioè dice il “Cristo totale”:

La storia dell’architettura liturgica ha qui il suo fondamento: nel corpo, di Cristo e della comunità cristiana, come luogo dell’intreccio indistricabile tra spazio e tempo²⁹³.

²⁸⁷ Cf., fra gli altri episodi, quello della posa della prima pietra, *Ibidem*, 7, 29.

²⁸⁸ Cf. *Ibidem*, 7, 27: «*Dictante Spiritu Sancto cuius unctione de omnibus docet*».

²⁸⁹ Cf. *Ibidem*, 5, 21.

²⁹⁰ ID., *L’œuvre administrative*, II, 3, (a cura di F. GASPARRI), Les Belles Lettres, Paris 2008, 116.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Cf. ID., *Ecrit sur la consécration de Saint-Denis*, 3, 13.

²⁹³ G. BONACCORSO, *L'estetica del rito*, 121.

In fondo, è possibile ammettere che l'opera d'arte è - lo direbbe Florenskji dell'icona - "cornice di un incontro", non tanto perché offre un'esperienza estetica o perché rappresenta "mimeticamente" Dio, ma perché è un "sacrificio" compiuto dall'artista. Nella sua opera, l'artista si consuma, si consegna, si espone. Quando quest'"opera" è fatta "nello Spirito" essa "rende presente" Cristo stesso, analogamente a quel che succede con il martire. La bellezza nell'arte è, dunque, l'unzione che lo Spirito Santo effonde su un'opera sacrificale, sul dono di sé. Perciò, la Bellezza è Cristo.

Toccante a tal riguardo è un sonetto di Michelangelo dove il fuoco della sua passione è descritto come strumento della sua arte e, al tempo stesso, come emblema della sua aspirazione al cielo:

Sol pur col foco il fabbro il ferro stende
al concetto suo caro e bel lavoro,
né senza foco alcuno artista l'oro
al sommo grado suo raffina e rende;
né l'unica fenice sé riprende
se non prim'arsa; ond'io, s'ardendo moro,
spero più chiar resurger tra coloro
che morte accresce e 'l tempo non offende.

Del foco, di ch'i' parlo, ho gran ventura
c'ancor per rinnovarmi abbi in me loco,
sendo già quasi nel numer de' morti.

O ver, s'al cielo ascende per natura,
al suo elemento, e ch'io converso in foco
sie, come fie che seco non mi porti?²⁹⁴

È difficile determinare in questi versi se il «foco» di cui parla Michelangelo sia un fuoco di desiderio erotico, come spesso lo è nelle sue *Rime*, o sia piuttosto un tormento più profondo e generale che potremmo chiamare "mal d'essere" dell'artista e che comprende anche la sua inquietudine spirituale, altrove ampiamente documentata. In ogni caso, in questi versi, pur senza usare il vocabolo "sacrificio", Michelangelo descrive esattamente la dinamica sacrificale che plasma il manufatto artistico e unisce cielo e terra consumando l'artista. Tale descrizione avviene attraverso il tema del fuoco, che è proprio l'elemento distintivo del sacrificio.

Parafrasando Michelangelo, diremmo che il fuoco materiale con cui si realizza tecnicamente l'opera d'arte è la metafora del "fuoco interiore" che fa di se stesso un'unione fra cielo e terra. Se l'artista compie un sacrificio realizzando l'opera d'arte, l'opera d'arte "rende-sacra" la vita dell'artista, cioè compie un "sacrificio" nella vita stessa dell'artista. Siamo in consonanza con la dinamica del sacrificio antico, sia pagano che ebraico, dove a esser "reso-sacro" nel sacrificare la vittima è il "sacrificante". Per Michelangelo, ciò che è "martellato al fuoco" come opera d'arte,

²⁹⁴

MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, 62.

mentre egli realizza l'opera, è la sua stessa persona²⁹⁵. Se accettiamo il carattere ambivalente del suo “fuoco interiore”, il ruolo dell’arte si fa in lui ancor più calzante con la dinamica del sacrificio. È l’arte che permette a Michelangelo di “render sacro” se stesso in una “trasfigurazione” dei suoi desideri²⁹⁶. Lui stesso confessa di non poter rappresentare che se stesso in quella pietra di cui è fatto:

295

Ad esplicitare ulteriormente questa “pericoresi” tra sacrificante e sacrificato o tra artista e la sua opera, abbiamo un altro sonetto di Michelangelo:

Sì amico al freddo sasso è ’l foco interno

che, di quel tratto, se lo circumscribe,

che l’arda e spezzi, in qualche modo vive,

legando con sé gli altri in loco eterno.

E se ’n fornace dura, istate e verno

vince, e ’n più pregio che prima s’ascrive,

come purgata infra l’altra alte e dive

alma nel ciel tornasse da l’inferno.

Così tratto di me, se mi dissolve

il foco, che m’è dentro occulto gioco,

arso e po’ spento aver più vita posso.

Dunque, s’i’ vivo, fatto fummo e polve,

eterno ben sarò, s’induro al foco;

da tale oro e non ferro son percosso.

Ibidem, 63. In un altro celebre sonetto (*Ibidem*, 87), Michelangelo esplicita il significato spirituale di questo fuoco e lo assimila allo Spirito Santo che egli invoca come «preditto lume a noi venturo» a fin «ch’io arda il cor senz’alcun dubbio, e Te sol senta».

296

In questo, il Buonarrotti ha potuto essere influenzato dal neoplatonismo cristiano di Marsilio Ficino, come ha ipotizzato T. VERDON, *Michelangelo teologo*, Ancora, Milano 2005, 161ss. Emblematico, a questo riguardo, sarebbe il sonetto sulla Bellezza:

Per fido esempio alla mia vocazione
nel parto mi fu data la bellezza,
che d’ambo l’arti m’è lucerna e specchio.

S’altro si pensa, è falsa opinione.
Questo sol l’occhio porta a quella altezza
c’è pingere e scolpir qui m’apparecchio.

S’è giudizi temerari e sciocchi
al senso tiran la beltà, che muove
e porta al cielo ogni intelletto sano,
dal mortale al divin non vanno gli occhi
infermi, e fermi sempre pur là d’ove
ascender senza grazia è pensier vano.

S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli
talor l'immagin d'ogni altri a se stesso,
squalido e smorto spesso
il fo, com'i' son fatto da costei.

E par ch'esempro pigli
ognor da me, ch'i' penso di far lei.

Ben la pietra potrei,
per l'aspra suo durezza,
in ch'io l'esempro, dir c'a lei s'assembra;
del resto non saprei,
mentre mi strugge e sprezza,
altro sculpir che le mie afflitte membra.

Ma se l'arte rimembra
agli anni la beltà per durare ella,
farà me lieto, ond'io le' farò bella²⁹⁷.

Michelangelo porta all'estremo la dinamica che ha attraversato la nostra ricerca. Creare è consegnarsi. Nella sua opera, l'artista “si sacrifica”. Come dicevamo nelle analisi sul tempio e l'idolatria in Israele, la questione non è se consegnarsi o non consegnarsi, quanto piuttosto a chi ci si consegna. In parole più semplici: se l'arte è sacrificio - *t'rūmāh* dicevamo -, può essere sacrificio a Dio o *t'rūmāh* agli idoli, cioè può essere se stessa un idolo (cf. *Is* 40,19).

Anche l'arte “a tema cristiano” può diventare sottilmente un'idolatria di se stessa²⁹⁸. Si tratta di un pericolo al quale la tradizione artistica dell'Occidente si è esposta sempre di più a partire dal Rinascimento. La finale del sonetto di Michelangelo appena citato è significativa al riguardo. Lui stesso confesserà alla fine della sua vita di aver fatto dell'arte il suo «idol e monarca»²⁹⁹. Questa stessa confessione mostra una consapevolezza che assomiglia più a un “costante combattimento spirituale” che a una acritica capitolazione all'idolatria. Come nell'*Esodo*, quando l'opera d'arte (il santuario) nacque con la seconda discesa di Mosè dal monte, cioè dopo l'episodio del vitello d'oro. Il santuario celebra un'alleanza che già mette in conto il tradimento, per superarlo e trasfigurarlo. L'arte, come abbiamo detto, è veramente il “riverbero” performativo di una alleanza che già in sé è perennemente nuova. L'Oriente cristiano, invece, ha costruito delle solide “dighe” per provare a contenere la tentazione dell'idolatria solipsistica: l'umile anonimato dell'iconografo, la sua ascesi, i canoni rigidi dei modelli e la loro ecclesialità. Rachiteanu sintetizza così:

(...) l'iconografo deve percorrere un cammino di ascesi, di digiuno dei sensi e di rinuncia a tutto ciò che corrisponde a una sua visione individuale³⁰⁰.

MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, 164.

²⁹⁷

Ibidem, 242.

²⁹⁸ Strepitose sono, a questo riguardo, le parole di Marcel Proust nella sua spietata critica a Ruskin. Cf. M. PROUST, *Écrits sur l'art* (a cura di J. PICON), Flammarion, Paris 1999, 166ss.

²⁹⁹

Cf. MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, 285.

³⁰⁰

E. RACHITEANU, *L'icona. Sentiero tra visibile e invisibile*, Polistampa, Firenze 2005, 103.

Solo in questo modo la *chokmāh* donata a Israele per costruire il santuario non sarà usata per il vitello d'oro ma per partecipare all'opera del Creatore, anzi, per portarla a compimento. Rachiteanu prosegue:

L'azione creatrice dell'uomo è una partecipazione all'opera del Creatore. Dio infatti crea non soltanto per creare, ma per santificare, divinizzare ciò che ha creato³⁰¹.

L'arte dell'icona bizantina è una “santificazione della materia” e, dunque, si iscrive nella tradizione di quell'arte che “rende-sacro” il mondo e che abbiamo interpretato come “sacrificio”. In questo senso l'icona è la degna erede del mosaico absidale di San Clemente di cui dicevamo prima. Pensare all'icona come “sacrificio” significa spesso sottolineare l'ascesi personale dell'iconografo. Ma il punto nevralgico per cui l'icona orientale costituisce da alcuni secoli ormai un monito provocatorio all'arte occidentale è soprattutto il suo carattere non individualistico. In un certo senso, la sua stessa realizzazione e fruizione è “liturgia” perché è “opera del popolo” (*leitourgía*). Potremmo dire che l'arte dell'icona è “sacrificio” o, meglio, “partecipazione e rivelazione dell'unico sacrificio di Cristo”, perché è ecclesiale.

3.3.3 L'arte come sacrificio della Chiesa

L'arte cristiana è sempre stata un'arte per la comunità e dalla comunità. Perciò essa può essere “sacrificio” solo se è un sacrificio a cui prende parte l'intera comunità. Essa può “dire Cristo” solo se il corpo di Cristo è formato dalla moltitudine dei fedeli. L'arte cristiana è “sacrificio” (a Dio e non agli idoli) solo se è “liturgia”, cioè “opera del popolo”. Questo implica alcune caratteristiche che Eusebio di Cesarea pone in rilievo nel suo “panegirico al vescovo Paolino” riportato alla fine del suo *opus magnum*. Per la *Historia Ecclesiastica*, la prima caratteristica dell'arte della Chiesa è di essere un “trofeo” della Risurrezione di Cristo. L'arte, per essere ecclesiale, deve esprimere ciò che ri-unisce la Chiesa, ciò che “fa la Chiesa”. Cioè, in prima battuta, l'annuncio del mattino di Pasqua, il *kerýgma* della Risurrezione. Fin dagli affreschi delle catacombe, l'arte cristiana annuncia la Risurrezione. Eusebio lo dice con efficacissima allegoria:

(...) un re così potente che, dopo la sua morte, dirige il suo esercito e innalza trofei contro i nemici³⁰².

L'allegoria prosegue con l'esemplificazione dei segni di vittoria del “re”, finché il lettore/ascoltatore non si sente dire che il tempio stesso dove si trova - in quel caso, la cattedrale di Tiro - è uno di quelli. I trofei (*tropáia*) nel mondo antico sono quei segni militari che annunciano la vittoria del sovrano e che estendono la sua signoria sul territorio dove sono “piantati”³⁰³. Si tratta, dunque, di un segno che annuncia e, al tempo stesso, mette sotto la signoria di quel che annuncia. È un messaggio “performativo”. Paragonare l'edificio ecclesiale a un “trofeo” è farne un “segno efficace” della Risurrezione. Chi si trova all'interno dell'edificio è, in un certo senso, sotto la signoria del Risorto. Siamo vicini a quel che la teologia cattolica definisce “sacramentale”. L'arte cristiana che annuncia la Risurrezione è un sacramentale³⁰⁴.

³⁰¹

Ibidem.

³⁰²

EUSEBIO DI CESAREA, *Historia Ecclesiastica* X,4,20.

³⁰³

Cf. H. G. LIDDLE – R. SCOTT, voce “*τροπαιον*”.

³⁰⁴

Congar non teme di usare l'espressione «comme les sacrements du corps ecclesial du Christ», cf. Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 173.

Nello stesso paragrafo e nella stessa enumerazione allegorica, Eusebio usa anche la parola *anathémata*. Perché le opere realizzate dal “re morto e vittorioso” sono anche delle “offerte”. *Anáthema* è termine greco incontrato nella prima parte di questo saggio e significa l’offerta fatta agli dei sotto forma di un manufatto artistico. Gli *anathémata* - nel testo alla pari dei *kosmémata*, cioè gli “ornamenti” - possono essere le decorazioni all’interno della cattedrale di Tiro. Il carattere allusivo e allegorico del testo, però, lascia immaginare l’edificio intero quale *anáthema*, cioè offerta a Dio. Offerta fatta dal re morto e risorto, ossia da Cristo. Si scorge così un’ulteriore caratteristica dell’arte cristiana. Eusebio descrive l’edificio e la sua ornamentoazione non solo come “trofeo della Risurrezione”, ma come offerta fatta da Cristo al Padre. In altre parole: l’arte cristiana è, in fin dei conti, realizzata da Cristo stesso e si rivolge al Padre.

L’arte cristiana assume così lo stesso movimento del *Lógos*, di cui *Gv* 1,1 dice che era *pròs tòn theón*, “verso Dio”, nel senso non solo di “presso il Padre” ma anche (e soprattutto?) di “rivolto al Padre”. Detta così, l’arte cristiana farebbe parte della *logikè latreía* di *Rm* 12,1. L’arte è “culto secondo il *Lógos*”. O meglio: segno efficace del *Lógos* risorto che, rivolgendosi al Padre, porta tutto con sé verso il Padre. E questo segno efficace è ciò che l’uomo è chiamato ad essere. Pertanto, l’arte è l’emblema stessa della vocazione dell’uomo.

L’arte cristiana dice come il Figlio consacra il mondo al Padre; anzi, dice che la risurrezione è quel processo di consegna di tutto il creato al Padre. Perciò si compie nello Spirito. Come dicevamo sopra, la costruzione delle chiese (o delle immagini sacre) esprime la risurrezione del martire in “corpo spirituale” e, al tempo stesso, la trasfigurazione del creato, della materia (pietre, pigmenti, ecc.) di cui è fatta l’opera d’arte. La risurrezione finale del martire coincide con la trasfigurazione della materia di cui l’arte è “segno efficace”. L’arte cristiana è, al tempo stesso, “trinitaria”, perché esprime un movimento del Figlio verso il Padre attraverso tutta la creazione nello Spirito³⁰⁵, ed “escatologica”, perché è l’anticipazione di questa definitiva consegna e trasfigurazione. Eusebio concluderà il grande panegirico dedicato al vescovo Paolino, ricostruttore della cattedrale di Tiro, con una densa sintesi teologica:

Tale è il grande tempio che in tutta la terra abitata che sta sotto il sole, il Verbo ha costruito, il grande demiurgo dell’universo, dopo aver formato sulla terra questa immagine intellegibile delle volte celesti dell’al di là, di modo che in lui sia onorato e riverito il Padre, per mezzo della creazione intera e degli esseri viventi e ragionevoli che sono sulla terra³⁰⁶.

L’arte è uno sguardo sulla liturgia celeste, uno sguardo efficace, che unisce cielo e terra; uno sguardo consegnato ad altri sguardi, che trasforma la materia e, così facendo, inizia a trasformare gli sguardi altrui. È interessante notare che Eusebio di Cesarea, nello stesso testo, descrive il vescovo-architetto come colui:

(...) che guarda verso il primo Maestro con gli occhi puri dell’intelligenza³⁰⁷.

Secondo Eusebio, l’artista, l’architetto:

(...) esegue tutto ciò che vede fare al Maestro, utilizzando le Sue azioni come modelli e archetipi, e riproducendole in immagini, con la maggiore rassomiglianza possibile³⁰⁸.

³⁰⁵ La *Sogitha* conclude con il verso: «Che la sublime Trinità che dette la forza a coloro che lo costruirono, possa custodirci da ogni male e liberarci dal dolore».

³⁰⁶ *Ibidem*, 69.

³⁰⁷ *Ibidem*, 25.

