

INTRODUZIONE

Il problema dell'arte sacra è oggi posto con clamore; prova che questa arte non esiste più, nonostante alcuni sforzi laboriosi impiegati da taluni per farci credere al valore di alcune contestabili produzioni in tale ambito. Può darsi che al giorno d'oggi esista un'arte *religiosa*, ma certo non un'arte *sacra*. In effetti, fra queste due nozioni c'è qualcosa di più che una semplice sfumatura: c'è una differenza radicale. Nello stesso tempo, per contro, la nostra epoca è paradossalmente posta di fronte alle più numerose rivelazioni e testimonianze che ci siano mai state riguardanti l'autentica arte sacra. Mentre gli storici dell'arte come Mâle e Focillon analizzano e inventariano le ricchezze delle nostre cattedrali, altri etnologi, storici delle religioni e architetti quali Eliade, Mus, Coomaraswamy, Schwaller de Lubicz, Hambidge, Moessel, Ghyska, *et coeterra*, studiano gli edifici sacri dell'Estremo Oriente, dell'India, dell'Egitto e dell'antichità classica introducendoci al significato proprio di questi monumenti e sulle concezioni di prospettive fino ad oggi insospettabili. Le loro conclusioni, ugualmente verificate sui nostri edifici religiosi – in particolare quelli del Medio Evo –, hanno sconvolto da cima a fondo il nostro modo di comprenderli che, sino dall'epoca romantica, è fastidiosamente dominato dal sentimentalismo, dal moralismo e dall'«estetismo», ovvero da una concezione individualista e «letteraria» dell'arte sacra. Queste sono precisamente le caratteristiche dell'arte *religiosa* – e profana, beninteso –, mentre la vera arte sacra è di natura non sentimentale o psicologica, ma ontologica e cosmologica. Perciò questa arte sacra

non appare più, seguendo l'esempio dell'arte moderna, come il risultato dei sentimenti, delle fantasie, fosse anche del «pensiero» dell'artista, ma piuttosto come la traduzione di una realtà che oltrepassa largamente i limiti dell'individualità umana. È questa la peculiarità dell'arte sacra: essere un'arte sopra-umana. Pensiamo che sia urgente far passare ai fatti le conseguenze di questa riscoperta del significato e dei principi dell'arte del costruire, in un tempo in cui si fabbricano così tante chiese, che forse soddisferanno certi *snobs*, sempre desiderosi di apparire all'«avanguardia», ma che di certo non soddisferanno l'autentica élite intellettuale né l'immensa maggioranza della popolazione.

Per tale ragione sarà anzitutto necessario ricordare l'elevata dignità dell'arte, che è la traduzione sul piano sensibile della Bellezza ideale: perché la Bellezza è una forma del Divino, un attributo di Dio, «*un riflesso della Beatitudine divina*» (F. Schuon) e anche della Verità divina, fondamento dell'Essere. Ecco perché, secondo la formula platonica, il Bello è «*lo splendore del Vero*»³. L'arte sacra è il veicolo dello Spirito divino; la forma artistica consente di assimilare direttamente – e non in maniera discorsiva, come è per la ragione – le verità trascendenti e soprarazionali. Non dobbiamo d'altro canto dimenticare che l'arte può nello stesso tempo veicolare delle influenze nefaste: la pesantezza delle forme, quando è di un certo tipo, è una manifestazione del satanismo, il polo inverso della Bellezza divina, come nel caso di certe produzioni dell'arte religiosa contemporanea più o meno uscite dal surrealismo, il cui carattere «demoniaco» non è contestato da alcuno e persino affermato dai suoi propri autori⁴. Per misurare la vera portata dell'arte sacra è necessario afferrarla nella sua causa prima, che è il Verbo creatore; giustamente, implicando la creazione il dono della forma, si può dire che il Verbo è l'Artista supremo in quanto principio formale dominante il caos in cui la «luce» rischiara le «tenebre». La perfezione del Verbo, dice Dionigi l'Areopagita, è «*forma informante tutto ciò che è informe*»;

3. [Si noti come del tutto recentemente l'*incipit* dell'enciclica *Veritatis Splendor* di Giovanni Paolo II sia costituito dalla seguente lapidaria acclamazione: «*Lo splendore della verità rifulge in tutte le opere del Creatore*»].

4. Questo carattere demoniaco del surrealismo è provato anzitutto dalla «menzogna» che esso diffonde quanto al suo stesso oggetto; in effetti, ciò che pretende di raggiungere – e che definisce «surreale» – non è, al contrario, che una «sotto-realtà», un miraggio del nulla, una caduta nel caos infra-umano, in quell'«inconscio» che Gide – in questo caso ben ispirato – chiama «*la tana del diavolo*».

ma poi aggiunge: «*nella misura in cui essa è principio formale, non è di meno informe in tutto ciò che ha forma, poiché trascende ogni forma*». Giustamente, il fine dell'arte è di *rivelare* l'immagine della Natura divina impressa al creato, ma nascosta in lui, realizzando degli oggetti visibili che siano simboli del Dio invisibile. L'arte sacra è quindi come un prolungamento dell'Incarnazione, della discesa del divino nel creato, e a questo titolo si potrebbe estendere all'arte in generale la giustificazione delle icone data dal secondo Concilio di Nicea: «*Il Verbo indefinibile del Padre si è lui stesso definito assumendo la carne [...] Reintegrando l'immagine sporcata nella sua forma primitiva, Egli l'ha penetrata di Bellezza divina. Confessando tutto ciò noi la riproduciamo in opere e in atti*»⁵.

È ben evidente che in un'arte così concepita, che ha un valore quasi «sacramentale», l'artista non può lasciarsi guidare dalle sue proprie ispirazioni; il suo lavoro non consiste nell'esprimere la propria personalità, ma nel cercare una forma perfetta rispondente a dei sacri prototipi d'ispirazione celeste. Questo per dire che l'arte non è sacra per l'intenzione – *soggettiva* – dell'artista, ma per il suo contenuto *oggettivo*: e a sua volta il contenuto non è altro che l'insieme delle visioni corrispondenti, nell'ambito delle forme sensibili, a delle leggi cosmiche che esprimono esse stesse dei principi universali. Così l'estetica si ricollega gerarchicamente alla cosmologia e, attraverso di essa, all'ontologia e alla metafisica. Tale ordine gerarchico determina il carattere essenziale dell'arte sacra che è quello di essere *simbolica*, cioè di tradurre per mezzo di immagini polivalenti la corrispondenza che collega i diversi ordini della realtà, di esprimere attraverso il visibile l'invisibile e di condurvi l'uomo.

In questa prospettiva, per ritornare adesso all'oggetto specifico del nostro libro, una chiesa non è semplicemente un *monumento*, ma è un *santuario*, un *tempio*. Il suo fine non è solo quello di «riunire dei fedeli», ma di creare per essi un ambiente che permetta alla Grazia di manifestarsi meglio; e raggiunge lo scopo nella misura in cui riesce a trasportare, a canalizzare al suo interno in un sottile gioco di influenze verso una meta – la comunione con il Divino –, il flusso delle sensazio-

5. [Cfr. Heinrich Denzinger-Alfons Schönmetzer, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, XXXVI editio, Herder, Barcellona-Friburgo-Roma 1976, nn. 600-609].

ni, dei sentimenti e delle idee. Il santuario delle grandi epoche – ed è a lui che ci dobbiamo riferire per raccogliere un insegnamento conforme ai principi ed eventualmente applicabile alle nuove produzioni – è uno «strumento» di raccoglimento, di gioia, di sacrificio e di ascesi; in primo luogo attraverso la combinazione armoniosa di mille simboli che si fondono nel simbolo totale che è esso stesso, e poi offrendosi come un ricettacolo ai simboli della liturgia, il tempio costituisce con quest'ultima la più prodigiosa incantazione che possa preparare l'uomo per prendere coscienza della discesa della Grazia, dell'epifania dello Spirito nella corporeità. Abbiamo accennato alla liturgia perché non la si può separare dal tempio che è costruito per lei, e speriamo di poter mostrare la profonda unità che è soggiacente all'organizzazione dell'uno e dell'altra.

Queste considerazioni preliminari, definendo lo spirito del nostro studio, convinceranno sin dall'inizio i nostri lettori che non gli vogliamo dare un tono polemica. I «dibattiti» sull'arte sacra sono già stati numerosi e lo saranno senza alcun dubbio per molto tempo ancora, al punto che noi crediamo che si potranno prolungare indefinitamente e senza alcuna utilità se non si ricomincia a ricordare la vera natura di quest'arte, in particolare per quanto concerne l'architettura e i suoi principi essenziali. La decadenza dell'arte contemporanea è dovuta all'oblio pressappoco totale di questi principi; la loro riscoperta dovrebbe portare gli artisti a creare nuovamente delle opere, certo non identiche a quelle del passato – perché è impossibile e non auspicabile –, ma analoghe, in quanto emananti da un medesimo centro spirituale. Ricordare dei principi, questo è il nostro scopo. Il merito delle nostre riflessioni, se esse ne hanno uno, sarà propriamente quello di non trasmettere mai un punto di vista individuale, ma sempre, al contrario, di verità d'ordine autenticamente tradizionale⁶, le sole che presentano un interesse in questo ambito. Senza voler minimamente scrivere un trattato dialettico, vorremmo semplicemente aiutare il lettore a riscoprire la significazione profonda che cela un santuario quando questi è ciò che do-

6. Precisiamo subito il significato che diamo a questo termine che incontreremo spesso nel prosieguo. «Tradizionale» è preso da noi nel suo senso stretto e designerà tutto ciò che è conforme alla tradizione autentica, non umana, che, per l'ambito di cui ci occupiamo, riveste una duplice forma: canoni ecclesiastici propri all'arte cristiana in quanto tale e canoni universali dell'arte sacra dedotti dalle conoscenze metafisiche. Si noterà quindi che nel nostro spirito il termine «tradizionale» significa tutt'altra cosa che «tradizionalista».

vrebbe essere. Avendo così definito il nostro scopo, i limiti del nostro studio sono perciò immediatamente ben delineati: non intendiamo assolutamente dire tutto – ciò non è importante – ma semplicemente disegnare le grandi linee del simbolismo del tempio e mostrare infine come esso sia ordinato all'azione liturgica.

Questo libro si indirizza ad un pubblico illuminato, non a degli specialisti. Perciò abbiamo rinunciato a fornire in maniera generale i nostri riferimenti; non l'abbiamo fatto che eccezionalmente, quando si trattava di un qualche punto particolare o di un dettaglio di pura erudizione. Ma per le opere che sono alla base del nostro studio noi le citeremo solamente nella bibliografia che si trova alla fine del volume, poiché che i continui riferimenti a questi lavori avrebbero considerevolmente appesantito l'esposizione.

Fra queste opere dobbiamo menzionare in maniera del tutto speciale quelle di René Guénon che per noi sono state fondamentali. Se oggi è possibile conoscere così chiaramente il simbolismo architettonico nei suoi principi, è a lui che lo si deve. In seguito, e nel suo stesso spirito, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Ananda Kentish Coomaraswamy e Luc Benoist hanno esplorato questi territori e vi hanno portato una luce ancora troppo sconosciuta e di cui abbiamo largamente approfittato. Infine, dal punto di vista propriamente tecnico, le opere di Ghyka ci sono risultate indispensabili. Ci è gradito poter riconoscere quello che dobbiamo a tutti; che essi trovino qui il giusto omaggio che è loro dovuto.

Capitolo Primo

SIMBOLISMO TEOLOGICO E SIMBOLISMO COSMOLOGICO

Il simbolismo delle chiese non è una cosa del tutto ignorata dai fedeli; delle osservazioni, talvolta pertinenti, fatte nel corso di un'omelia per la festa della Dedicazione, delle indicazioni raccolte qui e là attraverso delle letture, non passano senza lasciare delle vestigia nelle memorie. Non si ignora che la chiesa di pietra rappresenta la Chiesa delle anime, il corpo mistico, che le pietre dell'edificio designano allegoricamente le «pietre vive» che sono i fedeli, che il tempio terrestre evoca la Gerusalemme celeste, etc. Ma tutto ciò non parla che mediocremente all'anima, perché ci si accontenta il più delle volte di procedere per affermazioni pure e semplici, anziché ricollocarle nel contesto di un simbolismo più vasto che le chiarirebbero; affermazioni fondate senza dubbio sulla Scrittura e dunque degne di fede, ma che l'anima dell'uditore non comprende e non gusta in profondità in quanto non stimolano lo spirito. Ed ecco che, quando si cerca di approfondire un po' la spiegazione della significazione mistica del tempio, ci si accontenta generalmente di citare, sempre senza altre motivazioni serie, gli schemi ingegnosi trasmessi da Durando di Mende nel suo *Rational des offices divins*: si apprende così che le finestre della chiesa significano la schietta ospitalità e la tenera carità, che le vetrate raffigurano le Sacre Scritture, che il pavimento rappresenta il fondamento della nostra fede oppure, a causa della loro umiltà, i poveri in spirito, che le travi che uni-

scono le diverse parti della chiesa sono i principi del mondo o i predicatori che difendono e sostengono l'unità della Chiesa, che gli stalli sono gli emblemi delle anime contemplative, che la sacrestia dove si depongono i vasi sacri è il seno della Beata Vergine Maria, etc., etc. Questi significati non sono, probabilmente, da rigettare, ma è certo che sono secondari e superficiali, e che la proliferazione di questo allegorismo e l'abuso che ne è stato fatto hanno contribuito, in larga parte, a gettare discredito sul vero simbolismo. Quale importanza gli si può attribuire se ci si riduce a questa insignificante emblematica?¹ È necessario, crediamo, distinguere accuratamente due tipi di simbolo molto diversi fra loro: il simbolo intenzionale (o convenzionale) e il simbolo essenziale. Le significazioni riportate da Durando degli stalli, delle finestre, delle travi, etc., sono dei simboli intenzionali e, in una certa misura, artificiali, perché non li si vede giustificarsi immediatamente attraverso la natura dell'oggetto che è il loro primo termine. Il senso spirituale o morale non vi appare che come «riportato» e non convince affatto, dato che si sente bene che è intercambiabile, e la prova migliore è che talvolta si è dato degli oggetti in questione una significazione totalmente diversa, cosa impossibile nel vero simbolismo, o simbolismo essenziale. Quest'ultimo si definisce esattamente per il suo legame intimo e indissolubile che lega l'oggetto materiale alla sua significazione spirituale, per quell'unione gerarchica e sostanziale analoga a quella dell'anima e del corpo, della realtà visibile con l'invisibile, unione percepita dallo spirito come un tutto organico, un'ipostasi concettuale, una sintesi folgorante di conoscenza e un'intuizione quasi istantanea. Il simbolismo, in questo caso, non fa che esplicitare una realtà spirituale che esiste già implicitamente nell'oggetto, nel cuore dell'oggetto in cui abita come il suo essere intimo. Questo è il caso dell'acqua battesimale o del pane eucaristico. Occorre però introdurre a questo punto un'altra distinzione. Nei simboli essenziali, fondati sulla natura medesima degli oggetti, vi sono dei simboli d'ordine *cosmologico* e dei simboli d'ordine

1. Non si creda, tuttavia, che il libro di Durando di Mende sia senza valore. A fianco degli aspetti come quelli che abbiamo citato, che pullulano, vi si trovano menzionati dei simboli esatti, del tutto tradizionali, che avremo l'occasione di segnalare in questo studio. Solo che quest'opera è un guazzabuglio dove il buono è vicino al mediocre. In ogni caso, il *Rational* è il riassunto il più completo del simbolismo liturgico nel Medio Evo; esso trasmette l'essenziale degli autori anteriori che hanno trattato il medesimo soggetto, come Beleth, Sicardo e Onorio di Autun. – (Su questa letteratura, si veda J. Sauer, *Die Symbolik des Kirchen-gebäudes*, 1902, pp. 1-37).

teologico. Quando si dice, per esempio, che la chiesa di pietra è la figura della Gerusalemme celeste, o della Sposa di Cristo, o dell'anima fedele, o del Corpo di Cristo, o del Corpo mistico, si enuncia un simbolo *teologico*. Questo simbolismo è certamente il più elevato nella sua essenza, sebbene appaia difficilmente come tale al primo approccio, o per meglio dire esso sembra, allo spirito non preparato, pressappoco identico ai simboli convenzionali. Ciò non è vero. I simboli teologici, perlomeno i grandi simboli del genere che citeremo, sono dei simboli essenziali. Perché, allora, non li si percepisce in una sintesi folgorante, in quella intuizione istantanea di cui abbiamo parlato poc' anzi? Tale domanda ci porta a fare un'osservazione della più grande importanza. La risposta è che nel sistema mentale della maggioranza dei nostri contemporanei mancano tutta una serie di rappresentazioni cosmologiche, una «immagine del mondo», o meglio, come diceva Duhem, un «sistema del mondo» per cogliere veramente queste figure. Nell'uomo moderno il mondo è percepito come un agglomerato di fenomeni, mentre per l'uomo tradizionale – in Occidente, grosso modo fino a Cartesio – il mondo è un organismo armonioso e gerarchizzato, di cui si trova la formulazione cristiana in Dionigi l'Areopagita e che da lui risale a Platone. La concezione moderna è puramente *quantitativa*, ovvero il mondo è percepito come forza e materia che producono i fenomeni, e conseguentemente non c'è «chiave» del mondo, mentre la scienza moderna si inaridisce in scoperte senza dubbio spettacolari, ma che differiscono indefinitamente la speranza di una spiegazione reale delle cose. Al contrario, nella concezione tradizionale e *qualitativa*, si considerano di meno i fenomeni e le forze materiali rispetto la struttura interna del mondo, la sua architettura spirituale, dedotta da una metafisica, quella di Platone, adattata via via dai primi Padri². In quest'ultima visione del mondo, o cosmologia, l'unità quasi spirituale che unisce le parti dell'universo permette di scoprire, anzitutto, delle analogie e delle corrispondenze tra le parti e, in seguito, entro queste parti e il loro modello ontologico che è in Dio e attraverso il quale Dio le ha create, realizzate nell'ordine dello spazio e del tempo. Così si fonda il simbolismo co-

2. Questo fino al secolo XII. Si constata poi un riadattamento conforme ad un'orientamento aristotelico (san Tommaso), riadattamento dovuto all'evoluzione degli spiriti, ma sempre conforme alla Verità.

smologico, che si sviluppa su due livelli gerarchici: simbolismo della parte con il tutto nell'universo e, su di un piano superiore, simbolismo dell'universo e delle sue parti con il mondo divino:

«Tutte le cose e ciascuna delle loro proprietà – scrive san Bonaventura – mostrano la Saggezza divina, e colui che conosce tutte le proprietà degli esseri vedrà chiaramente questa Saggezza. Tutte le creature del mondo sensibile ci conducono a Dio: perché sono le ombre, le descrizioni, le vestigia, le immagini, le rappresentazioni del Primo, del Saggissimo, dell'eccellente Principio di tutte le cose; esse sono le immagini della Fonte, della Luce; della Pienezza eterna, del sovrano Archetipo: sono dei segni che ci sono stati lasciati dal Signore stesso».

