

# APPUNTI DITEOLOGIA

NOTIZIARIO DEL CENTRO PATTARO DI VENEZIA  
PALAZZO BELLAVITIS · CAMPO SAN MAURIZIO · SAN MARCO 2760 · 30124 VENEZIA · TELEFONO 041/5238673

Notiziario trimestrale - Anno XXXIV - n. 2 - Aprile-Giugno 2021 - Sped. in APart. 2 comma 20/c legge 662/96 - Filiale di Venezia

## *Il “fatto” della resurrezione di Gesù*

BIBBIA APERTA



“SE CRISTO NON È RISORTO  
È INUTILE LA NOSTRA FEDE”  
(1COR 15,16)

*mons. Lucio Cilia*

### *L'esperienza pasquale dei discepoli*

La resurrezione è l'asse portante del racconto degli Atti, a partire dal commento che Pietro fa dopo la guarigione dell'uomo storpio dalla nascita: “Avete ucciso l'autore della vita, ma Dio l'ha risuscitato dai morti: noi ne siamo testimoni” (At 3,15). Tutta la testimonianza degli Apostoli, che culmina nell'affermazione “In nessun altro c'è salvezza; non vi è infatti, sotto il cielo, altro nome dato agli uomini, nel quale è stabilito che noi siamo salvati” (At 4,12) si basa sul fatto che Gesù è risorto. È una notizia che provoca stupore negli uditori: in alcuni casi si dice che, quando ne sentono parlare, essa trafigge il cuore, e che è talmente efficace da muovere a conversione; nei capi di Israele, al contrario, provoca un'opposizione violenta; in altri casi, come accade a Paolo ad Atene, non suscita né sorpresa né interesse. Oggi sembra proprio che la notizia della resurrezione abbia finito di sorprendere, non trafigga più il cuore, non riesca più a far cambiare vita. Questo può dipendere da diversi motivi: alcuni ritengono leggendari i particolari delle apparizioni su cui si fonda la notizia della resurrezione; oppure questa è stata sostituita da una oscura, irrazionale, convinzione che la vita, in realtà, dopo la morte, sia dovuta per natura e si è diffusa una specie di mitologia, a volte banale, sulla vita “dopo la morte”. In sostanza, la notizia della resurrezione sembra non toccare più le persone.

Proprio per questo è importante non perdere la forza e la potenza del messaggio, come lo hanno annunciato gli Apostoli. Dobbiamo, a mio parere, ritornare all'esperienza vissuta dagli Apostoli, ossia chiederci qual è stata l'esperienza vissuta dai testimoni.

Questo, però, ci espone a delle difficoltà. Può sorgere un'obiezione: poiché la notizia della resurrezione parte dalla fede e riguarda la fede, non si presta ad un'analisi di tipo storico; e quindi la domanda: “che cosa hanno vissuto e quale è stata l'esperienza?” sembra una domanda pretenziosa e forse anche inutile. Ora è vero che la fede non si può provare né deriva da un evento; però, essendo la fede un atto umano, prende avvio da incontri, da relazioni che si verificano nella storia. Quindi penso che sia lecito interrogarsi su quali circostanze abbiano determinato i compagni di Gesù a credere e a testimoniare che il loro maestro, dopo la morte in croce, fosse ora vivo. Ne traggio conferma da quanto ha scritto alcuni anni fa un grande biblista:

È vero che la resurrezione è un fatto metastorico, [... cioè] accadde nell'assoluto segreto di Dio [... ma], se si fosse realizzata tutta nella relazione tra il Padre e Gesù non si sarebbe mai potuto, di per sé, chiamare [la resurrezione] un evento, cioè un avvenimento che,

mentre accade, al tempo stesso si dichiara. Appartiene quindi all'evento della resurrezione di Gesù Cristo anche la parola che lo esprime<sup>1</sup>.