Tale contemplazione del Cristo, dalla quale sgorga l'opera d'arte, è preceduta nel testo di Eusebio dalla contemplazione compiuta da Cristo stesso nei confronti del Padre:

(...) ciò che vede fare al Padre suo, il Figlio lo fa similmente³⁰⁹.

Il testo pone così una continuità “discendente” fra il rapporto Padre-Cristo e il rapporto Cristo-artista. Quasi a riecheggiare la parola di Gesù nel Vangelo di *Giovanni*:

Come il Padre ha mandato me, io mando voi (*Gv* 20,21).

Per Eusebio, il Figlio è il “primo Maestro”, vale a dire il primo “artista”, e la sua arte è la sua stessa vita, la quale rivela il Padre. Fra le righe, Eusebio ci ripropone la teologia del “santuario”, che nel libro dell’*Esodo* funge da *Realsymbol* della propria vita. Cristo è l’artista di quel Santuario che è Lui stesso. La vita di Cristo è l’opera d’arte assoluta, poiché è visibilità del Padre e puro dono al Padre. In modo analogo - bisognerebbe dire “omotetico” -, l’artista crea giacché contempla Cristo.

L’arte cristiana è definita come una contemplazione consegnata allo sguardo altrui. L’impianto teologico di Eusebio è un’interessante convergenza fra due tradizioni che spesso i Padri hanno saputo armonizzare. La prima, è la concezione veterotestamentaria del “modello celeste del tempio” che Mosè ha contemplato sul Sinai e che dovrà riprodurre sulla terra (cf. *Es* 25,9.40). Il vescovo-architetto Paolino di Tiro è paragonabile, dunque, a Mosè: colui che ha potuto contemplare il modello celeste della “Dimora” che, per i Padri, è Cristo stesso. La preghiera di Paolino, il suo fissare gli occhi sul Cristo, è sorgente di ogni arte. È perché contempla Cristo che Paolino può diventare tal quale a Mosè, costruttore del Santuario. Il testo continua, infatti, citando l’episodio di Besaleel (cf. *Es* 31 e 35). Così come il Santuario costruito ai piedi del Sinai fu un “Sinai itinerante” per permettere ad altri di fare un’esperienza simile a quella di Mosè, così la cattedrale di Tiro diventa il modo in cui il vescovo-architetto condivide la sua esperienza con il suo popolo. Essa è quel nuovo “Sinai” da dove ognuno può contemplare la “Dimora in cielo”, che è Cristo.

La seconda tradizione di cui Eusebio è debitore, è quella neo-platonica. Se per Platone l’arte è una “imitazione dell’apparenza” e dunque è «tre volte distante dalla verità»³¹⁰, la tradizione aristotelica³¹¹ prima e quella neo-platonica poi ridonano all’arte tutta la sua dignità, ammettendo che essa nasce dalla contemplazione delle essenze³¹². Intorno al 600, nel poema per la consacrazione

308

Ibidem.

309

Ibidem.

310

PLATONE, *Repubblica*, X,7. Perciò Platone conclude: «La pittura, e in generale l’arte imitativa, realizza la sua opera ben lungi dalla verità, ha uno stretto rapporto di familiarità e amicizia con ciò che in noi è lontano dall’intelletto e non si prefigge alcuno scopo sano e veritiero», *Ibidem* 12.

311

Cf. ARISTOTELE, *Poetica* 1460b.

312

Interessante è il ragionamento di Plotino: «Pertanto prendiamo ad esempio due blocchi di pietra posti l’uno accanto all’altro: il primo allo stato grezzo e privo di lavorazione, il secondo già sottomesso all’arte e trasformato nella statua di un dio o di un uomo, di un dio come una Grazia o una Musa, oppure di un dio non qualsiasi, ma come l’arte ha saputo farlo radunando tutti i tratti della bellezza; bella potrà apparire la pietra che è stata condotta dall’arte alla bellezza della forma, e sarà tale non grazie al suo esser pietra – poiché altrimenti anche l’altra sarebbe ugualmente bella, bensì grazie alla forma che l’arte le ha infuso. Certo la materia non possedeva questa forma, ma essa esisteva in chi la pensava anche prima di raggiungere la pietra; ed esisteva d’altra parte nella mente dell’artefice, non perché egli fosse dotato di occhi

della cattedrale di Edessa, la Divinità “che risiede nel tempio santo” viene chiamata “Essenza”³¹³. Nel testo di Eusebio, le “essenze” diventano “le azioni di Cristo” che l’architetto “usa come archetipi e paradigmi” e trasforma in “icone”³¹⁴. L’arte cristiana è, dunque, la visibilità sincronica della diacronica “storia di salvezza” che, in definitiva, è Cristo. Già il tempio di Gerusalemme era la visione sincronica che faceva far memoria e “vedere Dio diaconicamente”.

La concezione dell’arte cristiana, come frutto della contemplazione dell’artista, è più volte attestata nella storia della Chiesa. Basta adesso citare due esempi. Il primo, è il “Portico della Gloria” a Santiago di Compostela. Dietro al *trumeau*, ma come parte di esso, si osserva una figura inginocchiata che dà le spalle al monumento e guarda all’interno della cattedrale in direzione dell’altare. La più antica tradizione locale ci vede il maestro Matteo, artefice del famoso portale, che avrebbe così “firmato la sua opera” immortalando il suo atteggiamento orante. L’intero portico viene in questo modo colto come il frutto della contemplazione dell’artista, un frutto che appare “alle sue spalle”, a beneficio del pellegrino. È la preghiera di maestro Matteo resa pietra, consegnata alle generazioni³¹⁵.

Il secondo esempio è più recente e meno documentato. Etsuro Sotoo, architetto e scultore alla Sagrada Familia di Barcellona, in una conversazione autobiografica, ricordava:

(...) mentre guardavo Gaudì non trovavo ispirazione, ma quando ho iniziato a guardare dove guardava Gaudì allora ho finalmente trovato ispirazione³¹⁶.

Eppure per Eusebio, la contemplazione dell’artista non è affatto un’esperienza individuale. Essa è inseparabile dal sacrificio compiuto dall’intera comunità. Contemplazione e sacrificio ecclesiale sono come le due facce della stessa medaglia che definiscono l’arte cristiana. Infatti, nel testo di Eusebio, esse si trovano in una sorprendente continuità anche sintattica, ovvero nella stessa frase. L’autore inizia affermando che Paolino:

(...) porta nella sua anima l’immagine di tutto il Cristo, Verbo, Sapienza, Luce³¹⁷.

Con questo periodo, Eusebio sintetizza e riprende quanto detto prima sulla contemplazione. Lo fa però utilizzando un verbo alquanto raro: *agalmatoforéo*. Lo abbiamo tradotto con “portare

o di mani, ma in quanto partecipava dell’arte», PLOTINO, *Enneadi*, V, 8.1. Il filosofo spiega più tardi, in polemica con il disprezzo di Platone verso l’arte: «Se qualcuno disprezza le arti in quanto creano imitando la natura, occorre innanzitutto dire che anche la natura imita qualcos’altro. È poi necessario sapere che le arti non imitano semplicemente ciò che si vede, ma risalgono dai principi razionali da cui deriva la natura; e inoltre creano da sé molte cose e completano ciò che per qualche aspetto è manchevole, possedendo la bellezza. Così anche Fidia creò Giove, senza seguire alcun modello sensibile, ma cogliendolo quale sarebbe stato, se avesse voluto apparirci alla vista», *Ibidem*.

³¹³ Cf. *Sogitha*, 1.

³¹⁴ Cf. EUSEBIO DI CESAREA, *Historia Ecclesiastica* X,4,25.

³¹⁵ Cf. F. CARBO ALONSO, *El portico de la Gloria. Misterio y sentido*, Encuentro, Madrid 2012, 112ss.

³¹⁶ Conversazione con un gruppo di studenti nell’Aprile del 2009.