Questo per il simbolismo «verticale», dal mondo a Dio; ed ecco ora un testo di mons. Landriot per illustrare il simbolismo «orizzontale», dalle parti al tutto e delle parti fra di loro:

«Il simbolismo è una scienza ammirabile che getta una luce meravigliosa sulla conoscenza di Dio e del mondo creato, sulle relazioni del Creatore con la sua opera, sui rapporti armoniosi che uniscono insieme tutte le parti di questo vasto universo... La chiave dell'alta teologia, della mistica, della filosofia, della poesia e dell'estetica, la scienza dei rapporti che uniscono Dio e la Creazione, il mondo naturale e il mondo soprannaturale, la scienza delle armonie esistenti fra le differenti parti dell'universo e che costituiscono un tutto meraviglioso di cui ogni frammento suppone l'altro reciprocamente, un centro di conoscenza, un focolare di dottrina luminosa».

Si trova così ristabilita, nell'insieme delle rappresentazioni mentali, il gruppo che mancava, che manca all'uomo contemporaneo, per percepire la realtà profonda dei simboli teologici che la Chiesa offre alla contemplazione. In effetti, questi simboli teologici spesso non sono comprensibili che per relazione a dei simboli cosmologici che sono loro soggiacenti e che, per così dire, li sostengono, per la ragione molto semplice che l'uomo, essendo immerso nel mondo sensibile, deve raggiungere il divino attraverso la «figura» di questo mondo, propriamente con l'aiuto dell'arte. Per l'uomo tradizionale, che respira e pensa con tutto il suo essere in un universo organico e gerarchico, la situazione non comporta alcuna difficoltà: il simbolo cosmologico, chiave del sim-

bolo teologico, gli è presente ed evidente, sebbene quasi sempre implicito, nelle creazioni dell'arte. Per l'uomo moderno non esiste più ed è necessario farlo rivivere.

Tali considerazioni ci hanno quindi portato a definire più precisamente il nostro obiettivo in quest'opera: partendo dai dati del simbolismo teologico fondati sulla Scrittura, cercheremo di ritrovare il simbolismo cosmologico soggiacente, talvolta affiorante e talaltra, al contrario, profondamente nascosto, grazie al quale il primo acquisirà tutta la sua importanza e la sua risonanza. Perché, dice san Tommaso, «*come un maestro eccellente, Dio si è preso cura di lasciarci due scritti perfetti, al fine di educarci in un modo che non lasci a desiderare: questi due libri sono la Creazione e la Sacra Scrittura*».

Ma prima di entrare nel vivo del nostro argomento faremo ancora un'ultima osservazione, peraltro in rapporto alla precedente, che ci sembra della più grande importanza perché quanto stiamo per dire guiderà, in parte, tutta la prospettiva del nostro lavoro. Ecco di cosa si tratta. Da una parte il simbolismo del tempio e della liturgia è, in fondo, cosmologico; è un fatto; ma, d'altro canto, il cristianesimo in se stesso e all'origine non possedeva un simbolismo cosmologico, almeno direttamente. La visione delle cose cristiana – o, più esattamente, critica – non ricopre questo aspetto e non ha un linguaggio cosmologico: essa è puramente spirituale e mistica. Ma nelle aree di espansione, sin dagli inizi, il cristianesimo incontra delle tradizioni religiose che utilizzano precisamente questo linguaggio; le religioni antiche del Bacino mediterraneo e del Medio Oriente erano ciò che si dice delle «religioni cosmiche» e, in gran parte, solari, forme abituali delle grandi religioni dette «naturali». Il cristianesimo non ebbe alcuna ragione di rifiutare gli elementi di queste tradizioni capaci di indirizzare alla vita religiosa che si voleva instaurare. Al contrario, è uno dei tratti fondamentali del cristianesimo quello di essere «cattolico», ovvero «universale», in tutti gli ambiti ed in particolare in questo: il cattolicesimo ha sempre affermato l'esistenza di una Rivelazione primitiva che, nonostante le degenerazioni successive, permane allo stato sporadico in tutte le tradizioni religiose³; si può, a questo proposito e con tutta la prudenza necessa-

3. L'unione del popolo ebraico con questa tradizione primordiale nel suo nucleo rimasto intatto è avvenuta al momento dell'investitura di Abramo da parte di Melchisedek, precedente detentore dell'Ortodossia.

ria, parlare di un pre-cristianesimo o, più esattamente, per riprendere le parole di Joseph de Maistre⁴, di un cristianesimo eterno che si confonde con questa rivelazione primitiva fatta nel Giardino dell'Eden. Il cristianesimo ha dovuto, in particolare, assumere dagli inizi l'eredità delle confraternite artigianali, soprattutto quelle dei costruttori, che utilizzavano per la natura stessa dei loro lavori un simbolismo cosmologico necessariamente legato a quello delle antiche religioni⁵.

Non ci si stupirà, dunque, di ritrovare nella nostra arte sacra i temi di questo simbolismo mescolati ai temi propriamente cristiani, con i quali si sono del resto perfettamente armonizzati a causa della loro conformità alle regole sacre universali.

4. [Il riferimento è alla *Mémoire au Duc de Brunswick* (in Joseph de Maistre, *Oeuvres*, vol. II, *Écrits Maçonniques*, Slatkine, Genève 1983, pp. 75-120), in cui, peraltro, l'autore savoiano riprende un concetto (*«la vera religione ha ben di più che diciotto secoli: essa nacque il giorno in cui nacquero i giorni»*) espresso da sant'Agostino nelle *Retractationes*, I, XIII, 3].

5. Un fenomeno analogo si è prodotto in un altro ambito, quello giuridico. Il cristianesimo, non avendo una legislazione rivelata, ha adottato il diritto romano che, in tutto ciò che aveva di accettabile, rappresentava la legge naturale.

Capitolo Secondo

ORIGINE CELESTE DEL TEMPIO

Queste osservazioni sul duplice simbolismo degli edifici religiosi ci permettono di chiarire la questione che, crediamo, è necessario esaminare sin d'ora perché condiziona le successive: si tratta dell'origine celeste del tempio. Nel pensiero tradizionale, in effetti, la concezione del tempio non è lasciata all'ispirazione personale dell'architetto, ma è data da Dio stesso. In altre parole il tempio terrestre è realizzato conformemente ad un archetipo celeste comunicato agli uomini attraverso l'intermediazione di un profeta, e questo è ciò che fonda la legittima tradizione architettonica¹.

Così, i differenti santuari dell'Antico Testamento sono stati edificati seguendo le indicazioni di Dio. È detto, a proposito di Bezaleel e Ooliab, gli architetti designati per l'Arca dell'alleanza, che Dio «*li ha riempiti di sapienza, di intelligenza, di scienza per ogni sorta di opere, per inventare tutto quello che si può fare*» (Es 35, 31-32). Tutto ciò che riguarda il tempio mosaico dà luogo a delle dettagliate prescrizioni del Signore: «*Essi mi faranno un santuario e io abiterò in mezzo a loro. Essi lo faranno conformemente a ciò che mostrerò, secondo il modello del tabernacolo, e secondo il modello di tutti gli arredi...*» (Es 25, 8-9).

1. Si constata l'esistenza di questo archetipo celeste anche in altri ambiti. Così, il libro dell'Apocalisse è redatto dietro dettatura di un angelo e il piano del *Castello interiore* fu presentato a santa Teresa d'Avila sotto forma di una visione splendente; così le sante icone di Cristo e della Vergine sono tradizionalmente dipinte seguendo immagini «acheropite» («che non sono fatte da mano d'uomo»), in particolare il famoso *Mandillon*, sparito, ma di cui una copia è conservata nella cattedrale di Laon.

Davide consegna a suo figlio Salomone le regole ricevute da Dio e che presiederanno alla costruzione del tempio:

«Davide diede a Salomone suo figlio il modello del vestibolo e degli edifici, delle stanze per i tesori, dei piani di sopra e delle camere interne e del luogo per il propiziatorio, inoltre la descrizione di quanto aveva in animo» (1 Cr 28, 11-12).

«Mi hai detto di costruirti un tempio sul tuo santo monte [dice a Dio Salomone], un altare nella città della tua dimora, un'imitazione della tenda santa che ti eri preparata fin da principio» (Sap 9, 8).

Ezechiele, a sua volta, vede in visione la descrizione del tempio da costruire; gli appare un essere soprannaturale che tiene una canna per misurare e che dà al profeta sia la descrizione che tutte le misure del tempio. Finalmente, Dio dice a Ezechiele: *«Tu, figlio dell'uomo, descrivi questo tempio alla casa d'Israele [...]. Ne misurino la pianta [...]. 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, 10-11).*

Si potrebbe ancora citare il caso dell'Arca di Noé, della quale i dettagli per la costruzione e delle misure furono dati da Dio (Gen 6), perché l'Arca è considerata come figura della Chiesa e, conseguentemente, del tempio visibile. La forma e le dimensioni dell'Arca sono state interpretate, presso i primi Padri, in un senso nettamente ecclesiale².

Sappiamo, comunque, l'obiezione che ci verrà fatta. Ci verrà detto che questa concezione poteva essere vera per il tempio di Gerusalemme, ma non per la chiesa cristiana. Esiste attualmente una tendenza presso certi liturgisti a rifiutare di ammettere un qual si voglia legame fra il tempio di Gerusalemme e, a fortiori, gli altri templi non cristiani e la chiesa cristiana. Quest'ultima non avrebbe altra ragion d'essere che di offrire un riparo all'«assemblea dei fedeli» e non godrebbe in alcun

2. Cfr. Jean Daniélou, *Sacramentum Futuri*, pp. 86 ss. – In questo studio ci limitiamo a studiare il simbolismo architettonico del tempio e non il suo simbolismo nautico, meno essenziale e che non ha lasciato che delle tracce, in particolare nel termine *navata* applicato al corpo dell'edificio.



I santi Pietro, Paolo e Stefano appaiono in sogno all'abate Gunzo e svolgono delle corde per indicargli il piano della futura basilica di Cluny (Miniatura della vita di sant'Ugo - Biblioteca Nazionale, XII secolo).

modo il ruolo del tempio ebraico in quanto dimora della divinità e quindi oggetto sacro di per se stesso, nonché conforme a un modello celeste. Per i difensori di questa teoria il solo tempio è il tempio spirituale costituito dalla comunità dei fedeli³.

Si tratta di un punto di vista del tutto inesatto che non tiene conto della tradizione e, come vedremo più avanti, nemmeno della natura stessa delle cose⁴. Potremmo opporre ai difensori di questa tesi lo stesso rituale di consacrazione delle chiese, che stabilisce senza posa un parallelo fra il tempio cristiano e quello di Salomone, ma non li si disturberebbe affatto: questo rituale, replicherebbero, è «sovraffatto», «intasato» di elementi e di «fioriture» che non rappresentano la «pura concezione cristiana primitiva». Non ci attardiamo in polemica con questa gente, perché pensiamo che le esposizioni che faremo delle realtà proprie al simbolismo del tempio li confonderanno e mostreranno che la scienza tradizionale degli uomini di Chiesa, e in particolare dei santi fondatori, della liturgia e dei rituali, ha tutto un altro valore rispetto la scienza «storicista» di certi moderni che si impone talvolta all'uomo qualunque, senza fortunatamente far vacillare minimamente coloro che hanno veramente un senso spirituale.

Qualsiasi cosa pensino dunque i «puristi», il tempio cristiano fa ben seguito, con le sue differenze, al tempio degli Ebrei ed è questo che la tradizione afferma sin dalla più remota antichità. Un documento capitale a tal proposito è quello di san Clemente di Roma che, occupandosi degli uffici divini, afferma: «*Dio stesso ha indicato, in virtù della*

3. Per chiarire la questione basterebbe studiare le successive denominazioni ufficiali del tempio (*naos*): *basilica*, *kyriakon* (da cui *Kerk*, *Kirche*) ed *ecclesia*. Cfr. Charles Mohrmann, in *Revue des sciences religieuses*, 1962, pp. 155-174. A proposito della denominazione medievale *Maison Dieu* («casa di Dio»), si osservi che è esattamente quella del tempio egiziano: *hat-neter o per-neter*.

4. Su un piano molto generale, chi non si rende conto che a forza di «interiorizzare» in tal modo la religione si finisce necessariamente per dimenticare ciò che è «esteriore» e abbandonarlo completamente al punto di vista profano? Non si esagererà mai il pericolo di questo atteggiamento. Il mondo esteriore si desacralizza (ci sono oggi persone che affermano essere questo un «progresso»!) e così viene praticata in tutta la società una breccia attraverso la quale lo spirito laico precipita. Questo spirito, applicato inizialmente all'esteriore, finisce per confluire verso l'interiore, cioè nell'anima, dove mette a soqquadro tutte le nozioni spirituali. Così, il desiderio sempre insoddisfatto di una certa «purezza» esagerata porta ad un risultato diametralmente opposto, dando una volta di più ragione a Pascal: «*Chi vuole fare l'angelo fa la bestia*». È questo modo di pensare, comunque, il responsabile in buona parte della decadenza dell'arte cosiddetta «sacra», che ormai non è più affatto sacra, spesso appena «religiosa» in quanto frutto della pura ispirazione individuale.

Sua Suprema volontà, il luogo in cui questi uffici vanno celebrati e chi li deve celebrare» (*Ad Cor.*, 1, 40). Commentando il brano, Meda dice molto giustamente che se il Signore ha detto questo, Egli lo ha detto nell'Antico Testamento, e che questo è il significato delle parole di san Clemente.

Identico deve essere stato il pensiero di san Paolino, vescovo di Tiro e costruttore della Chiesa di questa città. Nella sua *Historia ecclesiastica* Eusebio di Cesarea ha conservato il panegirico di questo santo, dove è detto che egli eleva il tempio seguendo i principi di una ispirazione divina: avendo l'occhio dello spirito fissato sul maestro supremo e prendendo per archetipo tutto ciò che Lui vuole fare, egli ne ha riprodotto l'immagine con tutta l'esattezza possibile, come Bezaleel che, pieno dello spirito di Dio, dello spirito di saggezza e di luce, fu scelto da Lui per riprodurre nel simbolo del tempio l'espressione materiale del tipo celeste; allo stesso modo Paolino, formandosi nell'anima un'immagine esatta di Cristo, il Verbo, la Saggezza, la Luce, ha costruito un tempio magnifico all'Altissimo sul modello di un tempio più perfetto, quale emblema visibile del tempio invisibile (x, 4, 21); l'edificio è stato costruito «*seguendo le descrizioni fornite dai santi oracoli*» (x, 43); e ancora: «*Al disopra di tutte le meraviglie sono gli archetipi, i prototipi e modelli significativi e divini [dell'architettura dei templi], ovvero il rinnovamento dell'edificio raziocinante e divino nell'anima*» (x, 54). Tutta la disposizione della chiesa è presentata nel dettaglio con il suo simbolismo. L'autore termina dicendo che il Verbo, ordinatore sommo di tutte le cose, s'è fatto Lui stesso sulla terra una copia del tipo celeste che è la Chiesa dei «*primogeniti inscritti nel cielo*», la Gerusalemme dell'Alto, Sion, la Montagna di Dio e la Città del Dio vivente (x, 65).

Questo documento è interessante perché ci mostra che presso i primi Padri la concezione cristiana del tempio, con la sua propria originalità, si situa nella medesima prospettiva di quella dell'Antico Testamento: il tempio cristiano è il riflesso sulla terra di un archetipo celeste, la Gerusalemme dell'Apocalisse che ci viene presentata da san Giovanni in maniera analoga a quella di Ezechiele. Come il profeta, san Giovanni ci ha trasmesso i prototipi delle dimensioni di questa nuova Gerusalemme, dimensioni calcolate da un angelo architetto grazie a una canna d'oro (*Ap* 21). Questa Gerusalemme celeste è il simbolo capitale per

lo studio che intraprendiamo. È lei che è al centro della liturgia della Dedicazione, ed è da lei che il tempio trae tutta il suo significato fondamentale. Ora, – ed è questo che vogliamo dire per concludere con il problema dell'archetipo costruttivo e i suoi riferimenti al giudaismo – la Gerusalemme celeste sintetizza l'idea cristiana di «comunità degli eletti» e di «corpo mistico» e l'idea ebraica del tempio quale dimora dell'Altissimo, e assicura la continuità da un Testamento all'altro nonché, conseguentemente, da un tempio all'altro.

Tale aspetto appare ancora più nettamente con lo studio del simbolismo cosmologico di questa Gerusalemme celeste.