Il Nuovo Testamento ci parla dell'esperienza dei discepoli in due modi. Il primo è la tradizione kerigmatica, ossia le confessioni e formulazioni di fede, chiamate anche "simboli", in cui è stata trasmessa la fede nella resurrezione e la parola che la annuncia; è anche ciò che ha permesso al gruppo dei discepoli di rimanere unito e di identificarsi. Il secondo modo è la tradizione narrativa, nella quale l'esperienza della resurrezione è espressa nei racconti che troviamo nei Vangeli.

### 1. La tradizione kerigmatica

Il contenuto delle prime confessioni di fede è legato al titolo dato a Gesù: "Gesù è il Signore", "Gesù è il Cristo", "Gesù è il figlio di Dio". Questi titoli, riconosciuti a Gesù, testimoniano la posizione unica di Gesù in rapporto al Padre e alla storia della salvezza; tali titoli sono riconosciuti a Gesù a partire dalla formulazione della fede che è l'evento pasquale. Una prima formulazione è molto semplice: "Noi crediamo infatti che Gesù è morto e risuscitato" (1Ts 4,14). C'è una versione più complessa, che troviamo in 1Cor 15,3-4: "A voi infatti ho trasmesso, anzitutto, quello che anch'io ho ricevuto: che Cristo morì per i nostri peccati secondo le Scritture e che fu sepolto e che è risorto il terzo giorno secondo le Scritture"; è una testimonianza molto antica e contiene già un approfondimento, perché vi si dice che sia la morte sia la resurrezione sono avvenute secondo le Scritture, segno che la comunità ha riletto l'evento alla luce delle Scritture. Un'altra importante testimonianza è contenuta nella Lettera ai Romani: "Chi condannerà? Cristo Gesù è morto, anzi è risorto, sta alla destra di Dio e intercede per noi!" (Rom 8,34).

Possiamo individuare alcuni elementi caratterizzanti queste formule di fede.

a) La centralità della pasqua. Il dato della morte di Gesù e della sua resurrezione costituisce l'elemento fondamentale del kerygma.

b) Il rapido sviluppo teologico. Subito dopo la pentecoste si avvia una riflessione teologica che si sviluppa in un tempo sorprendentemente breve: Paolo, al momento della sua conversione, a metà degli anni trenta, aveva già ricevuto questa tradizione. Qualche commentatore dice che queste formulazioni di fede non sono il frutto di una lenta e graduale evoluzione, ma di una vera "esplosione". Quali sono le ragioni di uno sviluppo così rapido? Si potrebbe pensare che la riflessione teologica si sia servita delle idee e delle attese presenti nel Giudaismo. A questo potrebbe far pensare l'espressione "secondo le Scritture" che appare in alcune formule. In realtà, come sottolinea lo storico Martin Hengel, nella professione di Gesù come Messia, crocifisso, morto e risorto, elevato alla destra di Dio non vi è nessuna anticipazione nella Scrittura; infatti "non c'è alcuna dottrina giudaica della intronizzazione a Messia e figlio dell'uomo, attraverso la resurrezione e la elevazione di un morto. La resurrezione del Messia crocifisso è un *novum*, cioè qualcosa di assolutamente inedito nella tradizione giudaica"<sup>2</sup>.

Queste formulazioni kerigmatiche hanno quindi un contenuto nuovo, però utilizzano categorie già presenti: la prima è quella dell'*innalzamento*, presente negli Atti, per esempio nel racconto dell'ascensione; la seconda corrisponde alle espressioni "egli si è fatto vedere", "è risorto dai morti e si è fatto vedere". La resurrezione dai morti, in realtà, nel Giudaismo, era attesa come evento degli ultimi tempi, che avrebbe determinato l'inizio del tempo escatologico. Mentre l'innalzamento era pensato anche per persone singole (si pensava che Elia fosse stato innalzato al cielo, e così si pensava con il Salmo 110 all'innalzamento del re ma, in maniera anche simbolica, del Messia alla destra del Padre), la resurrezione era pensata come evento finale. Queste formulazioni sono adottate dai discepoli e anche dagli Evangelisti; soprattutto è imponente l'uso della formula "il risorto si è fatto vedere".