³¹⁷ EUSEBIO DI CESAREA, *Historia Ecclesiastica* X,4,26.

l’immagine”, e si usa per dire “rappresentarsi”, “avere in mente”³¹⁸. Di fatto, il verbo contiene la radice *ágalma*, vocabolo che abbiamo abbondantemente commentato all’inizio e che, nel paganesimo greco, designa la statua votiva offerta agli dei. È probabile che Eusebio usi questo verbo senza l’intenzione di giocare sull’etimo. Ma noi possiamo seguire la coincidenza dell’etimologia per sottolineare il filo diretto fra la contemplazione e il concepimento di un’opera d’arte. Paolino, contemplando il Cristo, lo “concepisce” già come “rappresentazione”: come “rappresentazione” del Padre - “Egli è immagine del Dio invisibile”, recita *Col 1,15* -, ma anche come la rappresentazione di ciò che lui stesso realizzerà materialmente costruendo la cattedrale di Tiro. Ed è in questo preciso punto, grammaticalmente nella stessa frase, che Eusebio introduce la dimensione comunitaria e sacrificale, la sola a rendere possibile il compimento di questa “contemplazione”, vale a dire la realizzazione materiale di quell’*ágalma* di Cristo che è l’edificio ecclesiale. Eusebio, infatti, allarga improvvisamente l’orizzonte della sua frase e, da un inizio personale e interiore, si apre ad affermare:

È impossibile dire con che grandezza d’animo, con che mano generosa e inesauribile di risorse, con che magnanimità nelle offerte che gli avete fatto, avete gareggiato di zelo con lui per non essere lasciati indietro³¹⁹.

Questa è la “chiave di volta” della teologia dell’arte cristiana. La “contemplazione” di Paolino non è rimasta nell’iperuranio delle “essenze”, e nemmeno nella solitudine di una realizzazione individuale, ma si è materializzata e resa visibile grazie al sacrificio dell’intera comunità, quella comunità che adesso sta ascoltando il panegirico e che è ringraziata insieme al suo vescovo. Questa è la cifra che contraddistingue l’arte della grande tradizione della Chiesa, e che la collega direttamente a quel che consideravamo parlando di Filone circa la costruzione del tempio. È il motivo per cui nel primo millennio - e spesso anche oltre - le grandi opere dell’arte cristiana non sono firmate da un artista individuale: esse sono piuttosto l’opera del popolo, *laoû ourgéia*³²⁰, “liturgia”.

È questo immenso sacrificio comunitario che unisce il popolo con il sacrificio di Cristo, anzi con quel sacrificio che è Cristo. La comunità cristiana dice Cristo nella propria arte non tanto o non solo per la forma ricevuta dalla contemplazione dell’artista, ma prima di tutto per il dono di sé espresso nella materialità dell’opera d’arte. Anzi, contemplazione della forma e sacrificio con cui il popolo porta a Dio tutto il creato, sono uno stesso movimento dello Spirito. Architetto e popolo “gareggiano di zelo” nel donarsi e questa è la loro comunione con Cristo. Questo è il *labor* che Suger invitava ad ammirare e che porta alla Luce. L’artista individuale della tradizione occidentale moderna può consegnare se stesso nella propria opera, ma solo un sacrificio comune della Chiesa rende quell’arte “segno del compimento”, come ripete Eusebio all’inizio del Libro X. Solo questa è l’arte “escatologica”. Solo così l’arte è “porta del cielo”.

Con questa sottolineatura, Eusebio pone la costruzione dell’edificio cristiano in continuità con quanto avevano fatto i costruttori dell’AT: Besaliele, Salomone, Zorobabele. Anch’essi - lo dicevamo - hanno costruito “l’opera del popolo”, hanno edificato guidando il sacrificio del “popolo di sacerdoti”³²¹. Come ha dimostrato Robert Oosterhout, la continuità simbolica e teologica fra il

³¹⁸

Cf. H.G. LIDDLE - R. SCOTT, *Greek – English Lexicon*, voce «*agalmatoforéo*», *ad locum*.

³¹⁹

EUSEBIO DI CESAREA, *Historia Ecclesiastica* X,4,26.

³²⁰

Cf. P. CHANTRAIN, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Kliecksieck, Paris 1999, voce “*ergon*”, *ad locum*.

³²¹ Come ricorda Congar, il popolo ebraico e poi la Chiesa sono “sacerdotali” non tanto nei singoli individui ma eminentemente proprio come popolo. Cf. Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 168.

tempio gerosolimitano e le prime basiliche cristiane è molto più profonda di quanto si è spesso detto nel passato³²². Anche la *Sogitha* (per la cattedrale di Edessa) e la *Mistagogia* di Massimo il Confessore (per Santa Sofia di Costantinopoli) si pongono in continuità con la *Bêt Hammikdâsh* di Gerusalemme. Sono opere inconcepibili senza la piena partecipazione del popolo di cui sono cifra e “sacrificio”, pietra consacrata, “Cristo”.

A questo punto della nostra ricerca meriterebbe un capitolo a se stante la modalità in cui questa partecipazione del popolo all’”edificazione della chiesa” è andata sempre più sviluppandosi alla fine del Medio Evo, in particolare a nord delle Alpi. La prassi di raccolta di fondi per la costruzione delle grandi cattedrali, che di solito viene trattato nella storiografia attuale solo in funzione del suo esito clamoroso nella rivolta di Lutero³²³, può certamente essere letta come una “perversione” della teologia della penitenza e del perdono, ma nel suo nucleo originale coincide con le più profonde intuizioni che abbiamo messo in evidenza nella nostra ricerca: la costruzione del tempio (anche cristiano) è un “sacrificio” di tutto il popolo nel senso di “partecipazione all’unico sacrificio di Cristo”, ed è per questo una trasfigurazione del peccato in “porta del cielo”. Ben prima della campagna di indulgenze che Albrecht von Brandenburg ottenne da Leone X in favore dei banchieri Fugger e che era intitolata “in favore della costruzione della basilica di San Pietro a Roma”, la prassi di associare l’indulgenza al contributo economico nella costruzione di una cattedrale era largamente attestato e pacifico in ampie aree della cristianità³²⁴. Se il suo abuso dettato da interessi politico-economici è certamente scandaloso, forse la sua teologia aspetta ancora una serena rivalutazione.

3.3.4 *La sintesi di Gaudì*

C’è un architetto che ha sentito ancora più profondamente l’imprescindibilità del sacrificio del popolo perché l’arte sia una partecipazione al sacrificio di Cristo: Antoni Gaudì y Cornet. Da studente di architettura a Barcellona aveva vissuto nel popolare quartiere del Born, dove si ergeva la basilica di Santa Maria del Mar. Secondo la tradizione popolare, il capolavoro del gotico fiammeggiante catalano fu costruito dalla gente del quartiere, formata da scaricatori di porto e artigiani, raffigurati ancora oggi in vari luoghi dell’edificio³²⁵. Il giovane Gaudì, non ancora pienamente immerso nella spiritualità cristiana, fu profondamente colpito da questo esempio e già allora affermò che una cattedrale non poteva essere che costruita dal popolo³²⁶.

³²² Cf. R. OUSTERHOUT, «New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture», in P. MAGDALINO – R. NELSON (edd.), *The Old Testament in Byzantium*, Dumbarton Oaks, Washington (DC) 2010, 223-254.

³²³ Cf. L. FELICI, *La riforma protestante nell’Europa del Cinquecento*, Carocci, Roma 2016; e R. H. BAINTON, *Martin Lutero*, Einaudi, Torino 2013.

³²⁴ Cf. J.-P. CUVILLIER, *Storia della Germania Medievale. La Nazione incompiuta (XIII-XVI sec.)*, Sansoni, Firenze 1989, 204ss.; e B. MOELLER, *Deutschland im Zeitalter der Reformation*, Kleine Vandenhoeck-Reihe, Goettingen 1999, 39ss.

³²⁵ Cf. J.J. NAVARRO ARISA, *Gaudì. L’architetto di Dio*, Paoline, Milano 2003, 37s.

³²⁶ Cf. J.-P. HERNANDEZ, *Antoni Gaudí: la Parola nella pietra*, Pardes, Bologna 2007, 21.

Più tardi, fu il cantiere della Sagrada Familia a trasformare lentamente quell’ambizioso “*dandy di provincia*” in un “monaco nella città”³²⁷. E fu nella realizzazione di questa opera, l’“opera della sua vita”, che Gaudì espresse al meglio l’intima simbiosi fra il popolo e la sua *leitourgéia*. Egli scrive:

La chiesa della Sagrada Familia è realizzata dal popolo che vi trova riflesso il proprio modo di essere³²⁸.

E aggiunge che la Sagrada Familia:

(...) è un’opera posta nelle mani di Dio e affidata alla volontà del popolo. È vivendo a contatto con il popolo e rivolgendosi a Dio, che l’architetto svolge il proprio compito³²⁹.

Riconosciamo qui la feconda tensione fra architetto e popolo in termini molto simili a quelli descritti da Eusebio: la contemplazione di Dio diventa, per l’architetto, generatrice di arte cristiana solo se “a contatto con il popolo”. Tale consonanza tra Gaudì e la teologia dell’arte che abbiamo visto nei Padri dà ragione della sua famosa espressione:

Per essere originale bisogna ritornare all’origine³³⁰.