Capitolo Terzo

TEMPIO E COSMO

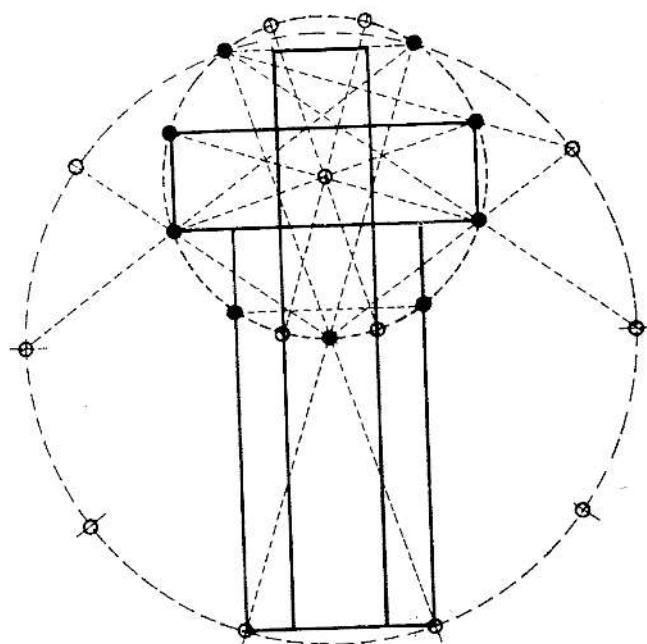
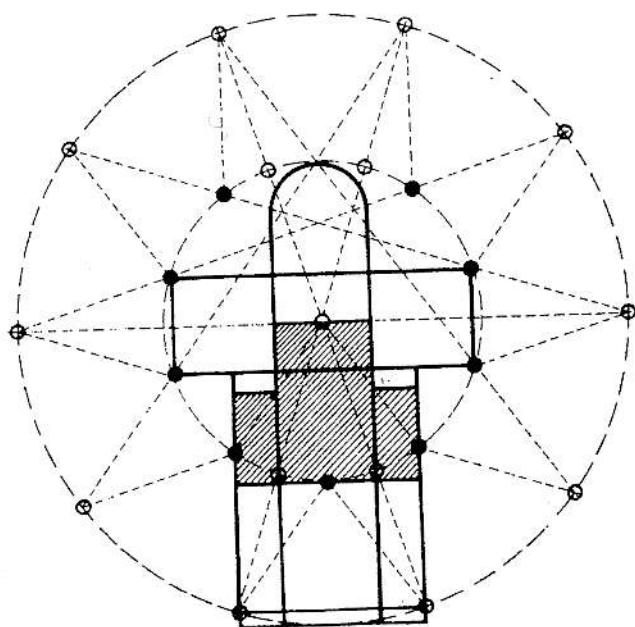
Ogni edificio sacro è cosmico, ovvero fatto ad imitazione del mondo. «*La chiesa è l'immagine del mondo*», dice san Pier Damiani. Questo perché il nostro corpo è legato al mondo e perché dobbiamo pregare Dio nella nostra condizione corporea¹. Quest'immagine è anzitutto un'immagine «realista» nel senso che sui muri e sulle colonne della chiesa sono rappresentati la terra e il cielo, gli animali e le piante, il lavoro dell'uomo e le differenti condizioni sociali, la storia naturale e la storia santa, al punto che si è potuto dire delle cattedrali che esse furono delle encyclopedie visuali. Ma questo non è che un aspetto esteriore – proprio soprattutto dei grandi edifici – di quanto vuol dire san Pier Damiani. Il tempio non è solo un'immagine «realista» del mondo, è ancora di più un'immagine «strutturele», che riproduce la struttura intima e matematica dell'universo. Qui si trova la fonte della sua bellezza sublime. Poiché la bellezza della forma, dice Platone nel *Filebo* (51 C), «*non è ciò che comunemente s'intende con questo nome, come ad esempio quella degli oggetti animati o della loro riproduzione, ma qualcosa di rettilineo e di circolare per mezzo del compasso, della squadra e della fune. Perché queste forme non sono come le altre belle a certe condizioni, ma sono sempre belle in se stesse*».

1. Precisiamo: il tempio è un'immagine del mondo, ma perché il mondo è sacro in quanto opera di Dio. Quindi, il tempio esplicita l'immagine del mondo trascendente in Dio che è l'essenza costitutiva del cosmo.

La forma quadrata della Gerusalemme celeste (*Ap* 21, 12 ss.), di cui abbiamo parlato, è direttamente in relazione con il principio stesso dell'architettura dei templi. Qualsiasi architettura sacra, in effetti, si riduce all'operazione della «quadratura del cerchio», o trasformazione del cerchio in quadrato. La fondazione dell'edificio comincia con l'orientamento, che è già in qualche modo un rito poiché stabilisce un rapporto fra l'ordine cosmico e l'ordine terrestre o, ancora, fra l'ordine divino e l'ordine umano. Il procedimento tradizionale e, possiamo dire, universale, perché lo si ritrova ovunque esista un'architettura sacra, è stato descritto da Vitruvio e praticato in Occidente sino alla fine del Medio Evo: le fondamenta dell'edificio sono orientate grazie ad uno gnomone che consente di individuare i due assi (*cardo*, Nord-Sud, e *decumano*, Est-Ovest). Al centro dell'area scelta si erige un albero maestro attorno al quale si traccia un grande cerchio; si osserva l'ombra che cade sul cerchio; lo scarto massimo fra l'ombra del mattino e quella della sera indica l'asse Est-Ovest; due cerchi centrati sui punti cardinali del primo indicano, attraverso la loro intersezione, gli angoli del quadrato. Quest'ultimo è la quadratura del cerchio solare². È importante ricordare con precisione le tre operazioni della fondazione, ovvero: il tracciato del cerchio, il tracciato degli assi cardinali e l'orientamento, il tracciato del quadrato di base, perché sono queste che determinano il simbolismo fondamentale del tempio con i suoi tre elementi corrispondenti alle tre operazioni: il cerchio, il quadrato e la croce per mezzo della quale si passa dal primo al secondo.

Il cerchio e il quadrato sono simboli primordiali. Al livello più elevato, nell'ordine metafisico, rappresentano la Perfezione divina sotto i suoi due aspetti; il cerchio o la sfera, di cui tutti i punti sono equidi-

2. Nella maggior parte delle chiese d'Occidente il piano di base non è un quadrato, ma un rettangolo affiancato da due quadrati che formano le braccia del transetto e da un terzo quadrato prolungato da un arrotondamento che forma il coro e l'abside, il tutto materializzando la croce degli assi cardinali. Questo non cambia in nulla il significato profondo del rito di fondazione che stiamo descrivendo, perché il rettangolo, in geometria, non è che una variante del quadrato e si inscrive quasi sempre, come diremo più avanti, in un cerchio direttore. Precisiamo ugualmente che se i procedimenti utilizzati nell'epoca moderna per la fondazione e l'orientamento delle chiese non sono più esattamente gli stessi di un tempo, questa modifica non muta essenzialmente il simbolismo proprio alla figura e alla posizione dell'edificio, visto che questo simbolismo riguarda la natura delle cose e che non vi si può sfuggire completamente, perlomeno nella misura in cui non ci si sottraggia troppo dalle forme tradizionali dell'architettura per adottare al loro posto delle forme «aberranti» quando non «sovversive». Nella chiesa copta i quattro ingressi sono espressamente identificati nei quattro punti cardinali. Così, nella chiesa greca, le quattro parti dell'edificio.



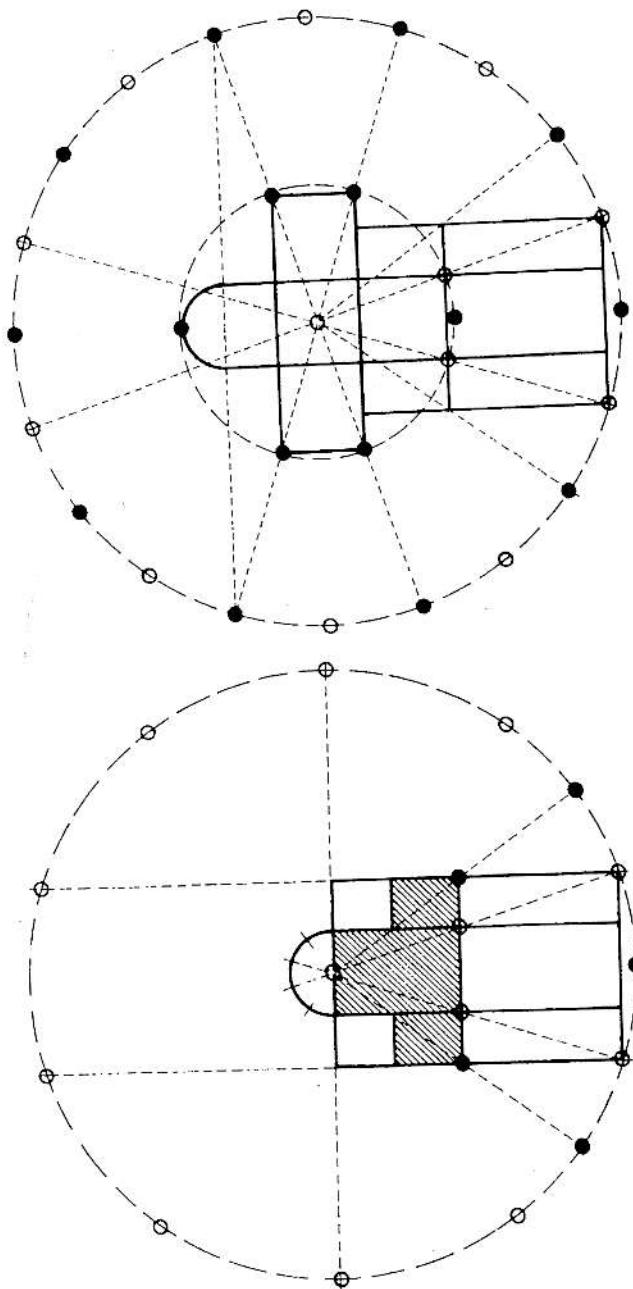
Tracciati-tipo gotici, secondo Moessel (divisione in dieci del cerchio direttore).

stanti dal centro, che è senza inizio e fine, rappresenta l'Unità illimitata di Dio, la Sua Infinità, la Sua perfezione, e il quadrato o il cubo, forma di tutte le basi stabili, è l'immagine della Sua Immutabilità, della Sua Eternità³. Ad un livello inferiore, nell'ordine cosmologico, questi due simboli riassumono tutta la Natura creata nel suo essere stesso e nel suo dinamismo: il cerchio è la forma del cielo, in particolare dell'attività del cielo, strumento dell'Attività divina che regola la vita sulla terra di cui la figura è un quadrato perché, relativamente all'uomo, la terra è in qualche modo «immobile», passiva e «offerta» all'attività del Cielo. Vi è qui un doppio simbolismo, nello stesso tempo cosmologico e ontologico: il Cielo e la Terra – ordine cosmologico – sono le forme esteriori, l'ultimo stadio se si vuole, della Manifestazione o Creazione di cui i due poli sono l'Essenza universale e la Sostanza universale, rappresentate nell'ordine corporale rispettivamente dal Cielo e dalla Terra. Di questa creazione l'uomo è il centro, egli la sintetizza e stabilisce un legame fra l'Alto (Essenza-Cielo) e il Basso (Sostanza-Terra): e tale relazione è giustamente simbolizzata dal segno della croce. Vedremo presto le conseguenze che si possono trarre da questa constatazione. Se si traspone questo simbolismo «statico» nella sua forma «dinamica», si nota che il cerchio celeste genera nel suo movimento il ciclo temporale⁴: il quale si svolge a partire dal suo polo superiore (corrispondente al cielo) verso il suo polo inferiore (corrispondente alla terra) o, se si preferisce, dalla sfera, la forma meno specifica e la più perfetta, al cubo, la forma più specifica e la più «pesante»; l'asse verticale che li unisce misura l'estensione stessa del cosmo e del tempo. È a questo ruolo del cerchio all'inizio della creazione che allude la Scrittura nel momento in cui fa dire alla Saggezza: «*Quando egli fissava i cieli, io ero là, e quando tracciava un cerchio sull'abisso*» (*Pr 8, 27; cfr. Gb 26, 10*). Il rapporto fra l'ordine cosmico e l'ordine architettonico è magnificamente riassunto nella formula lapidaria di Ramsete II: «*Questo tempio è come il cielo in tutte le sue disposizioni*».

Un tale punto di vista pone in rilievo la superiorità del cerchio – il cielo – sul quadrato – la terra. Ma da un'altra ottica, il quadrato che

3. Il cerchio è anche il simbolo dell'Amore divino. Cfr. Dionigi l'Areopagita (*Nomi divini*, 4, 14; *Gerarchie celesti*, 1, 1) e Dante (*Paradiso*, 33).

4. Da qui l'importanza dello zodiaco, di cui dovremo parlare spesso.



Gli schemi-tipo, secondo Moessel.
A sinistra: basilica cristiana primitiva. A destra: cattedrale gotica.

metafisicamente simboleggia l'Immutabilità divina è superiore al cerchio in quanto immagine del movimento indefinito. Questo punto di vista è quello che domina nell'architettura, la cui principale qualità è la «stabilità», senza escludere, beninteso, l'altro aspetto del simbolismo che avremo occasione di mostrare. Di quest'ultimo punto di vista che valorizza il «quadrato» si può dire che la costruzione del tempio fissa o «cristallizza» i cicli temporali, movimenti circolari, nel quadrato.

Queste due prospettive si applicano perfettamente alla «Gerusalemme celeste» dell'Apocalisse, prototipo del tempio cristiano. L'angelo «*mi mostrò la città santa* – dice san Giovanni –, *Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio*» (Ap 21, 10) e un po' più oltre: «*la città è a forma di quadrato*» (Ap 21, 16). Così, il movimento di discesa della città si rapporta al primo punto di vista che presiede al rito di fondazione: Gerusalemme «discende dal cielo» (circolare) «da Dio» sulla terra dove appare come un quadrato che è il riflesso dell'attività del Cielo, del mondo divino. Ma dal secondo punto di vista questo quadrato rappresenta la cristallizzazione dei cicli, dello svolgimento temporale, come ampiamente provato dalle dodici porte disposte tre a tre sui lati del quadrato e corrispondenti ai segni dello zodiaco di cui ripareremo a proposito della porta della chiesa: si tratta di una trasformazione del ciclo zodiacale consecutiva all'arresto della rotazione del mondo e alla sua fissazione in uno stato finale che è la restaurazione dello stato primordiale⁵. A questo proposito si può peraltro notare la corrispondenza, alle due estremità del ciclo temporale, fra il Paradiso terrestre e la Gerusalemme celeste; il Paradiso è circolare in quanto riflesso diretto del cielo, ma diviso dalla croce dei quattro fiumi, il centro rimanendo segnato dall'Albero della vita; questo è ugualmente al centro della Gerusalemme celeste; anche i quattro fiumi, perché è detto che discendono dalla montagna in cui troneggia l'Agnello sul Libro sigillato. Il passaggio dal cerchio al quadrato rappresenta la rotazione temporale del mondo e il suo arresto che è al tempo stesso la trasmutazione di questo «secolo» nel «secolo futuro».

5. I 12 segni dello zodiaco sono talvolta chiamati i «dodici soli», ovvero: stazioni del sole. Nella Gerusalemme celeste, questi dodici soli sono diventati i dodici frutti dell'Albero della vita (Ap 22, 1-2). Questa forma della Gerusalemme celeste è anche quella del palazzo degli imperatori in Cina, il Ming-Tang. Costruito ad immagine dell'Impero diviso in 9 province disposte a quadrato di cui una al centro, il Ming-Tang aveva 9 sale disposte parallelamente e 12 aperture all'esterno corrispondenti ai 12 mesi. Le 4 facciate erano orientate seguendo i punti cardinali e le stagioni. Si trattava dunque di una proiezione terrestre dello zodiaco.



Dio rappresentato come l'architetto dell'Universo
(Bibbia moralizzata, Vienna).

Questo rapporto del cerchio con il quadrato o della sfera con il cubo, è realmente il fondamento dell'architettura sacra, a partire dal quale tutto l'edificio è concepito e realizzato. Se, in effetti, passiamo dal piano orizzontale, che ci ha impegnato sino a questo punto, al piano verticale e, contemporaneamente, dalla geometria piana alla geometria nello spazio, constatiamo che tutto l'edificio si ricollega allo schema della *cupola* e del *cubo*. La cupola o la volta sormonta il «cubo» della navata come il cielo fisico è «appoggiato» al disopra della terra, ed è questa la ragione per la quale anticamente la maggior parte delle volte erano dipinte in blu e disseminate di stelle. Seguendo la verticale che sale dal pavimento alla volta secondo un movimento inverso a quello che presiedeva al rito di fondazione, si passa dal «cubo» alla «sfera», vale a dire dallo stato terrestre allo stato celeste. Lo sguardo del fedele, seguendo questa direzione, trova il simbolo della sua ascensione spirituale. Così, il dinamismo interno del tempio serve di supporto e di guida alla preghiera e alla meditazione. La linea verticale è la direzione del cielo. È verso l'alto che si alzano gli occhi per pregare, che si eleva l'ostia per l'offerta, e dall'alto discende, come la pioggia, la benedizione divina. È secondo questa dimensione che Dio discende nell'uomo e che l'uomo sale verso Dio. Un dettaglio ornamentale sottolinea in certi edifici l'allusione a questa ascensione spirituale: la cupola del transetto è frequentemente sormontata da una croce o da una freccia che materializza l'asse della volta, il che significa l'uscita al di fuori del cosmo, ad imitazione del Cristo che nell'Ascensione sale «al disopra di tutti i cieli»⁶. Lo schema cupola-cubo si ripete nei campanili, sia che la torre venga sormontata da una calotta sferica – cosa rara in Occidente – o da una «piramide» ottagonale o esagonale, la cui forma costituisce una fase intermedia del passaggio dalla sfera al cubo.

L'elemento sferico e celeste della cupola e della volta si riflette sul piano orizzontale nel semi-cerchio dell'abside che è, a terra, il luogo più «celeste», ciò che corrisponde al Santo dei Santi del tempio di Gerusalemme, al Paradiso e alla Chiesa trionfante. Per meglio evidenziare il carattere celeste dell'abside, quella circolare di Issoire porta scolpiti ester-

6. Per mezzo di questa cupola, rimpiazzata talvolta da un tiburio, l'insieme dell'edificio «prende altezza» e s'identifica alla Montagna cosmica che è il prototipo del tempio indù. Questo aspetto appare chiaramente nelle chiese greche, nella chiesa romanica di Auvergne e soprattutto nelle chiese russe.

namente i dodici segni dello Zodiaco. Prolungando questo semi-cerchio il rettangolo della navata, si nota che il piano di base del tipo basilicale è una proiezione piana del volume verticale dell'edificio. L'asse della navata, della porta che introduce al santuario, è quindi anche la proiezione piana dell'asse verticale, dal suolo alla volta, della terra al cielo; è per questa ragione che rappresenta anche la «Via della salvezza».