Sommando queste considerazioni, si può dire che le esperienze pasquali sono l'origine del Cristianesimo, la base dei successivi sviluppi.

### 2. La tradizione narrativa

I testi ci hanno trasmesso anche dei racconti che narrano i giorni e le esperienze vissute dai discepoli dopo la morte e la resurrezione di Gesù: in particolare emerge la testimonianza delle situazioni concrete all'interno delle quali il Cristo Gesù morto si è fatto vedere, si è fatto riconoscere come il vivente.

#### 2.1. Le discordanze

Di fronte a questi racconti sorgono però delle difficoltà, delle *discordanze*, perché questi racconti divergono per tanti particolari di tempi e di luoghi. All'interno stesso dei testi di Luca, le discordanze riguardano i tempi: nell'ultimo capitolo del Vangelo tutti i fatti (la scoperta del sepolcro vuoto, la visione degli Angeli, i due discepoli di Emmaus, l'incontro con gli Undici, fino all'elevazione al cielo) avvengono a Gerusalemme in un giorno solo; invece, negli Atti questi fatti vengono distribuiti in un arco di quaranta giorni. Esistono anche discordanze di luoghi: Matteo e Marco sottolineano che le apparizioni avvengono in Galilea, mentre Luca e Giovanni sottolineano che avvengono a Gerusalemme.

Di fronte a queste difficoltà, che un tempo sconcertavano i lettori, oggi le scienze bibliche ci permettono di mettere a fuoco il genere letterario "vangelo" e di comprendere che quel modo di narrare non è quello dei giorni nostri perché, nel vangelo, il narratore ha inserito nel suo racconto anche il commento, fatto in maniera narrativa. Inoltre, il genere letterario dei vangeli si ricollega alla letteratura biblico-giudaica, dove la storia del passato viene raccontata allo scopo di rendere presente l'effetto salvifico dell'evento che si è compiuto nel passato. In questo modo si fa memoria di ciò che è avvenuto con l'intenzione di trasmettere un'esperienza reale ma usando una libertà che noi oggi non consentiamo ai testi storici. Le differenze, inoltre, rimandano a un processo compositivo complesso e che ha richiesto un certo tempo; un processo segnato dall'incontro del messaggio di fede da annunciare con la storia e le esigenze delle diverse comunità. Le discordanze, perciò, costituiscono dei segnali

preziosi per cogliere le modalità attraverso le quali l'unico messaggio s'incarna nelle situazioni di vita concrete in cui i credenti si trovano immersi. Così, invece di essere un ostacolo, possono diventare una via per riconoscere le vicende, i problemi, lo sviluppo delle prime comunità di credenti.

Nonostante le differenze, però, tutti i racconti concordano su due nuclei fondamentali di esperienza: la scoperta del sepolcro vuoto e il fatto che Gesù si è fatto vedere.

## 2.2. Il silenzio

Un secondo elemento che caratterizza questi racconti è il *silenzio* su un fatto importante: non si dice nulla sul momento dello svuotamento del sepolcro, il momento in cui Gesù è passato dalla morte alla vita.

Se noi confrontiamo, invece, la narrazione delle tre resurrezioni raccontate nei Vangeli, la resurrezione di Lazzaro, la resurrezione del figlio unico della vedova di Nain, la resurrezione della figlia dodicenne di Giairo, troviamo che l'obiettivo del narratore si concentra in maniera molto forte sulla scena mentre, per quanto riguarda la resurrezione di Gesù, su questo aspetto c'è un assoluto silenzio. La scena di Lazzaro è descritta con molti particolari: l'ordine di Gesù di togliere la pietra del sepolcro, la preoccupazione di Maria per l'odore, il grido di Gesù "Lazzaro vieni fuori", il morto esce con i piedi e le mani avvolte nelle bende e il volto coperto dal sudario. Anche nella resurrezione del figlio unico della vedova di Nain il racconto è ricco di particolari: Gesù tocca la bara; dice "ragazzo, dico a te, alzati" e si descrive il momento in cui il morto si leva a sedere e comincia a parlare; e poi si dice che Gesù lo diede alla madre. La stessa cosa, anche con un particolare interessante, vale per la figlia dodicenne di Giairo; si dice che Gesù prende la mano della bambina, pronuncia un ordine, riportato nella lingua originale "*Talita kum*", e che, subito, la fanciulla si alza e si mette a camminare. Infine la notazione conclusiva - Gesù "ordinò loro di darle da mangiare" - sottolinea il realismo.