È molto significativa, a tal riguardo, una delle rare foto conservate del suo studio [Fig. 10]. Vi si vedono alcuni scaffali, ma soprattutto molte immagini di opere architettoniche affisse alla parete e che gli erano evidentemente di ispirazione o almeno di riferimento. Cercando di individuare, attraverso la flebile precisione dell’immagine, di quali opere si tratti, riusciamo a riconoscere che molte di esse rappresentano absidi bizantine. E ciò pare convergere con la sua affermazione:

Sono venuto a riprendere l’architettura là dove venne lasciata dallo stile bizantino³³¹.

³²⁷ Così lo definiscono, negli ultimi anni della sua vita, molti dei suoi stretti collaboratori. È interessante al rispetto la descrizione fornita dallo scultore Juan Matamala: «Qual un monje se entregaba a su trabajo dia tras dia, después de haber asistido a la misa en la cripta del templo. Esta etapa es también la de una más intensa vida religiosa de Gaudí. Nada le distraía de su trabajo, porque la vida religiosa y su tarea artística eran para él una misma cosa y una misma vocación», J. MATAMALA, *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*, Claret, Barcelona 2006, 355.

³²⁸ A. GAUDÍ, *Paroles et Ecrits* (a cura di I. PUIG-BOADA), L’Harmattan, Paris 2002, 176, nota 319 (traduzione nostra).

³²⁹ *Ibidem* (traduzione nostra).

³³⁰ *Ibidem*, 80, nota 32 (traduzione nostra). Altrove, Gaudì esprime il pericolo delle imitazioni di stili precedenti, senza l’impegno di attingere alla sorgente, cioè all’Origine, all’esperienza religiosa stessa. Lì c’è il rischio di celebrare epoche passate e non il Dio della fede. Cf. A. GAUDÍ, *Escritos y documentos* (a cura di L. MERCADER), El Acantilado, Barcelona 2002, 50s.

³³¹ ID., *Paroles et Ecrits*, 92, nota 67 (traduzione nostra). È risaputa l’antipatia di Gaudì verso il Rinascimento. A suo parere l’architettura rinascimentale «è un monologo, che è una morte», *Ibidem*, nota 68 (traduzione nostra). Gaudì arriva a dire che le cupole rinascimentali sono ispirate da “forni” e che le volte sono ispirate da “cloache”, cf. *Ibidem*.

Gaudì è, dunque, in profondo dialogo con la teologia di cui abbiam detto a proposito di absidi come quello di San Clemente a Roma. Non ci stupisce allora che Gaudì concepisca la sua arte come un sacrificio. Anzi, come “sacrificio espiatorio”. Tale dicitura della basilica, Gaudì la eredita dal suo committente e cioè l’Associazione dei devoti di San Giuseppe che, per riconnettere il tessuto sociale operaio della Barcellona industriale con la fede della Chiesa, aveva voluto elevare un “tempio espiatorio”.

Nella mente del committente, l’espressione “espiatorio” poteva significare una richiesta di perdono a Dio per tante profanazioni e violenze. Ma Gaudì, assumendo pienamente questa intuizione, dona il suo senso più pieno alla dimensione “espiatoria” della sua opera. Come i sacrifici espiatori dell’AT sono un “coprire la distanza” (cf. la radice ebraica *kpr*) fra Dio e il popolo, così Gaudì renderà il popolo protagonista di un ponte fra terra e cielo, che coincide con la capacità ritrovata del popolo di “dare il meglio di sé”.

Nel quartiere operaio dell’*ensanche* dove si erge la Sagrada Familia, Gaudì rende il popolo “protagonista di bellezza”. I suoi modelli, i suoi operai, il suo stesso linguaggio iconografico saranno presi da quella popolazione lacerata dall’ingiustizia, dallo sfruttamento, dall’abuso di alcol, e decisamente incamminata verso l’anarchismo e il comunismo rivoluzionario. Così, al posto dei simboli medievali, troveremo nelle facciate le rappresentazioni degli strumenti di lavoro; al posto degli animali mitologici dell’arte gotica, vedremo grosse lumache e lucertole dei terreni suburbani; al posto di esotiche piante, ecco erbacce e gramigne calpestate nei cantieri. È la creazione intera che viene offerta a Dio da un “popolo di sacerdoti”. Ed è quella creazione “vera”, cioè il contesto reale, spesso degradato, dove vive il popolo.

Al tempo stesso, questo “sacrificio espiatorio” non è altro che Cristo stesso. Fissando i suoi occhi contemplativi su Cristo - come Paolino in Eusebio -, Gaudì sa che quello che il popolo costruisce con lui “esiste già”, “è già stato fatto”. È Cristo l’unico e definitivo “sacrificio espiatorio” che riconcilia il mondo con Dio. Dunque, l’arte è la passione di un “fare ciò che è già stato fatto”. Gaudì dirà: «l’uomo non crea: scopre»³³². Perciò l’arte cristiana è “rivelare Cristo” e, per questo, è “pura sequela”. È “dire Cristo” con le mani, con lo sforzo, con il dono della propria vita. È “fare Cristo”.

Il “dono”, il “sacrificio” - del popolo e di ogni artista - è la comunione con l’unico sacrificio che è Cristo. L’offerta consiste nell’offrire ciò che è stato già offerto. Il sacrificio così scopre di essere un ringraziamento. Come nella liturgia, dove è sorprendente che il celebrante, a nome dell’assemblea, “offra Cristo” e dica: «Accetta con benevolenza, o Signore, l’offerta che ti presentiamo noi tuoi ministri e tutta la tua famiglia»³³³, oppure «Ti offriamo, Padre, il pane della vita e il calice della salvezza»³³⁴. In modo analogo, l’arte cristiana “offre e ringrazia”, cioè “confessa”, in tanti modi e in tanti luoghi, l’unico sacrificio di Cristo.

Costruire un “tempio espiatorio” non è, pertanto, offrire “un altro sacrificio espiatorio al di fuori di Cristo”. È semplicemente lasciarsi attraversare dal sacrificio di Cristo, esserne parte, essere membri del corpo di Cristo. Un corpo che si è già offerto e che ci permette di entrare nell’oblazione offrendo, con Lui, tutta la creazione. L’espiazione non è il “prezzo da pagare” per un perdono difficile, ma è il massimo della comunione con il corpo morto e risorto di Cristo. Schietto, come “smaliziato”, Gaudì afferma:

³³² *Ibidem*, 80, nota 32 (traduzione nostra). È evidente qui il richiamo all’etimo latino *invenio*, che collega “inventare” a “trovare”.

³³³ Canone I o Romano.

³³⁴ Canone II. Si noti invece come il Canone III unisca immediatamente “sacrificio” a “ringraziamento”: «Ti offriamo, Padre, in rendimento di grazie questo sacrificio vivo e santo».

Il tempio della Sagrada Família è *espiatorio* (questa è la parola che ripugnava al *Mercure* di Francia). Ciò significa che deve nutrirsi di sacrifici; in caso contrario sarebbe un'opera degna di biasimo, che rimarrebbe incompleta. La parola espiatorio è quella che rivolta ai settari. Il sacrificio è necessario anche per la buona riuscita delle opere cattive; poiché non è possibile sottrarsi ad esso, vale la pena compierlo per le opere buone³³⁵.

Con queste parole, Gaudì pone il sacrificio come una delle “cifre” dell’esistenza umana. Esso è “necessario” sia per le buone opere che per le cattive: è semplicemente il senso profondo del fare. Ogni passione è sacrificio. Il genio catalano ha colto ciò che la Bibbia continuamente pone quale difficile crinale quando parla dell’arte. La questione non è se fare arte o non farla, come neanche se fare un sacrificio o non farlo. Arte e sacrificio sono la vita stessa, l’umanità. Sono “necessari”. La questione è “per chi” o “per cosa” si realizzano e l’arte e il sacrificio. Come il vitello d’oro dell’*Esodo*, l’arte-sacrificio può essere un’idolatria. E proprio come quel vitello d’oro, quando l’arte diventa idolo di se stessa, non riesce neanche a essere se stessa. Scrive Gaudì:

La vita è amore, e l’amore è sacrificio. A qualsiasi livello si osserva che, quando una casa conduce una vita feconda, c’è qualcuno che si sacrifica; a volte questo qualcuno è un domestico, un servitore. Quando le persone che si sacrificano sono due, la vita del nucleo diventa brillante, esemplare. Un matrimonio, in cui i due coniugi hanno spirito di sacrificio, è caratterizzato dalla pace e dall’allegria, che ci siano figli o no, ricchezza o no. Se coloro che si sacrificano sono più di due, la casa brilla di mille luci che abbagliano chiunque ci avvicini. Il motivo della crescita spirituale e materiale degli ordini religiosi è che tutti i membri si sacrificano per il bene comune³³⁶.