La stessa considerazione vale per il portale, che è un rettangolo sormontato da una curvatura, e per il ciborio che sovrasta l'altare e che è costituito da una cupola su quattro colonne. In quest'ultimo caso è stato giustamente osservato che la cupola rappresenta il cielo, perché la si è talvolta dipinta di blu e cosparsa di stelle proprio come la volta della navata: ne è un esempio il ciborio costruito sopra la vasca del Battistero di Doura (III secolo).

L'edificio sacro appare dunque come una variazione sinfonica del medesimo tema architettonico, ripetendosi, aggiungendosi indefinitamente a se stesso in modo da ricordare il simbolismo fondamentale del tempio: l'unione del cielo e della terra, il «tabernacolo di Dio fra gli uomini», come l'ha cantato magnificamente san Massimo il Confessore nel suo Poema su Santa Sofia d'Edessa:

«È cosa davvero mirabile che, nella sua piccolezza [questo tempio] sia simile al vasto mondo...»

«Ecco che la sua copertura è tesa come i cieli: senza colonne, incurvata e chiusa; e inoltre [essa è] ornata da mosaici d'oro come il firmamento lo è da stelle brillanti.»

«Ed ecco che la sua cupola elevata è comparabile al cielo dei cieli. E, simile ad un elmo, la sua parte superiore riposa solidamente sulla parte inferiore.»

«I suoi archi, vasti e splendidi, assomigliano inoltre, per la varietà di colori, all'arco glorioso, quello delle nubi.»

L'allusione che abbiamo fatto all'asse verticale della volta ci riconduce ad un aspetto che abbiamo tralasciato sinora, quello del rito di fondazione. Abbiamo detto, in effetti, che la prima operazione consisteva nel tracciare sul terreno un grande cerchio direttore partendo da un centro evidenziato con un albero maestro. Quest'ultimo è esso stesso un asse e rappresenta il futuro asse verticale dell'edificio; vedremo tutta l'importanza di questa considerazione quando parleremo dell'al-

tare. Accontentiamoci per il momento di riflettere sull'operazione stessa. Essa costituisce la fissazione di un centro, e nel simbolismo architettonico questo centro è ritenuto essere il centro del mondo: è un *omphalos*. Ogni punto della superficie terrestre può, in effetti, essere preso per centro del mondo, irradiandosi tutte le linee verticali di tutti i punti della terra verso il cielo ed essendo «infinite» le distanze dagli astri. Quando il centro è scelto e messo in rapporto, per l'orientamento, con il ritmo celeste, esso è realmente assimilato al Centro del mondo, a questo asse immobile attorno al quale gira la «ruota cosmica». Questo centro, questo asse, simboleggia il Principio divino che agisce nel mondo, il Dio «motore immobile». Si tratta di un punto sacro, il luogo in cui l'uomo entra in contatto con la Divinità, ed è la ragione per la quale tutte le città sante, come tutti i templi, sono simbolicamente situate al «centro del mondo»: è il caso di Gerusalemme che è, anch'essa, un riflesso della Gerusalemme celeste⁷.

La determinazione di un centro e l'orientamento danno all'edificio tutto il suo significato. Ed è ciò che ci permette di giustificare il simbolismo cosmico dell'architettura il cui interesse non sembra forse essere oggigiorno evidente a molte menti. La chiesa, essendo una croce cardinale *orientata* e *centrata*, sacralizza realmente lo spazio. Essa è l'*omphalos* della città sulla quale splende, come la cattedrale è l'*omphalos* della diocesi, la primaziale quello della nazione e la basilica pontificia quello dell'universo.

7. Tutte queste considerazioni saranno sviluppate più diffusamente a proposito dell'altare. Sembra che nella *Ecclesia Major* dei Luoghi Santi, esattamente nell'abside, vi fosse un *omphalos* sferico simile a quello di Delfi; cfr. M. Piganiol, *Cahiers archéologiques*, 1955. D'altro canto, il luogo in cui Cristo è morto e risuscitato è, secondo Cirillo di Gerusalemme (PG 33, 805), l'*omphalos* del mondo redento.

Capitolo Quarto

ARMONIE NUMERICHE

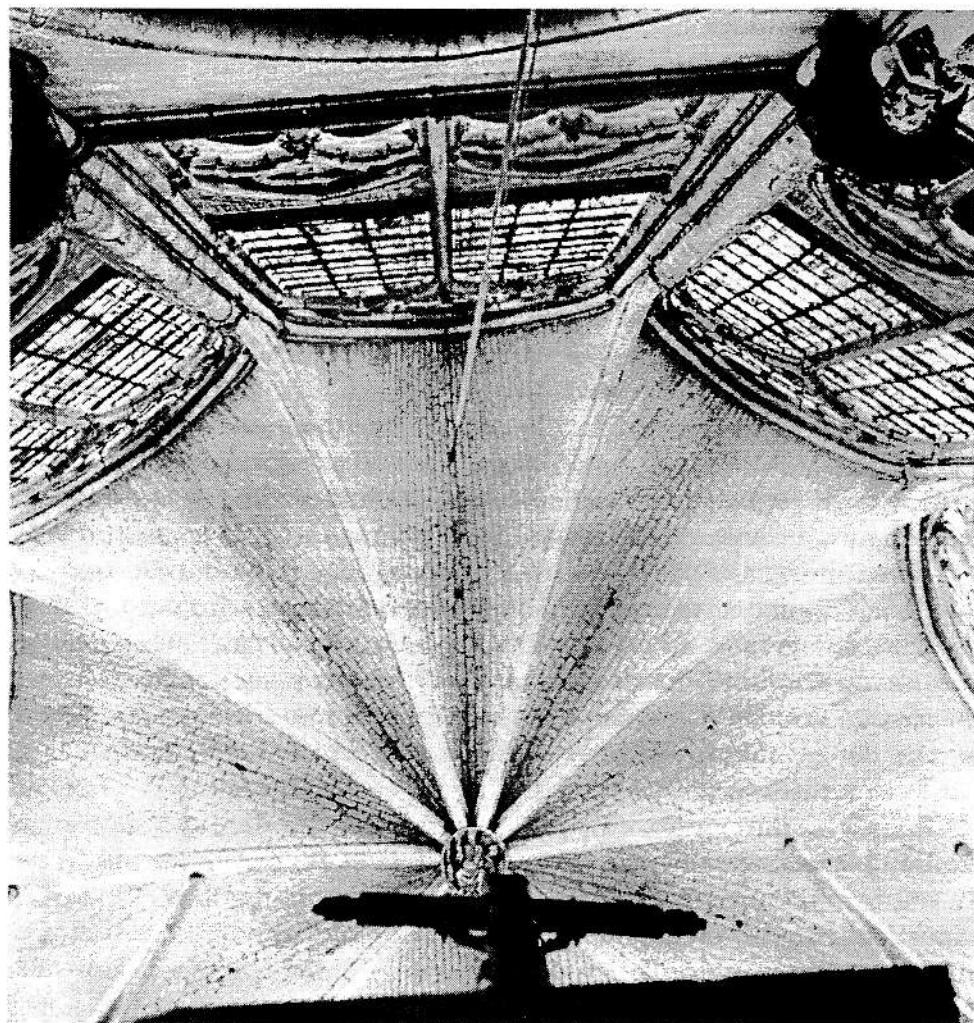
La costruzione del tempio imita la creazione del mondo. D'altronde, con punti di vista diversi, è la stessa cosa per le operazioni di tutti i mestieri e di tutte le arti, poiché è detto che l'uomo è stato posto sulla terra *ut operaretur* – «per lavorare», ossia per continuare la creazione. La creazione è essenzialmente il *cosmos* che succede al caos, ovvero l'ordine e l'organizzazione al disordine e alla «baraonda» della Genesi. *Ordo ab chao*. È lo Spirito che penetra la Sostanza informe. Nello stesso modo l'architetto costruisce un edificio organico partendo dalla bruta materia, e in questa realizzazione egli imita il Creatore che è definito, alla scuola di Platone, il grande Architetto dell'Universo, poiché – aggiunge il filosofo – «Dio è *geometra*». La geometria, base dell'architettura, è stata sino all'inizio dell'epoca moderna una scienza sacra, la cui formulazione in Occidente proviene precisamente dal *Timeo* di Platone e attraverso lui risale ai Pitagorici¹.

Il fondamento metafisico di tale simbolismo è il seguente: le forme geometriche traducono la complessità interna dell'Unità divina e il pas-

1. La mistica platonica dei numeri è stata trasmessa ai chierici dell'Occidente attraverso sant'Agostino. Nel suo trattato *De Musica* il santo d'Ippona sviluppa quest'idea del Numero che guida l'intelligenza della percezione del creato sino alla realtà divina. Egli espone ugualmente la teoria secondo la quale la musica e l'architettura sono sorelle, entrambe figlie del Numero e specchi dell'armonia eterna. I costruttori del Medioevo hanno conosciuto l'analogia fra la proporzione architettonica e gli intervalli musicali e talvolta hanno inscritto questa analogia nella pietra [Sull'argomento cfr. Marius Schneider, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani in stile romanico*, trad. it., Archè, Milano 1976].

saggio dall'Unità indivisibile all'Unità multipla – formulazione metafisica della Creazione – trova il simbolo più adeguato nella serie di figure geometriche regolari contenute nel cerchio o dei poliedri regolari contenuti nella sfera. Questo ci porta a considerare il ruolo del Numero che nel pensiero tradizionale è altra cosa rispetto alla «cifra» ed è in particolare sempre considerato nei suoi rapporti con la geometria. Il numero così concepito è dunque il modello dell'universo: «*Tutto è disposto secondo il Numero*», diceva Pitagora in un discorso riportatoci da Giamblico. Si tratta di un aspetto sul quale il cristiano non può dubitare, visto che la Scrittura non si esprime diversamente: «*L'universo – dice Pio XI – è così risplendente di bellezza divina perché una matematica, una divina combinazione di numeri, regola i suoi movimenti, poiché, come ci dice la Scrittura, Dio ha creato tutto “con numeri, pesi e misure”*». Le cose hanno una struttura matematica. Questa struttura è la copia del modello ricevuto dal Verbo, il Logos creatore. Questa struttura, risultante dall'Idea e dal Numero, è la sola realtà vera delle cose; il Numero è l'archetipo direttore dell'Universo: «*Tutto ciò che la Natura ha disposto sistematicamente nell'Universo sembra essere stato determinato e messo in ordine dalla previdenza di Colui che ha creato tutte le cose, nelle sue parti come nell'insieme, in accordo con il Numero; perché il modello era fissato come una traccia preliminare per la dominazione del Numero, preesistente nello spirito di Dio creatore del mondo, numero-idea puramente immateriale in tutti i rapporti, ma nello stesso tempo vera ed eterna essenza, di modo che con il Numero, come da un piano artistico, furono create tutte queste cose e i Tempi, il movimento, i cieli, gli astri e tutti i cicli di tutte le cose*» (Nicomaco di Gerasa).

Questa matematica spiega in particolare ciò che di primo acchito sembra inesplicabile all'ammiratore delle cattedrali: l'atmosfera ingegnosa di questi edifici; l'armonia quasi divina e l'impressione di perfezione che producono non dipende da intenzioni *soggettive*, sentimento religioso o affettività dell'artista – come si crede oggigiorno –, ma da leggi *oggettive* che provengono dalla geometria platonica trasmessa alle organizzazioni di costruttori. L'elemento essenziale era per loro la nozione di *rapporto* e di *proporzione* fra le differenti parti dell'edificio. La principale, chiamata ancora «*proporzione divina*», era il famoso «*numero d'oro*» o «*sezione aurea*» ($1,618 = F$). Una euritmia fondata sul numero d'oro legava attraverso una sottile analogia le forme, le superfi-



Cattedrale di Troyes: la chiave di volta dell'abside, che reca la figura del Cristo, si innalza a 88 piedi 8 pollici (888 è la gematria del nome di Gesù in greco).

ci, i volumi architettonici. I due numeri che giocheranno il più grande ruolo nella costruzione di queste forme e volumi furono la Decade – la cui radice è la *Tetrakys* (somma dei primi quattro numeri: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$) – e la Pentade. La *Decade* era il numero stesso dell'Universo, base della generazione di tutti i numeri figurati, piani o solidi, e dunque dei corpi regolari corrispondenti ad alcuni fra di essi, e inoltre base degli accordi musicali essenziali. Il *Cinque* era chiamato dai Pitagorici numero nuziale, ovvero archetipo astratto della generazione, visto che esso unisce il primo numero pari, chiamato «matrice», al primo numero dispari, chiamato «maschile» ($2 + 3 = 5$). Il Cinque è il numero dell'armonia e della bellezza, in particolare nel corpo umano. Il *pentagramma* – poligono stellato o stella a cinque braccia – fu il simbolo dell'amore creatore e della bellezza viva e armoniosa impressa da Dio alla vita universale. Serviva a determinare delle corrispondenze armoniche perché fra tutti i poligoni stellati è lui che emana direttamente un ritmo basato sulla «proporzione», o «numero d'oro», che è per eccellenza la caratteristica degli organismi viventi. Ma questa proporzione si ritrova pure nelle figure derivate dal *decagono*. È stato mostrato che le strutture degli esseri inorganici sono rette da figure regolari risultanti dal tipo cubico o esagonale, mentre quelle degli esseri organici seguono una simmetria pentagonale. In tal modo la simmetria quadrata o esagonale esprime un equilibrio inerte, «minerale», e quella pentagonale un ritmo di crescita vivente. È provato che queste due simmetrie sono state combinate con grande sapienza nell'architettura tradizionale. Moessel, che ha fatto un rilievo dei principali monumenti dell'Egitto, della Grecia e di Roma, ha dimostrato che tutti i diagrammi geometrici (piani orizzontali o spaccati verticali) si ricollegano all'iscrizione in un cerchio, o in più cerchi concentrici, di uno o diversi poligoni regolari². Questo ci riporta al rito di fondazione, perché spesso il cerchio direttore del piano deriva dal cerchio d'orientazione di cui abbiamo parlato. Tale cerchio direttore è segmentato sia «astronomicamente», in 4-8-16 parti, sia più generalmente in 10 oppure 5, ovvero attraverso l'iscrizione in questo cerchio di un decagono o di un pentagono regolare, il che consente d'ottenere dei piani raggiunti nei quali gli elementi e gli insiemi sono legati da catene di proporzioni fondate sul «numero d'oro». Vi so-

2. Cfr. E. Mossel, *Die Proportion in der Antike und Mittelalter*.

no talvolta due cerchi direttori concentrici: il più grande, diviso seguendo l'8 o il 16, racchiude il tracciato esterno dell'edificio; l'altro, diviso seguendo il 5 o il 10, corrisponde al tracciato interno; l'altare maggiore occupa sempre uno dei centri. Questa mescolanza permette una compensazione euritmica: la divisione del cerchio per 4-8-16 conferisce un'impressione di stabilità; la divisione per 5 un'impressione di vita organica, poiché le «pulsioni» architettoniche sono in tal caso un'imitazione di quelle degli esseri viventi.

Si vuole un esempio di queste armonie numeriche? La cattedrale di Troyes ce ne offre uno notevole³. Il corpo dell'edificio, dall'entrata fino al semi-cerchio del santuario, si iscrive in un rettangolo «aureo»⁴; la semi-circonferenza del santuario si iscrive in un semi-decagono di lato 4,40; questo lato è in rapporto «aureo» con il raggio della circonferenza che passa dall'asse delle colonne del santuario (raggio = 7,10). Ora, non dimentichiamolo, il decagono uscito dalla tetrakys è, seguendo il *Timo*, la figura ideale di cui si serve Dio per disporre l'universo. Le misurazioni fatte nella navata centrale hanno dimostrato che le colonne si allargano leggermente avvicinandosi al santuario seguendo una modulazione aurea, in modo che «il fedele che avanza verso l'altare oltrepassa ad ogni campata una nuova porta d'oro». Allo stesso tempo, nelle navate laterali, il rapporto di altezza fra i capitelli della chiave di volta è «aureo» così come lo scarto fra i pilastri in rapporto all'altezza dei capitelli di cornice. A questa armonia plastica si aggiunge d'altro canto un'armonia ancor più misteriosa, di natura mistica. È stato osservato che la chiave di volta del coro è ad una altezza che, una volta ridotta in piedi e pollici, ci dà: 88 piedi e 8 pollici. Ora, 888 è la cifra corrispondente in greco al nome di Gesù⁵. Inoltre, l'Agnello sgozzato e il Cristo

3. Quanto diremo ora segue le indicazioni di Ch. - J. Ledit. Si troveranno, peraltro, nei libri di Ghyka (che ci servono da guida in questa materia), tutti i diagrammi architettonici desiderabili. Ghyka riassume e coordina in particolare i risultati di Hambidge, Lund e Moessel [Il riferimento alle opere di Matila C. Ghyka è il seguente: *Esthétique des proportions dans la nature et les arts*, Paris 1927 e *Le Nombre d'Or*, Paris 1931].