Questo non avviene nei racconti che riguardano Gesù: non descrivono il momento del passaggio dalla condizione di morto che giace nel sepolcro a quella di "risorto", cioè di vivo che si alza in piedi, cammina, parla.

Solo il Vangelo apocrifo di Pietro dice che si vide Gesù uscire altissimo, accompagnato da due angeli.

Può essere interessante notare che nelle rappresentazioni pittoriche della resurrezione sono ben distinte due tipologie. La tradizione occidentale raffigura Gesù che esce dal sepolcro, spesso con una bandiera, talvolta con il piede appoggiato sul bordo del sepolcro e spesso vengono rappresentati i soldati che stanno lì fuori, a dormire. La tradizione orientale, invece, non descrive Gesù che esce dal sepolcro, ma Gesù che va dentro la morte, cioè scende agli inferi e con la mano trascina verso l'alto Adamo ed Eva; essa focalizza l'attenzione sulla vittoria che Gesù ha, dall'interno della morte; quasi a dire che le porte degli inferi non si possono aprire dall'esterno ma soltanto dall'interno.

Però il silenzio sull'esito della vita di Gesù dopo la sua deposizione nella tomba non è assoluto; le confessioni e le formulazioni di fede usano un linguaggio simbolico

ed espressioni che parlano di "elevazione": Gesù è stato elevato, la sua resurrezione coincide con la sua elevazione. Questo termine intende dire che non è tornato alla vita di prima: la sua è ora una condizione gloriosa, celeste ed è in questa sua nuova condizione che si è fatto incontrare dai discepoli. Se non ci fosse stato questo impatto inatteso, l'esperienza del gruppo dei discepoli si sarebbe conclusa con la paura e lo scioglimento del gruppo.

Nei testi della tradizione narrativa emergono due temi cruciali, che configurano l'esperienza dei discepoli: la scoperta del sepolcro vuoto e le apparizioni.

## 2.3. Il sepolcro vuoto

La scoperta del sepolcro vuoto è presente in tutte le narrazioni; secondo i test di storicità, usati nella critica biblica, appartiene a tutta la quadruplici tradizione, cioè viene narrata in tutti e quattro i Vangeli. Probabilmente il nucleo più antico appare in Giovanni, dove la Maddalena e le altre donne vanno al Sepolcro, lo trovano vuoto, ritornano, e comunicano ai discepoli quella che è la loro interpretazione: "hanno portato via Gesù". Non mi soffermo sulle prove che questa notizia ha di affondare la propria origine in un'esperienza storica; possiamo pensare che il racconto della tomba vuota si è imposto a motivo del riscontro oggettivo dello svuotamento del sepolcro, prima occupato dal cadavere. Sarebbe in realtà abbastanza strano che, nei primi anni, dopo la morte di Gesù, quando il sepolcro di Gesù era conosciuto, si diffondesse la notizia che il sepolcro era vuoto, se non fosse stata una notizia che corrispondeva alla verità. Certo, dire che il sepolcro è vuoto, non vuol dire ancora affermare la resurrezione, perché il corpo poteva essere stato spostato; però, i racconti sottolineano questo fatto perché è il segno esterno, riscontrabile, che spinge all'altra notizia, cioè la resurrezione. La visione della pietra rotolata via, delle bende piegate da una parte, del luogo dove non c'è più il cadavere di Gesù che vi era stato depresso acquisterà, alla luce degli avvenimenti successivi, in particolare alla luce delle apparizioni, un valore decisivo, quasi necessario, per l'esperienza pasquale. Costituisce l'annuncio, il segno dell'esito radicalmente nuovo raggiunto dall'esistenza terrena di Gesù. Il filosofo *Spaemann* dice che il sepolcro vuoto è come "la punta esterna con cui la resurrezione sporgerebbe come fatto nella storia empirica"<sup>3</sup>.