Il sacrificio è, dunque, per Gaudì la cifra stessa dell’amore. Un popolo, una famiglia, una comunità che non è più capace di sacrificio ha perso ogni generatività³³⁷. L’arte cristiana rende visibile l’amore generativo di una comunità. Gaudì scrive ancora:

Tutto ciò che facciamo per il tempio ce lo dobbiamo imporre come un sacrificio che è l’unico atteggiamento fecondo³³⁸.

Un simile atteggiamento è “in perdita”, senza calcoli. Gaudì infatti dirà: «diminuzione dell’io, senza compenso»³³⁹, definendo nuovamente il sacrificio. È proprio questo l’atteggiamento che rende l’artista e la sua opera una sola cosa. Ed è sempre questo l’atteggiamento “contagioso” con cui l’artista “governa” tale “liturgia”.

Con gran fierezza ogni giorno Gaudì riportava una monetina data quotidianamente da una povera fruttivendola³⁴⁰. Questo “sacrificio” era agli occhi dell’architetto la “cartina di tornasole” della

³³⁵

A. GAUDÌ, *Paroles et Ecrits*, 176, nota 318 (traduzione nostra).

³³⁶

ID., *Idee per l’architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi* (a cura di I. PUIG-BOADA), Jaca Book, Milano, 1995, 277.

³³⁷

Interessante che un artista non dichiaratamente cristiano come Ramòn Gaya abbia recentemente affermato: «El arte verdadero es una especie de sacrificio», cf. L.M. DURANTE, *Ramòn Gaya. El exilio de un creador*, Nuova cultura, Roma 2013, 80.

³³⁸

A. GAUDÌ, *Paroles et Ecrits*, 176, nota 319 (traduzione nostra).

³³⁹

Ibidem, 161, nota 271 (traduzione nostra).

³⁴⁰

Cf. G. VAN HENSBERGEN, *Gaudì*, Harper Collins, London 2002, 249.

“verità” della sua “liturgia”. È infatti con “l’obolo della vedova” e non con finanziamenti pubblici o provenienti da ricche fondazioni che il cantiere della Sagrada Familia ha attraversato le generazioni ben oltre Gaudí. Come immortalò il pittore Joaquin Mir, il tempio espiatorio della Sagrada Familia è “la cattedrale dei poveri”. Perciò è - forse più di altre costruzioni cristiane - realmente “escatologica”³⁴¹.

4. In-conclusione

All’inizio di questa nostra ricerca, ci siamo chiesti se sacrificio e monumento sacro, unificati dal NT nella persona di Gesù, non siano stati da sempre una sola cosa. Abbiamo potuto mostrare come siano stati due versanti inseparabili nell’esperienza religiosa, sia nel paganesimo del Mediterraneo antico, sia nella tradizione ebraica. Il tempio, ma anche l’arte religiosa in generale, è già parte della dinamica sacrificale, anzi è “memoria efficace” e “matrice” di sacrifici. Soprattutto in Israele, il tempio diventa *Realsymbol* del sacerdozio del popolo. Nel tempio, Israele offre in definitiva se stesso e l’intera creazione. Nell’elaborazione artistica, il popolo vede la propria idolatria e il proprio peccato trasformarsi in esperienza di figlianza.

Quando il Cristianesimo identifica il tempio con Gesù Cristo, ponendo fine alla pratica del sacrificio cruento, si sarebbe potuto pensare che l’arte sacra, cioè l’arte che accompagna il sacrificio ed è sacrificio, fosse arrivata a compimento. Eppure, a partire dalla fine del II sec., la fede cristiana ha dato origine a un’esplosione di creatività artistica di volume eccezionale nella storia dell’umanità. Ciò è stato possibile perché l’arte cristiana, assumendo la dinamica intrinsecamente sacrificale dell’arte antica (pagana ed ebraica), ne ha fatto uno dei modi più pregnanti per rendere presente l’unico sacrificio di Cristo e per rivelarne man mano le sue infinite sfaccettature: ecclesiologiche, cosmiche, escatologiche.

Possiamo dire che, nel Cristianesimo, la creazione artistica riproduce l’originaria creazione del mondo, come accadeva già nell’arte delle civiltà pagane e come si ripete nel santuario di Besaleel, costruito con la *chokmāh* con cui Dio aveva creato il mondo. Nell’arte cristiana, però, la creazione originaria è “riprodotta” perché essa “riproduce” Cristo, nuova creazione per eccellenza, origine e rinnovamento di tutta la creazione. E se la creazione del mondo, nelle civiltà antiche, aveva a che fare con un sacrificio, la Nuova Creazione per eccellenza è il sacrificio di Cristo, la Sua morte e Risurrezione. In altre parole: l’arte come sacrificio ha un valore cosmico nell’arte cristiana, non come mera continuità con l’arte antica o l’arte ebraica, ma come celebrazione del valore cosmico del sacrificio unico e definitivo che è Cristo. Una chiesa “dice Cristo” come sacrificio di tutta la creazione, come “causa finale” di ogni creatura. Le dinamiche studiate per l’arte antica sono trasfigurate e diventano “come materia” della dimensione “sacramentale” dell’arte cristiana.

Potremmo anche dire che, al pari del fabbro di Pilo che avvolge d’oro le corna della giovenca sacrificata ad Atena, l’artista cristiano avvolge della sua arte il sacrificio presente nella liturgia. Continuità? Certamente! Però pure grande discontinuità. Perché c’è qualcosa di radicalmente diverso. Nel sacrificio eucaristico il sacrificio è già avvenuto, ed è quello di Cristo. L’arte non fa che accompagnare l’assemblea a farsi presente al sacrificio di Cristo. L’arte cristiana mostra

³⁴¹ Non intendiamo ovviamente dire “finale” nel senso cronologico; usiamo in questo caso “escatologica” nel senso di una particolare capacità appresentativa del compimento. È davvero sorprendente, quasi “turbante”, che, in senso negativo ma non meno rivelatore, un grande detrattore di Gaudí, scrive un anno dopo la sua morte che la Sagrada Familia è «il canto del cigno del cristianesimo», F. PUJOLS, *La visió artística i religiosa d’En Gaudí*, Barcelona 1927, 7. Forse Pujols aveva colto, attraverso la sua aggressività anti-cristiana, che l’opera della Sagrada Familia era una vera e propria *martyría*.

all’assemblea, la quale offre se stessa nella liturgia, che essa si trova già all’interno del sacrificio di Cristo; e che è ammessa a consegnarsi al Padre nella consegna del Figlio.

La grande Tradizione ha espresso questa partecipazione nella sua secolare interpretazione della presentazione di Gesù al Tempio (in Lc 2,22-28). San Bernardo di Chiaravalle lo commenta così: “Offri il tuo Figlio, o Vergine Santa, e presenta al Signore il frutto benedetto del tuo seno. Offri per la riconciliazione di noi tutti la vittima santa, a Dio gradita”³⁴². Dai bassorilievi runici della Svezia fino a Giotto, questa scena illustra la liturgia eucaristica dove la Chiesa-Maria offre il Figlio e se stessa con Lui³⁴³. O meglio: dove la liturgia è in definitiva ogni operare umano (ogni “leitourgia”) diventa parte dell’offerta del Figlio. Perciò con rara pregnanza teologica il Medioevo canterà fino a oggi “victimae paschali laudes / immolent christiani”. L’arte cristiana è questa lode di ogni creatura, assunta nel sacrificio del Figlio al Padre. L’arte cristiana significa risituare la creazione all’interno di questa consegna del Figlio al Padre, e perciò risituarla nello spazio dello Spirito. L’arte cristiana è “epiclesi” o non è.

E’ epiclesi lo stesso movimento del plasmare la materia durante l’elaborazione artistica. Questa “ispirazione” dell’arte ne fa una “*inventio* del Cristo” come direbbe Gaudì, cioè uno scoprire ciò che già “è”, rivelare “Colui che è”. E perciò l’arte cristiana nella sua forma più ispirata è in qualche modo “opera di Dio e opera dell’uomo al contempo”. Nel suo “farsi nel fuoco”, l’arte è la trasfigurazione e purificazione di ogni altro fuoco, da quello dei serpenti “brucianti” a quello dei sonetti di Michelangelo.