4. Si tratta di un rettangolo i cui due lati sono in rapporto aureo, ovvero:

$$\frac{L}{1} = \Phi = 1,618.$$

5. Questa è la risultanza di un'operazione di *gematria*. La *gematria* è una scienza tradizionale che si propone di interpretare simbolicamente le parole attraverso il valore numerico corrispondente delle sue lettere. Questa operazione non è possibile, evidentemente, che nelle lingue quali le semitiche o il greco, in cui le lettere hanno un valore numerico. Così, l'888 è il risultato dell'addizione delle sei lettere greche che compongono il nome IHCOVC:

$$I (10) + H (8) + C (200) + O (70) + V (400) + C (200) = 888.$$

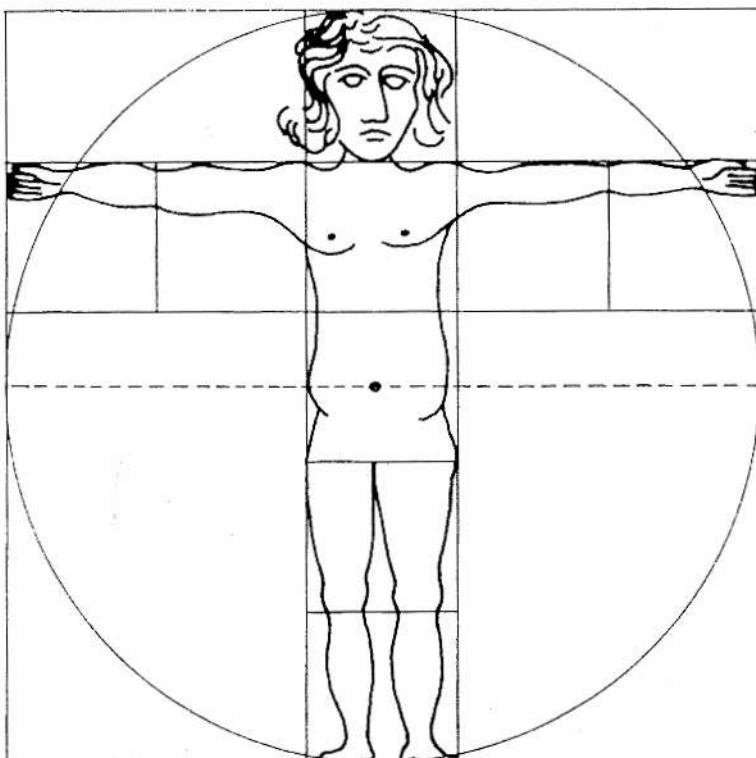
trionfante sono raffigurati nella chiave di volta del coro a quest'altezza di 8,88 e a qualche tesa⁶ dalla vetrata in cui san Giovanni scrive la sua profezia. Il numero 888 si ritrova egualmente attorno all'altare (simbolo di Gesù): il santuario è racchiuso da 8 colonne e le sue aperture portano alle 7 absidi pentagonali che rappresentano l'irradiamento delle 7 chiese dell'Apocalisse. Il Libro giovanneo sembra dominare l'ispirazione di questo edificio perché altre colonne – fatta eccezione per quelle del coro – misurano 6 piedi e 6 pollici e la chiesa aveva 66 colonne a sostegno delle volte; ciò in relazione ad un altro numero dell'Apocalisse: 666, ovvero il numero della Bestia (*Ap* 13, 11 e 18) che le colonne dovevano schiacciare⁷. Si ritrova un terzo numero giovanneo: 144.000, il numero degli eletti; nel triforio vi sono in effetti 144 finestre da cui si irradiano – dall'abside al rosone occidentale – tutti coloro che portano il sigillo dell'Agnello. Infine, il triangolo tracciato della chiave di volta del santuario, preso come vertice alla base delle grandi colonne, è misurato da 26° (angolo del vertice); ora, 26 è il numero del grande Nome divino: YHWH.

L'esempio di Troyes, per quanto concerne queste ultime constatazioni, non è isolato. È sicuro che la maggior parte degli edifici religiosi tradizionali fossero costruiti non solo secondo la «proporzione aurea», ma anche secondo rapporti «gematrici», il che significa che le loro misure erano date dal valore numerico dei «nomi divini» ebraici o greci. Da quest'ultimo punto di vista il tempio appare come un nome divino pietrificato mentre, dal punto di vista dei rapporti aurei, esso è la forma pietrificata dei numeri archetipici spirituali.

Le ricerche così poco conosciute di Mons. Devoucoux ci paiono a tal proposito decisive. Non è possibile riassumere in questa sede le sue

6. [Antica misura equivalente in Francia a m 1, 949].

7. Vedremo, in effetti, che le colonne simbolizzano gli Apostoli. Il numero 666 è ottenuto generalmente dall'addizione delle lettere di *Nerone Cesare* secondo il loro valore semitico. Segnaliamo nondimeno l'interpretazione poco conosciuta, ma ben più significativa, di Mons. Devoucoux: 666 = *k-elohim* (come Dio), il nome dato ad Adamo ed Eva dal tentatore: «*Sarete come Dio*» [*Gen* 3, 5] e, per una convergenza del tutto rimarchevole, si ha pure: 666 = *panathesmios* (in greco = il fuorilegge, lo scellerato). Mons. Devoucoux raffronta la cifra della Bestia a quella degli eletti: 144.000, ovvero 144 x 1000; 144 = *qedem* (antico), 1000 = *aleph* (famiglia, comunità, dottrina); il numero degli eletti designa quindi nello stesso tempo «l'insegnamento primitivo, ortodosso» e «l'umanità primitiva» restaurata alla fine dei tempi. Questi due numeri, 666 e 144.000, sono – dice il sapiente archeologo – «i più naturali geroglifici numerici dell'idea di *Rivelazione* e dell'idea di *investigazione filosofica libera da ogni regola*» [Cfr. Jean Sébastien Adolphe Devoucoux, *Histoire de l'antique cité d'Autun & Etudes d'archéologie traditionnelle*, Archè, Milano 1992].



La figura associa le indicazioni di due grandi simbolisti medievali: santa Ildegarda di Bingen e Guglielmo di Saint-Thierry. Secondo santa Ildegarda l'uomo, nella sua lunghezza e larghezza, a braccia distese, si iscrive in due serie uguali e perpendicolari di 5 quadrati uguali (il 5 è il numero dell'uomo) ed infine in un quadrato perfetto. Dal canto suo, Guglielmo di Saint-Thierry osserva che l'uomo si iscrive ugualmente in una circonferenza il cui centro è l'ombelico.

Il diagramma sintetico qui riprodotto, permette di comprendere come, nella costruzione del tempio, la combinazione del cerchio e della croce esprime il mistero delle relazioni fra l'uomo e l'universo, e contemporaneamente il mistero teantropico della Chiesa, che fa partecipare l'uomo terrestre – il quadrato – alla Divinità – il cerchio.

pagine illuminanti. Ne trarremo solo qualche conclusione fondamentale che confermerà, per analogia, i risultati ottenuti a Troyes. Mons. Devoucoux dimostra che i templi di Giano e di Cibele erano costruiti seguendo le regole della gematria così come il tempio di Artemide d'Efe-so, un tempo assimilata a Iside. In questo edificio la lunghezza e la larghezza, rispettivamente di 425 e 220 piedi, corrispondono all'invocazione: *Isis ei is* (Sei potente, Iside). Questa concezione architettonica era presente fra i costruttori e i pensatori cristiani. Già presso alcuni autori dei primi secoli si trova l'idea che le tre dimensioni del santuario degli Ebrei portano al numero equivalente a Isho, il nome di Gesù, calcolato in una certa maniera. A Tournus le proporzioni della parte più antica della chiesa sono fondate sul nome ebreo AMUN, identico a AMEN, un nome significante «fede», «fedeltà», applicato specialmente a Cristo nell'Apocalisse. $AMUN = 2.296$ diviso per 26 (= YHWH) dà $88 + 8/26$, numero incommensurabile che Mons. Devoucoux chiama «*la progressione armonica del nome di Gesù*» (in greco: 888). Queste proporzioni si ritrovano a Rouen: a Saint-Ouen e alla Cappella della Vergine della Cattedrale. A Saint-Nazaire di Autun la lunghezza e la larghezza, 144 e 113 piedi, corrispondono alle parole KEDEM (antico) e PHELAG (disgregatore), che designano il quadrato e il diametro tipo; la loro somma, cioè 257, equivale a NAZER (la corona del principe), termine «assonante» con Nazaire e che infine vuol dire: la corona del Re Gesù, il Nazareno, NAZARENUS.

Sempre a Autun, a Saint-Lazare, si trovano le seguenti corrispondenze: lunghezza totale = 240 = ROM (forza), larghezza delle tre navate = 65 = ADONAI (Signore), larghezza del transetto = 95 = DANIEL (giudizio di Dio), altezza della cupola = 90 = MAN (la Causa efficiente, nome del legislatore primitivo). La somma di questi quattro numeri, 490, ricopre essa stessa un senso molto complesso che l'autore si sforza di chiarire. In una delle estremità del transetto vi sono 5 finestre il cui «numero» è 650, ovvero ADONAI (= 65) moltiplicato per 10 (= la legge del rigore); ma questa nozione è temperata dalla luce che proviene dalle 3 finestre opposte; queste finestre danno: 390, che designa così la «città dei cieli», essendo tale numero ottenuto in questo modo: 364 (= HA-SHATAN, Satana) + 26 (= YHWH). Sull'arco del transetto dove le 3 finestre emanano la loro luce le misure danno: 416, cioè $390 + 26$ (nuova addizione di YHWH) = «la vera pecora» del Buon Pastore. Questa

misura: 416, è quella della lunghezza di Saint-Ouen (Rouen); mentre a Notre-Dame di Parigi si ha: 390 e a San Pietro di Roma: 607 (= RO-THA, la colomba, la visione celeste).

Le proporzioni di Cluny, 415 x 226, sono – sempre secondo Mons. Devoucoux – un'allusione a quelle dell'Artemision di Efeso e una rettificazione di queste nel senso dell'ortodossia tradizionale; il loro senso sarebbe: «La Croce è la prova che purifica. Il Signore è il Dio Forte, la Vita assoluta». La gematria è stata senza dubbio utilizzata anche nella costruzione di Cîteaux. Nella chiesa di Cîteaux abbiamo: L = 282 piedi, l = 60. – 282 = B-AIR (ostile), 60 = DUN (giudizio), vale a dire: «il giudizio contro il Nemico». – 282 + 60 = 342 = BOSHEM (unzione di buon profumo), ossia: La Croce, che è, secondo san Bernardo, la grande risorsa contro il Nemico spirituale. Il dormitorio ci dà: L = 168 piedi, l = 50 piedi. 168 = KAPP (puro), 50 = KOL (tutto), significato che si comprende immediatamente. – Infine, il capitolo, che è anche il luogo delle «colpe» e dei giudizi, misura 60 x 60 piedi; 60 = DUN (il giudizio).

Per completare queste preziose indicazioni e dimostrare che la gematria serviva non solo a determinare le misure dell'insieme di un edificio, ma anche a specificare i suoi minimi dettagli, segnaliamo un fatto che non viene riportato da Mons. Devoucoux: almeno un quarto delle tegole della basilica liberiana di Roma costruita sotto Sisto V (422-444), sono marcate da una sigla composta da tre lettere greche, la cui somma numerica designa la Santissima Trinità: ΧΜΓ = 643 = HE HA-GIA TRIAS.

Tutte queste considerazioni, che per un attimo ci hanno fatto abbandonare l'esame del simbolismo cosmico, ci permettono di comprendere come a questo primo simbolismo si poteva aggiungere e adattare – sempre grazie alle «armonie numeriche» – il simbolismo teologico e in particolare quello della Gerusalemme celeste e dei nomi divini. Si scoprono allora con meraviglia le ricchezze nascoste e insospettabili che rendono questi templi dei monumenti «intelligenti» in tutta l'ampiezza del termine.

Nella concezione tradizionale e sacra il tempio è già di per sé stesso, prima di ogni azione liturgica, una *rivelazione divina*. Esso prosegue nella creazione la rivelazione cosmica del Verbo, del Logos. Il Cristo, in effetti, può essere considerato sotto tre aspetti: il Verbo celeste, seconda persona della Trinità; il Verbo cosmico, o Logos creatore; infine, il

Verbo incarnato, l'Uomo-Dio. Nel suo secondo aspetto Egli è l'ordinatore interno del mondo, Colui il quale, con la Sua Saggezza, la Sua Santa Sophia ne penetra le più piccole parti, le sostiene nell'essere e dona loro forma. L'aspetto del Verbo che il tempio esprime anzitutto è questo, prima ancora di esprimere l'aspetto dell'Uomo-Dio. E ciò avviene per rispondere interamente al suo oggetto, che è di essere la residenza di Dio fra gli uomini – cioè, prima di tutto nel mondo corporeo – e il luogo della Sua Glorificazione e della spiritualizzazione degli uomini e del mondo intero attraverso la Santa Liturgia. In effetti, ogni atto spirituale che ci ricollega a Dio comporta all'inizio una reintegrazione di tutti gli aspetti positivi del mondo – e dei loro equivalenti interiori nell'uomo – in una sorta di *focolare* simbolico che li sublima prima della loro offerta: esso rappresenta, esso è la natura rigenerata, così come la Chiesa in quanto entità mistica (qui si vede ancora la giuntura fra simbolismo cosmico e simbolismo ecclesiale); esso lo è nella misura in cui, per la sua costruzione e per la sua struttura, mostra lo Spirito che discende nella Sostanza, lo Spirito immanente all'ordine del mondo attraverso le Sue Energie. Il tempio è un *cosmos* sacralizzato e offerto.

Capitolo Quinto

L'ORIENTAZIONE RITUALE

Questa sacralizzazione del mondo, dello spazio, appare con chiarezza anche nell'orientazione dell'edificio.

L'orientazione ha un'importanza capitale nelle civiltà tradizionali e se i moderni ne sono stupiti è perché ne ignorano i veri motivi. A differenza di ciò che pensano alcuni, la Chiesa cattolica non ha mai abbandonato il principio di orientazione degli edifici religiosi. Per tale ragione non sarà inutile approfondire le nostre ricerche in questa direzione.

Abbiamo già visto che l'orientazione faceva parte integrante del rito di fondazione mediante il tracciato del cerchio direttore degli assi cardinali. La chiesa cristiana è orientata ritualmente secondo la direzione Ovest-Est con la testa (abside) girata verso Est. Si tratta di una tradizione attestata sin dalla più lontana antichità. Le *Costituzioni Apostoliche*, forse non risalenti agli stessi Apostoli, ma che in ogni caso riflettono i costumi più antichi, impongono l'orientazione delle Chiese (II, 7). Tale aspetto deriva, peraltro, dall'orientazione rituale della preghiera. Nella casa di Ipparco, uno dei primi membri delle comunità giudeo-cristiane, si trovava un vano adibito alla preghiera: sul muro *orientale* era dipinta una croce ed era là che Ipparco pregava sette volte al giorno, *con il viso rivolto verso l'oriente*¹. Commentando un brano dell'Antico Testamento: «*si deve prevenire il sole nella sua azione di grazie e*

1. *Gli Atti di Ipparco e Filoteo*, cit. in Jéan Daniélou, *Théologie du Judéo-Christianisme*, 1960, p. 292 [trad. it.: *Teologia del giudeo-cristianesimo*, Edizioni Dehoniane Bologna 1974].

*guardare verso il sorgere della luce»)², Origene scrive nel suo *Trattato della Preghiera*: «*Considerato che vi sono quattro punti cardinali, il Nord, il Sud, l'Occidente e l'Oriente, chi non riconoscerà immediatamente che l'Oriente significa con tutta evidenza che dobbiamo pregare verso questo lato che è il simbolo dell'anima rivolta verso l'alzarsi della vera Luce?»³.**

Sant'Agostino aggiunge: «*Quando ci alziamo in piedi per pregare, ci giriamo verso l'Oriente da cui sorge il sole*». Corippo (VI secolo), poeta cristiano dell'Africa, spiega il fatto nel modo seguente:

«I pagani, si dice, non avevano alcun serio motivo per osservare l'antico costume di girarsi verso l'Oriente quando pregavano, perché credevano follemente che il sole fosse Dio. Ma da quando il creatore del sole ha deciso di rendersi visibile, e da quando Dio stesso si è incarnato nel seno della Vergine, è a Gesù Cristo che si deve questa adorazione».

Tale orientazione rituale per la preghiera si è perpetuata lungo i secoli del cristianesimo. Così, nel XII secolo, essa è attestata in un'opera per altri versi profana, il romanzo di *Tristano e Isotta*. Quando Isotta si trova davanti al cadavere di Tristano, «*ella si gira verso l'Oriente e, per lui, prega con grande pietà*»⁴.

Nel testo di Corippo, come in quello di sant'Agostino e di Origene, si trova l'indicazione del motivo essenziale dell'orientazione: il sole che sorge ad Oriente è il simbolo del Cristo che è chiamato infatti «*Sole di Giustizia*» e «*Oriente*» (*«Io farò venire il Mio servo l'Oriente»*, Zc 3, 8). San Tommaso d'Aquino riassume nel modo seguente le ragioni che giustificano la regola dell'orientazione:

«È preferibile che noi adoriamo con il viso rivolto ad Oriente: primariamente, per mostrare la maestà di Dio che ci viene manifestata attraverso il movimento del cielo che inizia ad Oriente; secondariamente, perché il Paradiso terrestre si trovava ad Oriente e noi cerchiamo di tornarvi; in terzo luogo, perché Cristo, che è la luce del mondo, è chiamato Oriente

2. [Sap 16, 28 (ndT)].

3. Queste parole di Origene aiuteranno a penetrare il reale significato dell'orientazione rituale. Questa è il simbolo dell'orientazione interiore, che non è altro se non la «buona volontà», ovvero la volontà retta, e finalmente la «Via», ovvero il Cristo che ha detto: *«Io sono la via»* [Gv 14, 6 (ndT)]. Il simbolismo dell'orientazione poggia su tre piani: sul piano fisico esso si riferisce all'Oriente, al sole visibile e alla città di Gerusalemme; sul piano sottile alla «buona volontà» e al «retto cammino»; sul piano spirituale al Sole divino, alla Luce, alla Via, in una parola a Cristo.

4. Thomas, *Tristano e Isotta* (v. 625 ss.).

dal profeta Zaccaria e perché, secondo Daniele, "è salito al cielo, all'Oriente"; infine, perché è da Oriente che Egli tornerà, come dicono le parole del Vangelo di san Matteo: "Come la folgore viene da oriente e brilla fino a occidente, così sarà la venuta del Figlio dell'uomo"»⁵.