Possiamo dunque concludere che l'esperienza pasquale dei discepoli è partita da un fatto: lo svuotamento della tomba; questo evento all'inizio ha provocato solo paura e sconcerto ma, alla luce dei fatti seguenti, è diventato il segno esterno, verificabile, del nuovo stato di vita di Gesù.

## 2.4 Le apparizioni

La testimonianza ecclesiale fissata nei vangeli riconosce che il nucleo essenziale e necessario dell'esperienza pasquale è costituito dalle apparizioni del Risorto: certamente esse sono raccontate con molte differenze; però, anche in questo caso, possiamo trovare un nucleo ben definito che sostiene le diverse narrazioni.

a) Il primo elemento è la certezza che Gesù si è fatto vedere, e che i discepoli lo hanno visto. Secondo i criteri normali di storicità, quale grado di attendibilità dobbiamo

attribuire a questa notizia? Innanzitutto, anche in questo caso, ci troviamo di fronte alla molteplice tradizione, che poi viene anche raccontata da Paolo, quando parla della sua esperienza come ultimo testimone; ma richiama il fatto che Gesù si è fatto vedere.

Cito a questo proposito le conclusioni di G. Theissen, uno storico molto critico:

Sul piano storico, i racconti di apparizione rivestono un grande valore. In particolare, nell'apparizione di gruppo dinanzi agli undici discepoli, le differenze tra le diverse versioni sono troppe perché si possa parlare di una dipendenza letteraria tra di loro. D'altra parte i punti di convergenza sono sufficientemente chiari per poter concludere per l'esistenza di un dato di fatto dietro ai racconti. Poiché nella tradizione formulare [quella kerigmatica] è attestata una corrispondente apparizione di gruppo dinanzi ai dodici [...], indipendente da questo racconto (cfr. 1Cor 15,3 ss.), non vi sono dubbi che essa si sia veramente verificata<sup>4</sup>.

b) Il Risorto si presenta ma non è disponibile. L'incontro fra i discepoli e il Risorto è esclusivamente frutto dell'iniziativa di Gesù: è lui che si fa incontro (Mt 28,9), che si accosta ai discepoli in cammino (Lc 24,15), che si presenta in mezzo al gruppo dei discepoli mentre stanno parlando (Lc 24,36) o sono rinchiusi in casa per paura dei giudei (Gv 20,19) o sono ritornati alla spiaggia del lago per pescare (Gv 21,4). Il luogo della manifestazione dipende completamente da una sua scelta. Inoltre, l'indisponibilità del Risorto è indicata anche dal tempo in cui tali manifestazioni si realizzano: un tempo limitato, circoscritto, che non può essere ampliato. È quindi un'esperienza limitata nel tempo, che si è chiusa e che non può più essere ripetuta. Mentre altre esperienze mistiche si sono ripetute nel tempo, questo non vale per l'esperienza fondante dell'incontro con il Risorto. Paolo stesso distingue chiaramente la visione iniziale da altre esperienze mistiche che ha vissuto; dice, infatti, nella Seconda Lettera ai Corinzi: "So che un uomo, in Cristo, quattordici anni fa - se con il corpo o fuori del corpo non lo so, lo sa Dio - fu rapito fino al terzo cielo" (2Cor 12,2).