L’arte antica non è “superata” dall’arte cristiana in una sorta di “Aufhebung” hegeliana, e non è solo “materia” per la sacramentalità dell’arte cristiana, ma è anche costante insegnamento, costante richiamo. Osservare che la barca rappresentata sul sarcofago di Haghia Triada fu fatta solo per essere offerta, senza nessuna altra utilità pragmatica, permette di fare la seguente affermazione: una chiesa che ha un’utilità non sacra (culturale, sociale,...) non è più un’offerta a Dio. E il motivo fondante è sempre e di nuovo cristologico: un monumento sacro che non sia essenzialmente uno “spreco”, non può “r-appresentare” lo “spreco” della croce. Perciò ogni architettura sacra che pretenda oggi essere “utile” o voglia imitare il pragmatismo della città secolare non è architettura sacra. Non è un caso se le spiritualità che svuotano la fede cristiana dalla sua dimensione sacrificale non generano arte e non generano comunione.

Come le tavolette votive dell’Egitto ordinano i diversi pezzi di offerta animale, così le architetture sacre del Cristianesimo ordinano l’assemblea. Come quelle tavolette, esse perpetuano la memoria dei sacrifici precedenti e “accendono il fuoco” di ulteriori sacrifici. In questo caso, “i sacrifici precedenti” sono sia il sacrificio dei martiri sia le precedenti liturgie eucaristiche. L’arte cristiana sarà sempre legata a questi due elementi che “costruiscono la Chiesa”. Perché in fondo esse sono “presenza di Cristo”. Come il popolo d’Israele “fu costruito” costruendo il Santuario e fu

³⁴² *In purificatione B. Mariae, Sermo III, 2: PL 183, 370; Sancti Bernardi Opera*, ed. J. Leclercq-H. Rochais, IV, Roma 1966, p.342.

³⁴³ Paolo VI scriverà nel 1974 che la Chiesa “ha intuito nel cuore della Vergine, che porta il Figlio a Gerusalemme per presentarlo al Signore (cfr Lc 2,22), una volontà *oblativa*, che superava il senso ordinario del rito” (*Marialis Cultus* 20).

riportato dall'esilio per ri-costruire il Santuario, così l'arte cristiana, quando è "appresentativa" di Cristo, "edifica" la Chiesa.

Anche la "metonimia" tra contenitore e contenuto che abbiamo visto nell'arte antica può applicarsi all'arte cristiana. Una chiesa, una pala d'altare, tutto ciò che serve alla preghiera, è già preghiera. Come le figurine votive dell'epoca geometrica greca erano l'auto-raffigurazione idealizzata dell'offerente e volevano essere una sua presenza costante al cospetto della divinità, così le chiese sono l'auto-raffigurazione della comunità orante e vogliono essere una sua presenza costante al cospetto di Dio, anche quando sono vuote. Una chiesa, anche vuota, è sempre una preghiera a Dio. Una candela accesa e lasciata lì ne è la quintessenza.

Abbiamo anche visto che il sacrificio antico compie fondamentalmente tre funzioni: la riattualizzazione del patto del popolo con le divinità; l'auto-rappresentazione della comunità offerente; il rinnovo del patto fra i membri della comunità offerente. Ebbene, adesso possiamo dire che l'arte cristiana espleta le stesse funzioni. La costruzione di un edificio ecclesiale vuole rinnovare la fedeltà della comunità a Dio, realizza l'"autoritratto spirituale" della comunità, rinnova la reciproca appartenenza fra i membri della comunità. Però, l'arte cristiana può svolgere queste funzioni perché prima di tutto Cristo è la fedeltà a Dio, il ritratto trasfigurato del popolo, la comunione in un solo corpo.

Costruire una chiesa non è "nutrire gli dei", come poteva esserlo un certo sacrificio antico. L'arte cristiana non è un *do ut des*. Lo scopo è più vicino a ciò che Filone chiamava "onorare Dio", come gesto di gratuità e, al tempo stesso, di affermazione della signoria di Dio; è l'"ossequio al re" che abbiamo visto in Eusebio; è il riconoscimento di una "differenza", come dice Eberhard reinterpretando Derrida. Perciò l'edificio sacro cristiano è un luogo di distinzioni, con cortili, balaustre, pontili, iconostasi.

Come la pietra di *Gen* 28 rappresenta Giacobbe e, insieme, è "casa di Dio e porta del cielo", così anche Cristo è Israele e Dio al tempo stesso. Così ogni chiesa, come in Massimo il Confessore, è immagine del popolo e, al contempo, di Dio.

L'arte cristiana è anche un "rimanere nell'alleanza", per far riecheggiare di nuovo Filone. È una "colonna di fuoco fra cielo e terra"; è la testimonianza di una conversione, come ogni scultura sacra di Michelangelo e di tanti altri artisti; è un'opera "espiatoria", che è opera di tutto il popolo, come la *t'rûmâh* ebraica, segno e appello ad essere "generosi di cuore". Ciò è possibile, perché la *t'rûmâh* è Cristo stesso. Plasmare la materia per fare arte è, allora, come una *parascéve*, una macellazione che prepara il sacrificio.

L'arte cristiana è sacrificio come lo fu il serpente innalzato, bronzo della consapevolezza, specchio del peccato che proprio specchiandosi si trasforma in comunione. E come i martiri dei primi secoli, essa è "pietra di inciampo" e "segno di contraddizione", perché i materiali adoperati nell'arte, invece di essere usati per gli idoli del guadagno, della guerra, dell'auto-promozione, del potere, sono "sprecati" per Dio. L'arte cristiana è *hólon tón bión*, la "vita tutta" della vedova, gettata nel tesoro... del tempio! È come l'olio di Betania, "spreco" agli occhi di Giuda, dono radicale di una donna che rende già presente il dono radicale di Cristo. L'arte è l'olio che fa "brillare" il corpo di Cristo, l'olio che rende "cristo" il Cristo.

Joseph Ratzinger scrisse, pochi mesi prima di diventare Papa: «Io ho spesso già affermato essere mia convinzione che la vera apologia della fede cristiana, (...) sono da una parte i Santi, dall'altro la bellezza che la fede ha generato»³⁴⁴. Possiamo proseguire questo pensiero e dire che, in fondo, i due elementi sono intimamente legati: lo mostra l'arte cristiana nel suo sorgere e in ogni suo sviluppo creativo. L'arte è lo "spreco" che fa brillare ogni santità, unendola all'unzione di Cristo. È attraverso la materialità di un edificio ecclesiale o di una pala d'altare che, ricordando un martire, ci troviamo nel "trofeo" della Risurrezione di Cristo.

³⁴⁴

J. RATZINGER, *La bellezza. La Chiesa*, Itaca, Roma 2005, 21.

Forse la sintesi più densa della storia dell'arte cristiana è inglobata nell'affermazione di Gesù:

Distruggete questo tempio e in tre giorni lo farò risorgere (*Gv* 2,19).

Questa ingiunzione è la risposta data alla richiesta dei giudei che chiedono un “segno” (*sēmeîon*) che possa giustificare l'autorità di Gesù nell'espulsione dei mercanti dal tempio. Con questo episodio, diventa chiara l'identificazione fra Gesù e il tempio, ulteriormente confermata dall'affermazione del narratore: «egli parlava del tempio del suo corpo» (*Gv* 2,21). Il “segno” è evidentemente, nel testo e in tutta la teologia cristiana, la Risurrezione corporea di Gesù di Nazareth. Ma è qui che possiamo “aprire un varco di pensiero” per illustrare la teologia dell'arte. La materialità del monumento sacro di Gerusalemme non è annullata nel suo compimento in Gesù, piuttosto è trasfigurata. “Segno” è il corpo di Cristo risorto, di cui l'arte è memoriale e “segno efficace”. Così, in qualche modo, l'arte partecipa del carattere “semeiotico” del corpo risorto. L'arte rende la materia “segno”. La storia dell'arte cristiana, nata dalla morte dei martiri, è, in lontana analogia al “segno che è il Risorto”, *sēmeîon* della Risurrezione.

È interessante notare che, in *Gv* 2,19, ciò che abbiamo reso con “in tre giorni lo farò risorgere”, in realtà è il verbo *egeíro*, letteralmente “svegliare” o “risvegliare”. Dovremmo tradurre “in tre giorni lo risveglierò”. L'arte “signi-fica” allora “il risveglio progressivo della materia”. Un materiale grezzo è come “dormiente”, finché non diventa opera d'arte. E l'arte cristiana che si espande sulla terra rivela già il passaggio dei “tre giorni”, tra la morte e la vita, tra il mondo profano e il mondo divino, per ogni creatura. “Risvegliata” perché “sacrificata”. O meglio: “risvegliata” e cioè “sacrificata”. O meglio ancora, in uno stesso movimento: “sacrificata” dagli uomini e “risvegliata” dallo Spirito.