Quest'ultimo motivo pone l'accento sulla Parusia, il ritorno glorioso del Signore. Si può immaginare quale valore avesse per i primi cristiani l'orientazione rituale: ad esempio, quando alla fine della notte di Pasqua – al termine della veglia in cui attendevano la resurrezione del Salvatore – i primi raggi visibili del Sole illuminavano il tempio, essi non potevano evitare di vedervi la promessa e il pegno del glorioso Ritorno. Questa orientazione rituale per la preghiera era talmente importante che a Roma, nelle basiliche costantiniane che non poterono essere orientate verso l'Est ed avevano l'abside ad Ovest, si girò l'altare in modo tale che il prete potesse essere rivolto ad Oriente durante i santi misteri⁶. Così dunque, il tempio correttamente orientato ha l'asse principale in direzione Ovest-Est e il coro e l'altare sono nel lato in cui arrivano i raggi del sole visibile e quelli del «Sole di Giustizia» di cui è detto: «Veniva nel mondo la luce vera, quella che illumina ogni uomo»⁷. La navata è un rettangolo o un quadrato allungato che si estende da Est a Ovest: la porta è all'Ovest, a ponente, nel punto di minore luminosità che simboleggia il mondo profano o, ancora, la regione dei morti. Entrando per la porta e avanzando verso il santuario si va incontro alla luce; è una marcia sacrale e il quadrato allungato è come un cammino che rappresenta la «via di salvezza» che conduce verso «la regione dei vivi», la «città dei santi» dove brilla il Sole divino⁸. Il tempio stesso, parallelo all'equatore, si sposta con la terra e va incontro al Sole e all'Oriente eterno. L'asse secondario (transetto) è diretto nel senso mezzogiorno-settentrione. In questo modo la stessa forma del tempio è quella della croce degli assi cardinali. Corrispondendo questi assi alle due linee che congiungono rispettivamente i due punti solstiziali e i due pun-

5. [Mt 24, 27].

6. E non, come si è preteso, per rivolgersi ai fedeli nell'intenzione di fare una celebrazione più «comunitaria» [cfr. Klaus Gamber, *Tournés vers le Seigneur!*, Éditions Sainte-Madeleine, Le Barroux 1993].

7. [Gv 1, 9].

8. In Egitto, il Santo dei Santi era identificato talvolta con l'*akhet*, l'«orizzonte orientale» in cui si trova la collina primordiale che vide sorgere il sole nel primo giorno del mondo.

ti equinoziali, abbiamo così la croce orizzontale. Se, d'altro canto, si considera la linea che congiungendo i poli rimane perpendicolare al piano dell'equatore, si ha la croce verticale. L'insieme di queste due croci, che hanno il medesimo centro, forma la croce solida o croce a tre dimensioni che definisce la struttura dello spazio e di uno spazio qualificato dalle direzioni che sono in rapporto con il movimento del ciclo temporale e del sole. Si trova questa croce solida quale motivo ornamentale nelle chiese greche e anche in certe chiese latine. Così, da una parte il tempio considerato nel suo piano riproduce gli assi cardinali, le quattro direzioni del mondo in rapporto con le quattro stagioni del ciclo annuale; d'altra parte, considerato nel suo volume, esso si identifica allo spazio tutto intero, essendo di fatto una croce solida, e l'asse verticale, che passa per il centro del cerchio direttore che è in genere anche quello del transetto, s'identifica all'Asse del mondo che congiunge i due poli: immagine, l'abbiamo già detto, del «Motore immobile». Questa croce a tre dimensioni ha le braccia orientate seguendo le sei direzioni dello spazio (i quattro punti cardinali, lo zenith e il nadir) che, con il centro, formano il settenario. Le direzioni dello spazio corrispondono agli Attributi divini, in quanto polarizzazione – per rapporto a un centro – dello spazio indifferenziato che è come l'Unità divina. Clemente d'Alessandria ci dice, in effetti, che dal Dio «Cuore dell'universo» partono le estensioni indefinite che si dirigono l'una verso l'alto (Zenit) e l'altra verso il basso (Nadir), una a destra (Sud) e l'altra a sinistra (Nord), l'una in avanti (Est) e l'altra indietro (Ovest); *«Dirigendo il Suo sguardo verso queste sei estensioni come verso un numero sempre uguale, Egli porta a termine il mondo; Egli è l'inizio e la fine; in Lui si compiono le sei fasi del tempo, e da Lui queste ricevono la loro estensione indefinita: questo è il segreto del numero Sette».*

San Paolo fa uso del medesimo simbolismo quando parla della «ampiezza, la lunghezza, l'altezza e la profondità [...] dell'] amore di Cristo» (Ef 3, 18). L'ampiezza e la lunghezza corrispondono alla croce orizzontale, l'altezza e la profondità alle due metà dell'asse verticale⁹. È la ma-

9. Sarà interessante leggere a questo proposito un brano tratto dalla vita di santa Mechtilde: «Un giorno che era venerdì santo, santa Mechtilde urlò nel suo amore: "Oh!, amatissimo dell'anima mia, se solo la mia anima fosse d'avorio, al fine di seppellirvi con decenza!". Gesù rispose: "Sarò Io che ti seppellirò in Me; Io sarò aldisopra di te, speranza e gioia, e t'innalzerò; dentro di te, Io sarò una vita vivificante, un grasso che rallegrerà e ingrasserà la tua anima; dietro di te, Io sarò

nifestazione del Logos nel mondo, al centro di tutte le cose, nel punto primordiale in cui tutte le estensioni non sono che l'espansione. La croce a tre dimensioni riassume dunque lo spazio, e questo spazio simboleggia l'universo ricolmo di Dio. L'asse polare è la linea attorno alla quale tutte le cose compiono la loro rotazione: è l'asse principale; all'orizzontale, l'asse Nord-Sud è l'asse solstiziale e l'asse Est-Ovest è l'asse equinoziale. Vedremo presto che questa significazione cosmica della croce è meno lontana dalla sua significazione abituale di quanto si potrebbe supporre a prima vista.

Le considerazioni precedenti chiariranno, forse, uno dei riti più misteriosi della consacrazione delle chiese, ovvero della *Iscrizione del doppio alfabeto*. Tale rito si opera subito dopo l'apertura delle porte e l'entrata del pontefice nel nuovo tempio. Sul suolo della navata si traccia con della cenere una croce di sant'Andrea – o grande X allungata – che riunisce i quattro angoli e il pontefice consacratore iscrive sulle braccia di questa croce, con l'estremità del pastorale, i due alfabeti greco e latino (nell'antichità, talvolta, l'alfabeto ebraico). Di questo rito sono state fornite diverse spiegazioni poco soddisfacenti. Secondo Durando di Mende, esso significa l'unione dei Gentili e degli Ebrei (perché, visto che non si utilizza l'alfabeto ebraico?), la lettera dei due testamenti (?), gli articoli della Fede (?). Secondo un trattato di Rémi, monaco di Autun (XI secolo), la croce e l'alfabeto che partono dall'angolo orientale e che si dirigono verso l'angolo occidentale significano che la Fede è venuta da Oriente verso l'Occidente e che i popoli si sono riuniti in un centro comune (quello della X).

La spiegazione più interessante è quella di Rossi, il quale vede nella croce obliqua il ricordo delle due linee trasversali o diagonali che i geometri romani tracciavano sul terreno da misurare; le lettere sarebbero il ricordo dei segni numerici combinati con le linee per definire le dimensioni del perimetro¹⁰. Si tratterebbe quindi, in qualche modo, del segno di una presa di possesso del terreno nel nome di Cristo. Ma si

un desiderio che ti spingerà avanti, e davanti te, un amore che alletterà e attirerà la tua anima; alla tua destra, Io sarò la lode che da la perfezione a tutte le opere; alla tua sinistra, un appoggio d'oro per sostenerti nelle tribolazioni; al disotto di te, Io sarò la base solida che sosterrà la tua anima» (cit. in R. P. Saudreau, *Les divines paroles*, t. II, p. 182). La presenza divina è qui affermata, in perfetta conformità con il testo di Clemente, in sei luoghi attorno alla santa e in un settimo dentro di lei.

10. Cfr. Dom Cabrol, *Le Livre de la Prière antique*.

potrebbe andare oltre: non sarà questa croce un ricordo di quella che è servita alla *quadratura del cerchio* per la fondazione? La sua iscrizione nel rettangolo, base dell'edificio, ricorderebbe il movimento celeste e il suo inserimento simbolico nella chiesa. Infine, secondo noi il rito si chiarirebbe se lo si ricollegasse a un simbolismo di origine giudaica in relazione con quanto abbiamo appena detto della croce a sei direzioni. In effetti, l'elemento che di questo rito appare più enigmatico a prima vista, è l'iscrizione delle lettere. È necessario ricordare che presso gli Ebrei, come d'altronde presso gli Arabi, gli Egiziani, gli Indù e molti altri popoli, il linguaggio, e quindi l'alfabeto, è considerato essere sacro. Nella tradizione ebraica esiste una corrente mistica che ha ben potuto influenzare il rito consacratorio delle nostre chiese e secondo la quale le lettere dell'alfabeto hanno una virtù creatrice. Il libro mistico detto *Sepher Yetsira* insegna che il mondo è stato creato dal Verbo divino per mezzo dei Numeri e delle Lettere. Di più, in questa dottrina il simbolismo delle Lettere è in rapporto con quello delle direzioni spaziali, quali le espone Clemente d'Alessandria - che verosimilmente utilizza la fonte ebraica. Dal «Palazzo interiore» che è il «Centro» - dice il *Sepher Yetsira* - Dio, al fine di creare l'universo, ha fatto sentire la sua azione seguendo le sei direzioni; e sono le tre lettere del grande Nome divino YHWH (la quarta - H - non essendo altro che la ripetizione della seconda) che, attraverso la loro sestupla permutazione seguente le sei direzioni dello spazio, hanno permesso la formazione dell'universo.

L'ipotesi che avanziamo è tanto più verosimile, considerando che l'alfabeto greco è tracciato nella croce al suolo e le due lettere estreme di questo alfabeto - A Ω - sono sia la ben nota sigla mistica del Verbo, il Principio e la Fine, che l'estensione cosmica del Verbo contemporaneamente nello spazio e nel tempo¹¹. Altri simbolismi convergenti po-

11. Se si sommano le ultime lettere dei tre alfabeti latino, greco ed ebraico, ossia: AZ, AO, ATH, si ottiene - ponendo A quale fattore comune - la parola AZOTH. Gli Ermelisti, i cui rapporti con i costruttori sono ben noti, designavano con questa parola, come abbiamo detto costituita coscientemente, la «Pietra filosofale», principio e fine di tutti i corpi. Gli Ermelisti hanno talora anche assimilato, in una certa misura, la Pietra filosofale a Cristo, poiché questa pietra era un aspetto, nel mondo fisico, della Causa prima e ultima che può riprodursi essa stessa, fecondarsi e generarsi in quanto Verbo divino. Questa considerazione ci porta a segnalare un rapporto fra l'arte dei costruttori e quella degli Alchimisti. Ve ne sono ben altri certamente più attestati, in particolare a Notre-Dame di Parigi. Ma si tratta di una questione che abbiamo volentieri escluso dalla nostra esposizione, deliberatamente limitata all'arte propriamente costruttiva. Si troverà un approccio in René Gilles, *Il simbolismo nell'arte religiosa* [trad. it. Arkeios, Roma 1993] e uno sviluppo nelle opere classiche di Fulcanelli.

trebbero peraltro sostenere questa ipotesi. La X, in greco, è la prima lettera del nome di Cristo: XPICTOC; e in latino essa rappresenta il numero Dieci o la Decade, simbolo pitagorico e platonico – l'abbiamo visto – dell'Unità multipla, della Creazione nella sua perfezione. Così, la grande X contenente le lettere dell'alfabeto può simboleggiare in diversi modi, che d'altro canto non si escludono fra loro, la consacrazione del terreno e del tempio: facendovi discendere l'influsso celeste il consacratore ne fa, in un certo modo, il Corpo di Cristo. Vi è qui un altro aspetto del simbolismo del tempio che è venuto il momento di considerare.

Capitolo Sesto

IL TEMPIO, CORPO DELL'UOMO-DIO

Cristo ha affermato molto chiaramente che il Suo Corpo è un tempio, o piuttosto *il Tempio*:

«Rispose loro Gesù: "Distruggete questo tempio e in tre giorni lo farò risorgere". Gli dissero allora i Giudei: "Questo tempio è stato costruito in quarantasei anni e tu in tre giorni lo farai risorgere?". Ma egli parlava del tempio del suo corpo» (Gv 2, 19-21).

Questo versetto racchiude un insegnamento della più elevata importanza. Nell'uomo individuale il corpo è l'abitacolo dell'anima; in Gesù, Uomo-Dio e Uomo universale, il Corpo è l'abitacolo della Divinità: «È in Cristo che abita corporalmente tutta la pienezza della divinità» (Col 2, 9), perché «il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi» (Gv 1, 14), realizzando in tal modo ciò di cui il tempio mosaico non era che una figura: l'inabitazione di Dio *fra* gli uomini ed anche *negli* uomini.

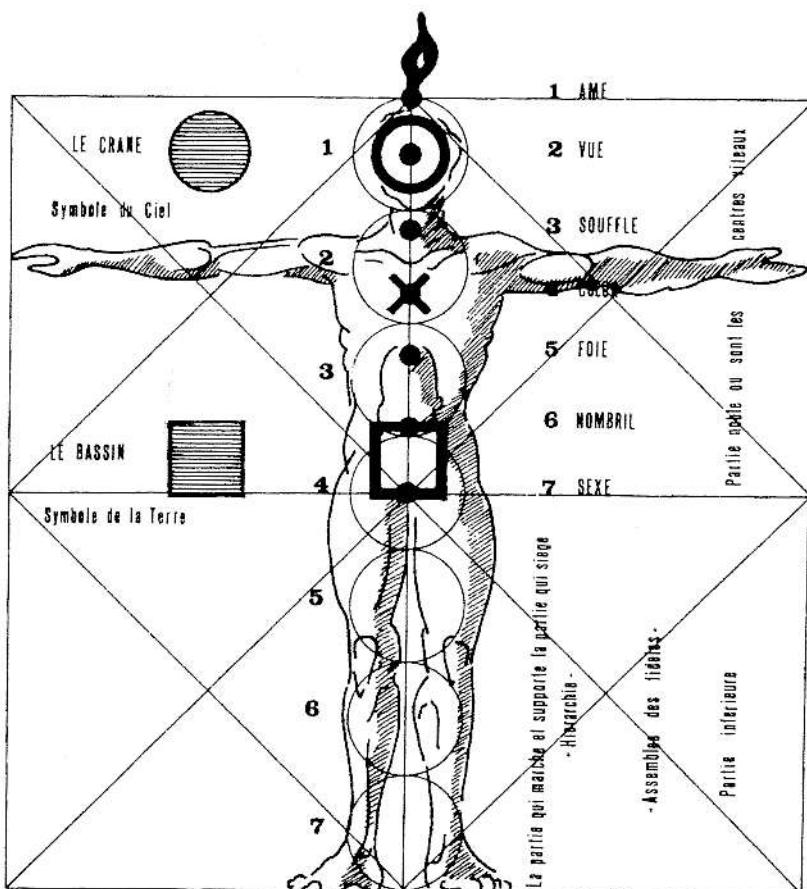
Il tempio rappresenta per l'assemblea cristiana il Corpo di Cristo, ma giacché anche l'assemblea è il Corpo di Cristo, questa ne costituisce il tempio spirituale, il Corpo mistico di Cristo. Infine, anche l'anima individuale è capace di diventare questo tempio. L'edificio sacro può dunque essere considerato sotto un triplice punto di vista: in quanto Umanità di Cristo, in quanto Chiesa e in quanto anima di ogni fedele, essendo questi tre punti di vista peraltro indissociabili, dato che gli ultimi due non sono che conseguenze del primo.

Il tempio rappresenta quindi anzitutto il Corpo di Cristo. Tale simbolismo – assolutamente indipendente, vale la pena ricordarlo, dal piano cruciforme – è stato comunque messo magnificamente in luce da questa forma architettonica. Si tratta di una concezione antichissima sia in Oriente – ad esempio in Massimo il Confessore –, sia in Occidente. Onorio d'Autun, nel suo *Specchio del Mondo*, stabilisce le seguenti corrispondenze: il coro rappresenta la testa di Cristo, la navata il corpo propriamente detto, il transetto le braccia e l'altare maggiore il cuore, ovvero il centro dell'essere. Da parte sua, Durando di Mende scrive: «*La disposizione materiale della chiesa rappresenta il corpo umano perché il cancello, o il luogo in cui si trova l'altare, rappresenta la testa, e la croce, da una parte all'altra, le braccia e le mani; infine, l'altra parte che si sviluppa a Occidente rappresenta il resto del corpo*».

Si noterà una certa divergenza fra Durando e Onorio, il quale segue san Massimo a proposito del senso dell'altare e, di conseguenza, del luogo in cui porlo nel coro o nel transetto. In ogni modo, la separazione della navata e del santuario, che come si sa è obbligatoria, divide gerarchicamente l'assemblea: nella parte alta – dove si trova il santuario, corrispondente alla testa – siedono i chierici, la frazione «pensante» dell'assemblea; nella parte inferiore il popolo, la frazione «attiva».

Questa assimilazione del tempio all'uomo steso con la testa a oriente non è peraltro esclusiva del cristianesimo, nonostante il fatto che in esso abbia assunto uno sviluppo più ampio che altrove. Essa serve ugualmente quale punto di partenza per la costruzione del tempio indù: l'uomo steso rappresenta in questo caso il corpo di *Purusha* o lo Spirito universale che il rituale attribuisce all'edificio. Ci troviamo qui di fronte ad una tradizione che risale alle origini stesse dell'umanità, tradizione fondata d'altro canto su una verità di ordine ontologico, ovvero che l'uomo è un riflesso dell'universo; egli è cioè un microcosmo, riflesso del macrocosmo al quale lo uniscono mille legami collegati l'uno all'altro¹. Ecco perché, per fare un esempio, i Greci dedussero il valore del numero *Cinque*, armonia dell'universo, dalla stessa armonia del corpo umano. Quest'ultimo serviva quale canone all'architettura greca ed ai suoi eredi, perché il corpo umano è considerato come la proiezione, sul

1. «*L'uomo può essere considerato come un microcosmo*» (san Tommaso); «*Il corpo umano è detto microcosmo, ovvero piccolo mondo*» (Onorio d'Autun).