È Origene che ci mette sulla pista per capire come la Risurrezione di Cristo sia lo svelamento più profondo di ciò che è il sacrificio. Nelle sue *Omelie sui Numeri*³⁴⁵, il teologo di Alessandria associa il termine sacrificale “primizia”, all'espressione “primizia dei morti” che prende da *1Cor* 15,20 e *Col* 1,18. Il sacrificio è, allo stesso tempo, compiuto e capovolto dalla Pasqua di Gesù. Se nella croce possiamo parlare di “compimento di ogni sacrificio”, nella Risurrezione dobbiamo capire il sacrificio come la consegna che fa entrare nella pienezza della vita. Di questo, l'arte cristiana è testimonianza. È “primizia” che guarda alla Primizia.

È probabilmente Congar che ha sintetizzato al meglio questa visione cosmologica ed escatologica dell'arte. Ciò che il teologo francese afferma sugli edifici ecclesiastici, noi lo intendiamo per tutta l'arte cristiana: «Anche le chiese servono alla vita delle nostre anime come “templi spirituali”, giacché sono il luogo della preghiera; esse servono alla nostra unione in un corpo “comunionale”, visto che sono il luogo dell'assemblea cristiana. E, come l'eucaristia, ancora più ampiamente di essa, esse assumono gli elementi del mondo e il lavoro dell'uomo. Esse sono le primizie della creazione, offerte a Dio e assunte dal corpo di Cristo che le riunirà tutte e le consacerà. Per questo, le ricche cattedrali e, più modestamente, le chiese e le cappelle disperse sulla superficie del globo, convocano gli elementi del mondo e raccolgono ogni traccia di bellezza per la lode del Creatore, mentre rappresentano il corteo glorioso dei santi. Esse sono segno e promessa del fatto che tutto sarà riunito, il visibile e l'invisibile, il corporeo e lo spirituale, nell'unico tempio di Dio e dell'Agnello»³⁴⁶. In tante chiesette di campagna, ma anche in tanti santuari urbani, la religiosità popolare ci spalanca la visione sul senso di questo “sacrificio”³⁴⁷. Il manto della Madonna o la sua

³⁴⁵

ORIGENE, *Omelie sui Numeri*, IX,3.

³⁴⁶

Y. CONGAR, *Le mystère du temple*, 292 (traduzione nostra).

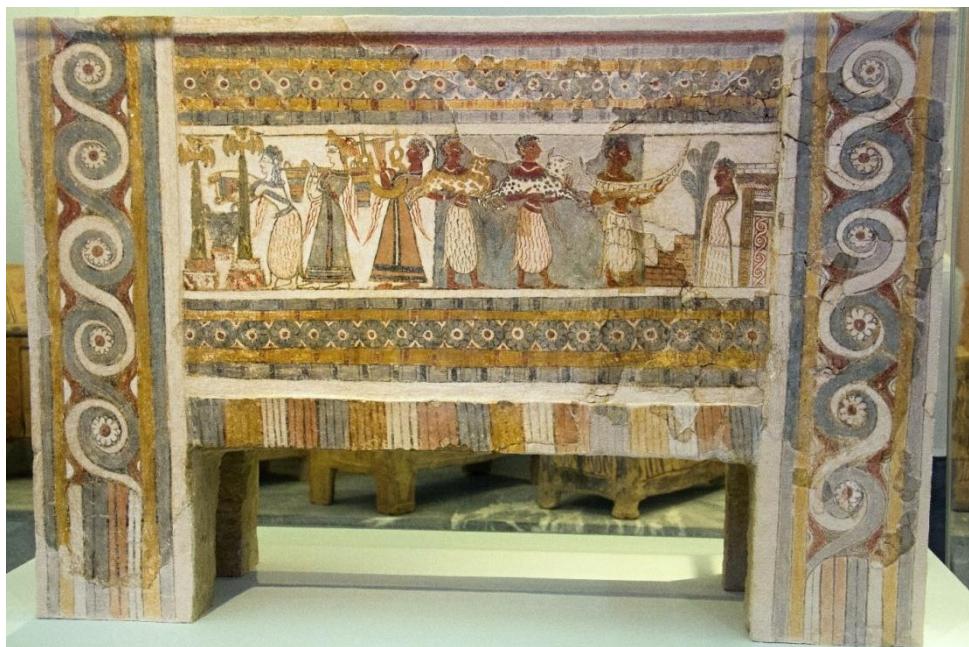
³⁴⁷

Cf. G. DE SIMONE (ed.), *La devozione popolare. Tra arte e teologia*, Quaderni di Arte e Teologia - Nuova Serie, Napoli 2019.

corona, il restauro del crocifisso, l'abbellimento della statua del santo patrono, e tante altre "primizie", diventano l'offerta in cui tutta una comunità, a volte tutto un popolo, si offre, si unisce, crede.

TAVOLE

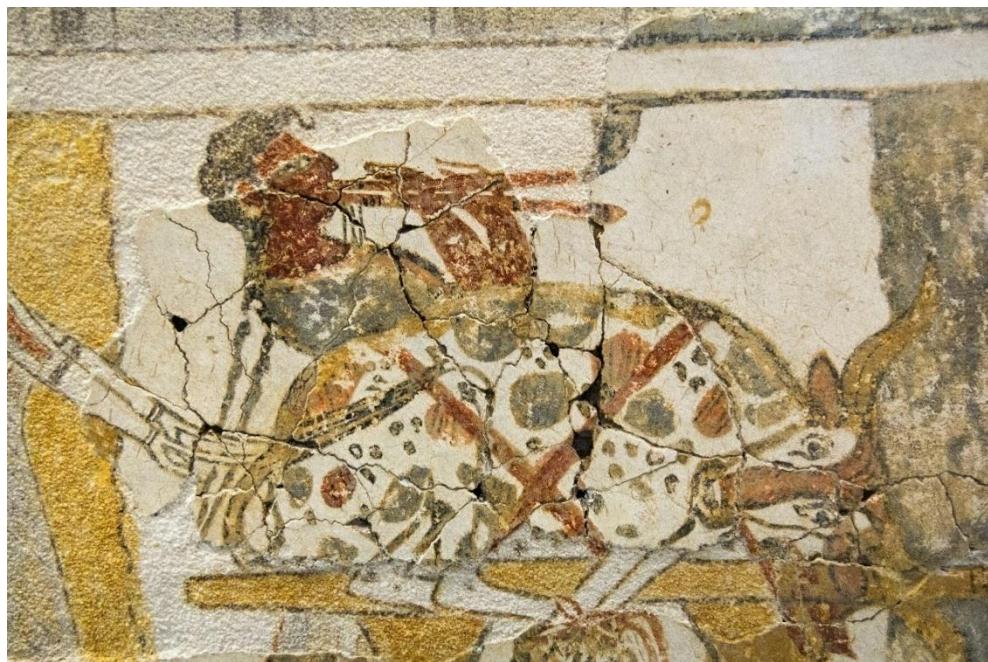
[Fig. 1]



[Fig. 2]



[Fig. 3]



[Fig. 4]



[Fig. 5]



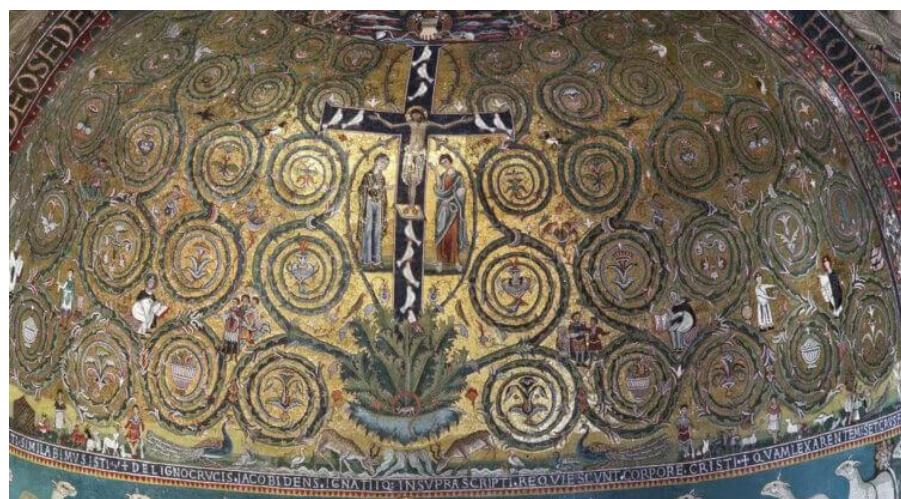
[Fig. 6]



[Fig. 7]



[Fig. 8]



[Fig. 9]



[Fig. 10]