Schema tratto dal giornale «Compagnonnage» (luglio-agosto 1961).

piano materiale, dell'Anima del mondo di cui riflette la vita armoniosa². In tal modo, essendo il tempio una figura dell'uomo, in un certo senso esso è anche una figura del mondo. Vi sono ad esempio alcune corrispondenze fra le parti del corpo e quelle del mondo: i piedi corrispondono alla terra, la testa – rotonda – alla volta celeste e, nell'edificio, al semi-cerchio dell'abside; i sensi sono in rapporto con gli elementi, etc. Guglielmo di Saint-Thierry ha sottolineato che un uomo con le gambe e le braccia distese può iscriversi in un cerchio tracciato da un compasso il cui centro sia fissato sull'ombelico. Questa figura si sovrappone, come è facile vedere, al diagramma utilizzato nel rito di fondazione: la croce nel cerchio; la croce costituita dall'uomo con le membra distese si sovrappone agli assi cardinali. Una tradizione che risale ai primi tempi del cristianesimo ha messo in rapporto questa figura con il nome generico dell'uomo: adam. In effetti, le quattro lettere della parola Adam sono in greco le iniziali delle parole che designano i quattro punti cardinali: A = *Anatolé* (Oriente), D = *Dysmē* (Occidente), A = *Arctos* (Settentrione), M = *Mesembria* (Meridione). È d'altro canto ugualmente curioso constatare che i due gruppi formati da queste lettere nell'ordine in cui si presentano corrispondono esattamente alle linee rispettive dei due assi: AD-AM: AD = Oriente-Occidente, AM = Settentrione-Mezzogiorno.

Peraltro, il valore numerico di queste lettere ci dà il totale di 46, che è precisamente il numero degli anni impiegati per costruire il tempio (Gv 2, 21). Questo simbolismo è magnificamente sviluppato in un inno pasquale alla Croce degli antichi messali di San Gallo:

«*Cristo ha offerto il tempio della Sua carne quale vittima sul tuo Legno, quel tempio che fu creato nel numero di giorni* [vi è probabilmente un errore; l'autore vuol dire: anni, ndA] *figurati dalle quattro lettere del nome d'Adam; ma al fine di riedificare dopo tre giorni il mondo, i cui quattro punti del cielo ne misurano l'estensione».*

Così, una volta di più, la Croce è presa quale misura dello spazio e

2. «*Se la natura ha composto il corpo dell'uomo in maniera tale che ogni membro abbia una proporzione con il tutto, non è senza ragione che gli Antichi abbiano voluto che, nelle loro opere, il medesimo rapporto delle parti con il tutto si ritrovi esattamente osservato. Ma fra tutte le opere di cui hanno regolato le misure, essi ebbero principalmente attenzione dei templi degli dei...»* (Vitruvio, III, 1).

del tempo. Quest'ultimo aspetto è messo in luce dal diagramma tradizionale che raffigura l'uomo disteso non più sulla croce degli assi cardinali, ma nel mezzo della ruota zodiacale: la testa è posta nel punto equinoziale, a zero gradi dell'Ariete, e i piedi congiungono la testa a 30° dei Pesci. Tale figura dà luogo a considerazioni della massima importanza. La posizione della testa nel punto equinoziale corrisponde all'equinozio primaverile e alla Pasqua, secondo la quale – come afferma Durando di Mende – si deve determinare l'orientazione esatta dell'asse della chiesa. D'altra parte, l'Ariete (o Agnello) e i Pesci sono animali cristici in rapporto con l'Eucaristia; infine, l'Agnello è essenzialmente pasquale. Questo diagramma zodiacale segna l'unità del macrocosmo e del microcosmo, unità che fonda il ruolo dell'uomo che deve essere il portaparola del mondo di fronte a Dio, colui che presta la sua voce al mondo per permettere a quest'ultimo di cantare la gloria del Creatore.

Ma quest'unità non è pienamente realizzata che nell'Uomo-Dio, ed è per questo che il Corpo rappresentato dal tempio è anzitutto il corpo dell'Uomo-Dio. Ed è qui che si realizza in tutta la sua forza l'unità del simbolismo cosmico e del simbolismo cristico del tempio. Il cosmo considerato nella sua più debole estensione, vale a dire quella del mondo corporeo o fisico, di cui il tempio è l'immagine matematica, non è che l'aspetto più esteriore del Cosmo integrale, il quale comprende tutti i mondi e tutti gli esseri, la «terra» e il «cielo», i *visibilia* e gli *invisibilia* del *Credo*. Questo cosmo integrale è interamente compreso nel Cristo in quanto Verbo creatore:

«Egli è l'Immagine del Dio invisibile, Primogenito di tutte le creature [= il Principio della Creazione, ndA]. Poiché per mezzo di lui sono state create tutte le cose che sono nei cieli e sulla terra, quelle visibili e quelle invisibili: Troni, Dominazioni, Principati e Potestà. Tutte le cose sono state create per mezzo di Lui e in vista di Lui. Egli è prima di tutte le cose e tutte sussistono per Lui» (Col 1, 15-17).

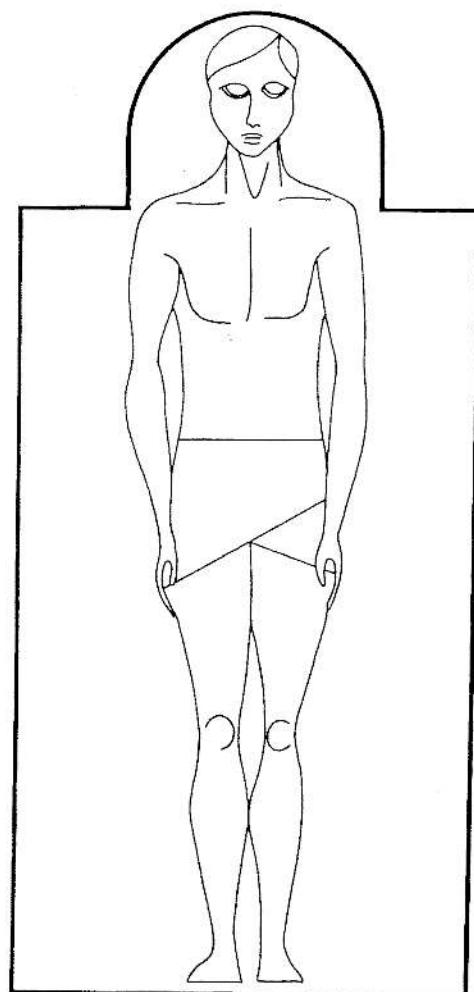
Il Cristo è, secondo l'espressione dei Padri, la «*ricapitolazione della creazione*», il riassunto qualitativo dell'universo e al tempo stesso il principio, o ancora, l'Archetipo della creazione. In quanto Uomo Universale, egli totalizza e integra in Sé la molteplicità indefinita di tutti gli stati dell'Essere. E nel suo senso ultimo, è questo che simboleggia la Croce, misura non solo dello spazio, ma anche dell'universo integrale e

«segno del Figlio dell’Uomo». Segno inoltre della Redenzione considerata nella sua pienezza. Anche lo stesso uomo individuale – portando in sé l’analogia di tutta la creazione, poiché in lui vi è il riflesso degli stati angelici e l’immagine di Dio –, in quanto microcosmo, è legato al mondo intero ed è stato stabilito come intermediario fra il mondo e Dio, in modo che il mondo attende la sua redenzione dall’uomo, ma da un uomo che sia «portatore di Dio»: *«La creazione stessa attende con impazienza la rivelazione dei figli di Dio; essa infatti è stata sottomessa alla caducità [...] e nutre la speranza di essere lei pure liberata dalla schiavitù e dalla corruzione, per entrare nella libertà della gloria dei figli di Dio»* (Rm 8, 19-21).

Questa reintegrazione è realizzata già in principio dal Cristo. Il sacrificio della Croce sul Golgota si espande fino agli «spazi infiniti»: *«Dal corpo delicato, trafitto dalle spine, dai chiodi e dalla lancia, sgorga sangue e acqua; da quale lavacro sono purificati terra, mare, cielo – il mondo intero!»* (Inno del Venerdì Santo)³. È questo che, al suo proprio livello, esprime il tempio cruciforme: l’universo restaurato nella sua purezza originaria e offerto dall’Uomo Perfetto al Padre. Il Verbo incarnato unisce Dio e l’uomo, il cielo e la terra; questa unione è come se fosse sigillata nella forma del tempio in cui si legano il cerchio divino e il quadrato terrestre. La cupola unita al cubo esprime il mistero teantropico della Chiesa che realizza l’Uomo-Dio nell’anima del fedele, perché nella redenzione l’uomo si inserisce nel cerchio della divinità e vi trascina il mondo intero.

Tale inserimento dell’uomo nel tempio si può realizzare attraverso altre modalità, fra le quali la cattedrale di Troyes ci offre un esempio considerevole. La cupola (in elevazione) dell’edificio riproduce i piani del corpo umano regolati da rapporti «aurei», in modo che i piedi si trovano al suolo del santuario e il vertice della testa alla chiave di volta, la cui altezza è data da 888 (88 piedi e 8 pollici), valore numerico del nome di Gesù, che del resto racchiude l’immagine del Resuscitato. Il 5, cifra dell’uomo, si trova dunque in simmetria con l’8, cifra del Cristo (questi due numeri sono in rapporto aureo). In tal modo il maestro del cantiere ha, per così dire, fatto sgorgare nella pietra la sostanza del mistero redentore, la metamorfosi dell’uomo carnale in uomo spirituale:

3. [Inno *Pange, lingua, gloriōsi*, attribuito a san Fortunato, Vescovo di Poitiers, † 609].



Il Corpo dell'Uomo nel Tempio.

«L'uomo si compie in Cristo attraverso la mediazione del Bello [= il numero d'oro (ndA)]»⁴.

Vi è ragione di insistere, perché il simbolismo ritrovato a Troyes è valido per tutti i templi, quali che siano le loro misure in elevazione, giacché le proporzioni definite dai numeri 5 e 8 non fanno che sottolineare un senso che appartiene alla struttura verticale del santuario stesso. Questa struttura, costituita dalla base del quadrato e dal vertice sferico, e inoltre ordinata attorno alla colonna assiale, è in effetti un'immagine geometrica dell'uomo eretto.

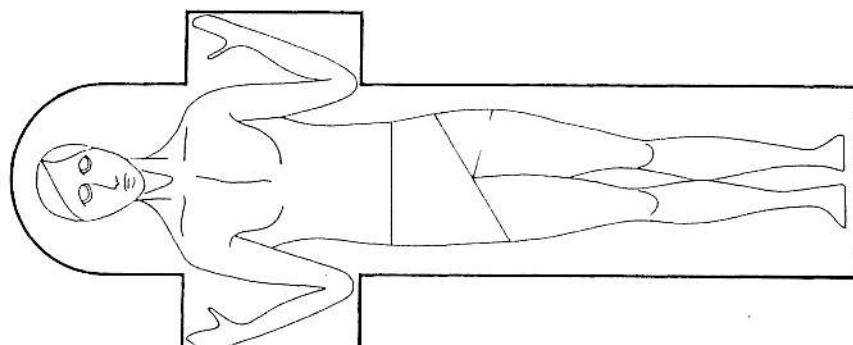
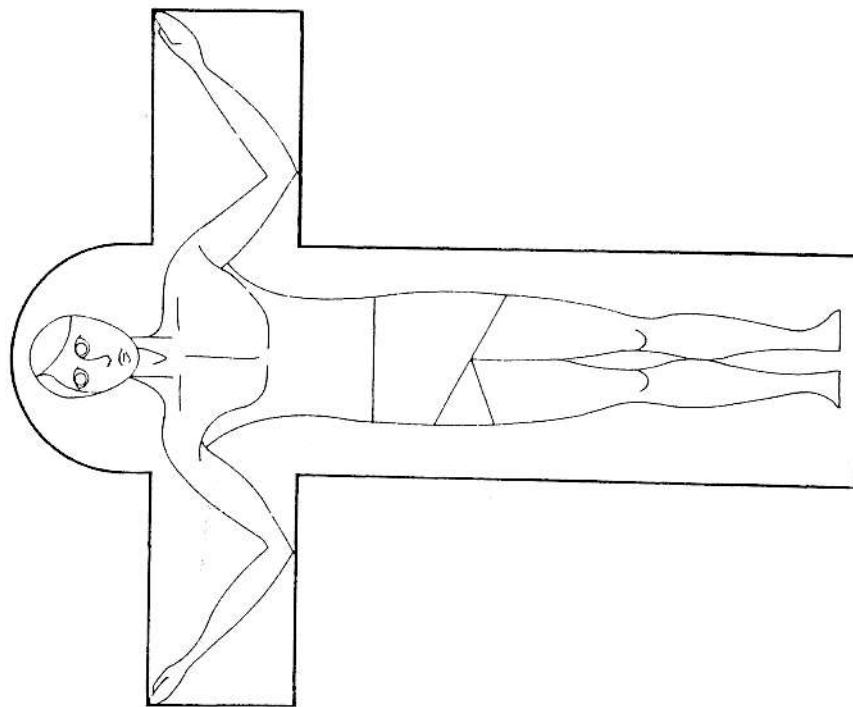
Per questo, così come il tempio totale, nel suo piano in elevazione il santuario rappresenta contemporaneamente l'Uomo Archetipo e la crescita spirituale dell'individuo umano fino alla sua coincidenza con il suo archetipo, fino «alla statura del Cristo», «allo stato di uomo perfetto, nella misura che conviene alla piena maturità del Cristo» (Ef 4, 13). La colonna assiale dell'edificio – di cui parleremo più ampiamente nel capitolo XII e che è l'asse che collega verticalmente la chiave di volta del santuario al centro di quest'ultimo –, per l'Uomo universale, si identifica all'Asse del Mondo e corrisponde, nell'uomo individuale, alla spina dorsale. Questa è il perno della sua struttura fisica e determina la sua posizione verticale, privilegio dell'uomo e che è come una prova concreta della situazione centrale che egli occupa nel mondo visibile:

*Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
Os homini sublime dedit, coelumque tueri
Jussit et erectos ad sidera tollere vultus*

(Ovidio)

Si notano immediatamente le corrispondenze che si stabiliscono, attraverso il simbolismo del santuario, fra l'Uomo Universale e l'uomo individuale: così come la colonna assiale collega la base quadrata al

4. Ledit-Zelt, *op. cit.*; Mons Devoucoux segnala uno schema che ha dovuto certamente giocare un ruolo nell'architettura sacra. Si tratta di un uomo eretto, piedi riuniti e braccia distese, in un quadrato determinato dai paralleli della linea delle braccia e dalla verticale del corpo. Sommando i numeri delle dita dei piedi e delle mani, che hanno una grande importanza nella mistica ebraica, alla cifra 6 (rapporto fra l'altezza e la larghezza media del corpo: $1 \times 6 = 6$), si ha: $10 + 10 + 6 = 26 = \text{YHWH}$; ciò che significa che l'uomo è creato a immagine di Dio. A Troyes questo non può non essere in relazione con il fatto riportato prima [cap. IV, *Armonie numeriche*] che, in questo stesso luogo del santuario, la cupola dell'edificio contiene un triangolo iscritto di 26° al vertice.



Il Corpo dell'Uomo nel Tempio.

vertice sferico dell'edificio – la terra al cielo –, nello stesso modo la spina dorsale è nell'individuo il luogo che unisce la parte inferiore e terrestre del corpo (chiamata «base» e «fondamento», *iesod*, nella mistica ebraica) alla parte superiore e pensante, la testa, la cui forma sferica, lo si è visto, è in corrispondenza con la volta celeste⁵. È attraverso la spina dorsale che la testa comanda il resto del corpo. Ciò per la costituzione fisica stessa dell'individuo. Nella sua costituzione sottile, alla spina dorsale e ai canali nervosi che la percorrono, corrispondono dei canali sottili nei quali circolano le energie della stessa natura e, nel mezzo, così come per la colonna assiale nell'edificio, il canale chiamato *sushumna* dagli Indù. Nel processo di sviluppo mistico come è descritto dallo yoga tantrico, l'energia spirituale, addormentata alla base della schiena (si tratta certamente di localizzazioni simboliche), si eleva attraverso questo canale risvegliando successivamente i differenti centri sottili o *chakras*, fino al momento in cui, raggiungendo il chakra coronale situato in alto nella testa, essa provoca l'illuminazione e la trasformazione finale dell'individuo. Si dice allora che si schiude il «loto dai mille petali», designando quest'ultimo termine il chakra in questione⁶. La medesima realtà è espressa in Occidente dall'aureola che brilla sulla testa dei santi. Questa risalita dell'energia attraverso la spina dorsale simboleggia la risalita dell'essere, il suo passaggio dallo stato terrestre allo stato celeste.

Così, nella figura dell'Uomo Archetipo incorporata alla struttura verticale del santuario, l'immagine della colonna assiale si schiude completamente nella chiave di volta «celeste», che spesso è marchiata dalla croce o dall'agnello cristico, e ricorda all'individuo il cammino della sua crescita spirituale fino alla «statura del Cristo» che include la «comunione» di tutti i «santi» e la loro consumazione nell'unità – il Corpo Mistico –, come adesso diremo.

5. In India, dove pure il corpo umano è assimilato all'universo e al tempio, si dice che la spina dorsale sia analoga al monte Meru, la montragna mitica che determina l'Asse del Mondo.

6. Lo si chiama inoltre *Brahmarandra*, ovvero: «apertura del Brahma». È attraverso lui che alla morte si libera il principio cosciente dell'essere. Segnaliamo semplicemente, non potendo insistervi, che alcuni riti praticati presso alcune popolazioni come la trapanazione postuma del cranio e la tonsura dei chierici, sono in diretta relazione con questa liberazione del principio cosciente e la risalita verticale dell'energia latente nel corpo.

Capitolo Settimo

«CORPUS MYSTICUM»

Abbiamo considerato sino ad ora l'edificio sacro nel suo stadio finale, quello *statico*; ed è normale, visto che si tratta del fine naturale dell'arte architettonica, la cui qualità essenziale è la stabilità, la perfezione stabile. Ma è possibile affrontare le cose diversamente, da un punto di vista *dinamico*, e considerare non più il tempio *finito*, ma il tempio *che si fa*. Anche il processo di costruzione può essere preso in considerazione in un senso simbolico, ed è così che la pensa tutta la tradizione¹. Questo processo di edificazione è quello che parte con la posa della prima pietra fino all'ultima. Tale simbolismo è centrato non tanto sulla figura del tempio, ma sulla stessa pietra.

Anche Cristo si è proclamato la «pietra angolare»: «*E Gesù disse loro: "Non avete mai letto nelle Scritture: La pietra che i costruttori hanno scartata è diventata testata d'angolo; dal Signore è stato fatto questo ed è mirabile agli occhi nostri?"*» (Mt 21, 42).

1. Già nel *Pastore d'Erma*, una delle prime opere della letteratura cristiana scritta verso il 140 d. C., l'autore riceve in una visione il «cantiere» della Chiesa trionfante: si tratta di una grande torre in costruzione; vi si impiegano delle pietre quadrate e bianche e i diversi ordini di santi sono rappresentati da differenti tipologie di pietre [cfr. *Il Pastore d'Erma*, terza visione, in *I Padri Apostolici*, traduzione, introduzione e note a cura di Antonio Quacquarelli, Città Nuova, Roma 1976, pp. 250-261]. Anche qui il simbolismo mistico va di pari passo con il simbolismo cosmico: il processo costruttivo riproduce quello della creazione, l'architettura ripete la cosmogonia: «*Dov'eri tu quand'io ponevo le fondamenta della terra? Dillo, se hai tanta intelligenza! Chi ha fissato le sue dimensioni, se lo sai, o chi ha tesò su di essa la misura? Dove sono fissate le sue basi o chi ha posto la sua pietra angolare, mentre gioivano in coro le stelle del mattino e plaudivano tutti i figli di Dio?*» (Gb 38, 4-7).

E Simone, che dovrà rimpiazzare il Maestro in qualità di capo della sua Chiesa, della Chiesa da costruire, riceve per questa ragione un «nuovo nome» quale segno della sua funzione: «*E io ti dico: Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa*»².

Questi testi fondamentali sono messi in opera nel rituale per la posa della prima pietra:

«*Che il Nome del Signore sia benedetto, ora e sempre! La pietra rigettata dagli architetti è diventata la pietra angolare! Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa... Preghiamo: Signore Gesù, Figlio del Dio vivo, il Dio onnipotente, splendore e immagine del Padre eterno e della Vita eterna, che sei la pietra angolare staccata dalla montagna senza alcun intervento umano, fortifica questa pietra che deve essere posata nel Tuo Nome. Tu sei il Principio e la Fine, ed è da questo principio che il Dio Padre ha creato il tutto dall'inizio dei tempi; ti preghiamo, sii il principio, lo sviluppo e la consumazione di quest'opera che è intrapresa a lode e gloria del tuo Nome...*». Dopo di che l'officiante incide su ogni lato della pietra una croce che la assimila a Cristo³.

San Pietro commenta le parole di Gesù dimostrando che i credenti devono, con le proprie individualità e con Cristo, costruire il tempio spirituale che altro non è se non il *Corpus mysticum*:

«*Stringendovi a lui, pietra viva, rigettata dagli uomini, ma scelta e preziosa davanti a Dio, anche voi venite impiegati come pietre vive per la costruzione di un edificio spirituale, per un sacerdozio santo, per offrire sacrifici spirituali graditi a Dio, per mezzo di Gesù Cristo. Si legge infatti nella Scrittura: "Ecco io pongo in Sion una pietra angolare, scelta, preziosa e chi crede in essa non resterà confuso". Onore dunque a voi che credete; ma per gli increduli la pietra che i costruttori hanno scartato è diventata la pietra angolare, sasso d'inciampo e pietra di scandalo*» (1 Pt 2, 4-8).

L'insegnamento di san Paolo continua quello di san Pietro: è necessario edificare il Corpo di Cristo: «*Camminate dunque nel Signore Gesù Cristo, come l'avete ricevuto, ben radicati e fondati in lui*» (Col 2, 6-7). Cristo «*ascese al di sopra di tutti i cieli, per compiere tutte le cose*» (Ef 4,

2. [Mt 16, 18].

3. L'esposizione completa del simbolismo della pietra angolare e della prima pietra, e specificatamente del senso esatto dell'espressione «pietra angolare», verrà condotta nel capitolo XII, *L'Altare e il Cristo*.

10); Egli ha diffuso i Suoi doni su tutto «al fine di edificare il corpo di Cristo, finché arriviamo tutti all'unità della fede e della conoscenza del Figlio di Dio, allo stato di uomo perfetto, nella misura che conviene alla piena maturità di Cristo» (Ef 4, 12-13). «[Voi siete] 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, 20-22).

Durando di Mende riassume il parallelo – divenuto classico – fra la chiesa materiale e quella delle anime:

«Così come la chiesa corporale o materiale è costruita sulle pietre riunite assieme, così la chiesa spirituale forma un tutto composto da un grande numero di uomini. Tutte le pietre dei muri, bianche e quadrate, rappresentano i santi, ovvero gli uomini puri che vengono disposti dalle mani del supremo Operaio per rimanere nella chiesa per sempre⁴. Sono unite come da un medesimo cemento attraverso la carità fino a che, diventate nella celeste Sion delle pietre vive, esse non siano assemblate dai legami della Pace».

È Dio che edifica questo tempio in costruzione, in espansione. «Il Signore ricostruisce Gerusalemme» (Sal 147, 2); Egli è il maestro di cantiere della città santa:

«Per fede [Abramo] soggiornò nella terra promessa come in una regione straniera, abitando sotto le tende, come anche Isacco e Giacobbe, coeredi della medesima promessa. Egli aspettava infatti la città dalle salde fondamenta, il cui architetto e costruttore è Dio stesso» (Eb 11, 9-10).

4. In questo esempio – come in molti altri casi – Durando di Mende non fa altro che riprendere una antichissima idea. «Voi – dice san Clemente di Roma – avete resistito ai maestri dell'errore, voi che siete le pietre del tempio del Padre preparate per l'edificio di Dio, innalzate in aria dalla «macchina» di Gesù Cristo che è la Sua Croce». L'immagine della «macchina», che rievoca l'argano dei cavapietre e dei costruttori, è familiare alla letteratura greca cristiana: la Croce è in questi casi soventemente definita la «méchané ourania», la macchina che si innalza in cielo, e sant'Ignazio d'Antiochia ci offre queste magnifiche parole: «La Croce è la méchané per l'intero cosmo». Quanto alla forma delle pietre che devono essere quadrate e bianche, si tratta anche in questo caso di un'antica tradizione; si legge infatti nel *Pastore d'Erma*: «Come la pietra sferica se non viene ritagliata e non perde qualche cosa di sé non può diventare quadrata, così i ricchi di questo mondo, se non perdono la ricchezza, non potranno essere utili al Signore» [Il *Pastore d'Erma*, op. cit., terza visione, XIV (6) 1, p. 256]. La forma quadrata delle pietre evoca in sant'Agostino la giustizia e le quattro virtù cardinali; per Ugo di san Vittore evoca la stabilità della fede e la fedeltà dei cristiani.

La figura di Dio quale Architetto, costruttore della Città spirituale come del mondo materiale, è simile a quella di Platone e dei Pitagorici che è stata trasmessa alle organizzazioni dei costruttori. Nicomaco di Gerasa, parlando della Decade, scrive che essa «*servì da misura per l'universo, come una squadra e una cordicella nella mano dell'Ordinatore*». In una miniatura ornamentale di una Bibbia del XIV secolo Dio è rappresentato con un compasso in mano mentre traccia un cerchio sul caos raffigurato con una bocca di drago. Su una colonna di Notre-Dame di Parigi è posta una lastra di ferro appartenuta ai Compagni massoni; vi si legge la celebre formula «*Alla gloria del Grande Architetto dell'Universo*» incisa al disopra di un pentagramma o pentagono stellato, del regolo, del compasso e della squadra.

Questa città dalle fondamenta eterne, questo tempio che fa un tutt'uno con il Corpo mistico, non sarà terminata che nel «secolo futuro» e si confonde con la Gerusalemme celeste, ovvero l'Umanità celeste rigenerata e glorificata in Dio di cui il tempio materiale è l'immagine sensibile. Tale è l'insegnamento della liturgia che, a proposito della consacrazione delle chiese e della loro dedicazione, evoca questa Città dell'alto:

«*Udii allora una voce potente che usciva dal trono: "Ecco la dimora di Dio con gli uomini! Egli dimorerà tra di loro ed essi saranno il suo popolo ed egli sarà il 'Dio-con-loro'"*»⁵ (Epistola della messa della Dedicazione).

L'evocazione è particolarmente suggestiva nel rito d'unzione delle croci, durante la consacrazione. Sui muri della chiesa sono apposte o dipinte dodici croci e davanti ad esse si accendono dodici ceri. Allora il pontefice le unge con olio mentre l'antifona prosegue: «*Ecco Gerusalemme, la grande città celeste. È ornata come la sposa dell'Agnello*». Abbiamo già detto che il numero dodici è caratteristico della città celeste: ci sono dodici porte, dodici basamenti, gli eletti sono ripartiti in dodici tribù e sono dodicimila per tribù. Le dodici croci dipinte sui muri corrispondono ai dodici basamenti che sono i dodici Apostoli i cui nomi sono scritti sulle basamenti della Gerusalemme celeste: «*Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello*» (Ap 21, 14).

5. [Ap 21, 3].

Anche san Paolo dice ai cristiani: «[Voi siete] *edificati sopra le fondamenta degli apostoli*» (*Ef* 2, 20). Ecco perché i dodici apostoli venivano rappresentati sulle colonne della chiesa, come ad esempio nella Sainte Chapelle di Parigi. Quanto alle dodici porte, esse sono segnate dai nomi delle dodici tribù d'Israele (*Ap* 21, 12). D'altro canto, vi è da una parte un rapporto fra le dodici tribù e gli Apostoli, e dall'altra un rapporto fra le une, gli altri e i segni dello Zodiaco. Anche in questo caso il simbolismo cosmico sposa il simbolismo mistico. La pianta quadrata della Gerusalemme celeste corrisponde, lo abbiamo visto, alla trasformazione del cerchio tramite gli assi cardinali; le dodici porte corrispondono ai segni zodiacali raggruppati in gruppi di tre su ognuno dei quattro lati, orientati secondo i punti cardinali e in rapporto con le quattro stagioni, cioè con il ciclo temporale che in questo caso si trova ad essere «cristallizzato». Ma le dodici tribù d'Israele erano già messe in rapporto con i segni dello Zodiaco nella tradizione ebraica; accadde la medesima cosa con i dodici Apostoli rappresentanti le dodici tribù e raggruppati come una corona attorno al Cristo, il Sole divino.

Riparleremo del simbolismo solare nel capitolo sulla porta. Per il momento desideriamo attirare l'attenzione su un altro rapporto riguardante gli Apostoli. È detto nell'Apocalisse che «*le mura* [della città] sono costruite con diaspro»⁶ e che «*la città è di oro puro*»; inoltre «*le fondamenta delle mura* (= ogni fondamenta da una porta all'altra) sono *adornate di ogni specie di pietre preziose*»⁷. Segue l'elenco delle dodici pietre preziose: zaffiro, smeraldo, topazio, ametista, etc. Considerato il piano della città, si vede dunque che queste pietre sono disposte come le porte, tre su ogni lato. Si tratta più o meno della forma del razionale o pettorale che il grande sacerdote degli Ebrei indossava sul petto. Il razionale era infatti una placca quadrata d'oro sulla quale erano disposte in quattro gruppi di tre *dodici pietre preziose* che portavano impressi i nomi delle tribù (*Es* 28, 17-20; 39, 9-12). Secondo Filone e Clemente d'Alessandria queste pietre erano in relazione con i dodici patriarchi ed i segni dello Zodiaco. Il pettorale consentiva al grande sacerdote di riunire nella propria persona, in un certo qual modo, l'essenza della comunità di Israele. È significativo che lo stesso simbolo sia servito nel-

6. [*Ap* 21, 18].

7. [*Ap* 21, 19].

l'Apocalisse per evocare la comunità della Chiesa – la nuova Israele – i cui fedeli sono stati richiamati dai *quattro* punti dell'universo attraverso le virtù delle *tre* persone che sono, come dice sant'Agostino, la Santa Trinità.

Infine, queste pietre preziose hanno un altro significato. La pietra preziosa è il capolavoro del regno minerale; in essa si uniscono lo splendore della luce del cielo e la quintessenza della materia uscita dalle profondità della terra. È la materia trasfigurata, divenuta diafana. Nello stesso modo l'uomo, pietra bruta, deve – con l'aiuto di Dio – tagliarsi in pietra cubica, già sottomessa a un ordine, per adattarsi nell'edificio della chiesa in costruzione; e quando l'edificio terminato entrerà nel «secolo futuro», le sue pietre vive saranno trasfigurate e diverranno queste pietre luminose.

Il *Corpus mysticum* è l'assemblea dei credenti, la Chiesa totale e il Tempio per eccellenza. Ma poiché Egli si è fatto tutto in tutti, ogni credente è anch'esso questo Tempio: «*Non sapete che siete tempio di Dio e che lo Spirito di Dio abita in voi?*» (1 Cor 3, 16). «*Noi siamo infatti il tempio del Dio vivente*» (2 Cor 6, 16). «*Nello stesso modo in cui questo edificio visibile* – dice sant'Agostino – *è stato fatto per riunirci corporalmente, così quest'altro edificio che siamo noi stessi è stato costruito perché Dio vi abiti spiritualmente [...]* *L'edificio visibile si trova oggi sotto i nostri occhi, l'altro lo sarà alla fine dei secoli, quando il Signore verrà, quando il nostro corpo corruttibile sarà rivestito dall'incorruibilità*».

«*Cristo, il Figlio di Dio* – dice Ruysbroeck – *ha costruito per Dio stesso e per noi un'arca e un tabernacolo eterno; non si tratta di altri che di Lui stesso e della Santa Chiesa e di tutti i buoni uomini di cui è il principe e il capo [...]. Quando un uomo vuole obbedire di tutto cuore a Dio, egli è liberato e scaricato di tutti i peccati dal sangue di Nostro Signore. Si lega e si unisce a Dio e Dio con lui; e diviene lui stesso l'arca e il tabernacolo in cui Dio vuole abitare: non in figura, ma in realtà*». Nello stesso senso, commentando il significato delle tre parti del tempio ebraico – l'ingresso, il santo e il santo dei santi –, che corrispondono nel tempio cristiano al nartece e alla porta, alla navata e al santuario, lo stesso autore spiega il loro valore spirituale: «*L'ingresso del tabernacolo è una vita conforme alla legge morale secondo l'uomo esteriore. [...] L'altare degli olocausti] raffigura l'unità del cuore e il raccoglimento delle po-*

tenze sensibili attraverso l'allontanamento delle preoccupazioni terrestri. [... Nel santo] la vita virtuosa è il riposo in Dio; a questo stadio si collegano le virtù teologali. Infine, al santo dei santi corrisponde il centro dell'essere in cui si trova Dio che è "in me più di quanto lo sia io stesso"».

In tal modo ogni uomo è il tempio di Dio per partecipazione all'Uomo-Dio nella misura in cui realizza in se stesso la Presenza Divina. Adesso comprendiamo meglio quanto abbiamo precedentemente detto a proposito del ruolo del tempio. Se quello è l'immagine del cosmo e l'immagine dell'uomo microcosmo è perché quest'ultimo, al fine di realizzare la propria vocazione spirituale, per effettuare il suo ritorno a Dio deve dunque ricapitolare e integrare in un «focolare» simbolico tutti gli elementi del mondo visibile ed i loro corrispondenti in se stesso, al fine di superarli «sacrificandoli» a Dio, in modo tale da passare «da questo mondo al Padre». In quanto immagine matematica dell'universo e in quanto immagine del Corpo di Cristo, il tempio è la fissazione della presenza spirituale in un supporto materiale; esso simboleggia così il processo della discesa di Dio nell'uomo, la fissazione dell'influenza spirituale nella coscienza corporea.

D'altro canto, da lungo tempo è stata notata l'analogia fra i riti consacratori del tempio e il rito del battesimo: benedizioni con l'acqua, e-sorcismi, unzioni con il crisma. «È necessario – dice san Bernardo – che si compiano spiritualmente in noi i riti di cui queste mura sono stati l'oggetto materiale. Quanto i vescovi hanno fatto nell'edificio visibile, è ciò che Gesù Cristo, il Pontefice dei beni futuri, opera ogni giorno in noi in maniera invisibile. [...] Entreremo nella casa che le mani dell'uomo non hanno costruito, nell'eterna dimora dei cieli. Essa verrà costruita con pietre vive, gli angeli e gli uomini». «Le pietre di questo edificio sono collegate e saldate attraverso un doppio cemento, la Conoscenza perfetta e l'Amore perfetto».

Ritroviamo qui, nella penna del grande costruttore Cistercense, l'immagine delle pietre vive della Chiesa in via di edificazione. La costruzione del tempio materiale simboleggia perciò la Chiesa in divenire sia sul piano della comunità così come su quello dell'individuo. Tutto il ciclo cristiano si svolge in tre atti. Atto primo: Cristo viene sulla terra a posare la prima pietra – pietra di fondazione – che, in fin dei conti, è Lui stesso. Atto secondo: su questo fondamento, il cui sostituto è Simon Pietro, il

tempio si costruisce. Infine, atto terzo: l'edificio terminerà con la posa della vera *pietra angolare*, o chiave di volta. Allora tutto l'edificio subirà la trasmutazione gloriosa: divenendo le pietre preziose e splendenti, penetrate dall'irradiazione dell'Oro divino che ne è la sostanza interiore, la città celeste apparirà in tutto il suo splendore, uno splendore che ha strappato queste parole travolgenti a Epifanio di Salamina:

«Oh! Paradiso del grande Architetto, città del Re santo, fidanzata del Cristo immacolato, Vergine purissima promessa nella fede all'unico Sposo, tu risplendi e brilli come l'aurora».