c) Altro elemento caratterizzante è la necessità del riconoscimento. Si trova in Luca nell'episodio di Emmaus: "Ma i loro occhi erano impediti a riconoscerlo" (Lc 24,16); e poi ancora in Luca quando i due di Emmaus sono tornati a Gerusalemme e stanno in casa con gli altri: "sconvolti e pieni di paura, credevano di vedere un fantasma" (Lc 24,37). L'elemento letterario della non conoscibilità immediata del Risorto non vuole solleticare la fantasia per immaginare quale trasformazione avesse assunto il volto di Gesù tanto da non essere riconosciuto da chi lo amava e lo aveva visto solo pochi giorni prima. Vuole invece marcare una caratteristica del vedere pasquale: si tratta di vedere la novità accaduta alla persona amata del Maestro che era stato condannato a morte (e si vedono i segni della passione), appeso sulla croce, colpito da una lancia. Egli non solo è vivo ma è presso il Padre, è entrato nella vita di Dio.

d) I destinatari della visione sono tutti coloro che poi sono chiamati a essere i testimoni; solo coloro che lo hanno

accompagnato nella sua predicazione terrena (in questo senso Paolo rappresenta un *unicum*). Di loro non si può dire che hanno creduto alla resurrezione, ma che la resurrezione si è imposta a loro, attraverso la visione; a loro è dato il compito di essere testimoni. Tutte le apparizioni si concludono con un comando: "andate e ammaestrate tutte le genti" (Mt 28,19), "come il Padre ha mandato me anch'io mando voi" (Gv 20,21); anche la Maddalena si sente dire: "va' dai miei fratelli e di' loro.." (Gv 20,17). Il vedere pasquale è il vedere tipico del testimone che è chiamato a comunicare ad altri ciò che ha visto.

Questo punto ha un interessante aspetto di attualità, perché nella predicazione pasquale si tende a sbagliare l'accento e dire: "poiché Gesù è risorto, noi possiamo sperare nella resurrezione, nella vita eterna"; in realtà bisognerebbe invece dire: "poiché Gesù è risorto dobbiamo diventare testimoni". Lo sguardo della resurrezione non è mai rivolto verso l'alto, è sempre volto verso la storia; chi accoglie il Risorto è sempre impegnato nella storia. A volte ci può essere il dubbio che chi crede nell'aldilà, non ami l'aldilà; invece, è esattamente il contrario: il Risorto appare proprio a coloro che ricevono il compito per l'aldilà. Paolo, che pur è desideroso di raggiungere Gesù, però, finché non lo ha raggiunto, ha speso tutti i suoi giorni in una missione continua, per far conoscere il Risorto. Quindi si potrebbe dire che la vera efficacia della Pasqua, si misura nella qualità e nella potenza della missione, non è solo il sostegno per la speranza del futuro, ma è motore dell'attività qui e ora.

### 3. L'esperienza del vedere e la fede

L'esperienza vissuta dagli Apostoli è stata dunque un'esperienza di visione che non ha i caratteri di un'esperienza quotidiana. Infatti, non corrisponde a una visione materialistica del vedere, in cui se io guardo una cosa e tu guardi la stessa cosa, vediamo tutti e due la stessa cosa. Si tratta di qualcosa di diverso. In questo senso è interessante il Vangelo di Giovanni che contiene, secondo la definizione esegetica, la dottrina dei cosiddetti sensi spirituali: cioè il vedere, il toccare, anche l'odorare, l'ascoltare, sono certamente determinati dall'oggetto; però il modo di guardare, dipende dall'"apertura del cuore". Quando Gesù dice: "Chi ha visto me, ha visto il Padre" (Gv 14,9), questo vuol dire purificare lo sguardo: i segni che Gesù compie, sono segni dati perché, già nella sua esperienza terrena, i discepoli possano vedere in lui il Padre. Secondo la teologia di Giovanni il luogo dove il Padre è più visibile è l'*innalzato*, Gesù innalzato sulla croce. Il discepolo amato vede il soldato che scaglia la lancia sul costato di Gesù, ma quando testimonia ciò che ha visto proclama: "Volgeranno lo sguardo a colui che hanno trafitto" (Gv 19,37).

Ma è evidente che non è salvifico guardare un uomo che soffre; se non si è capaci di guardare il Crocifisso, quella visione non è salvifica. Per Giovanni occorre purificare gli occhi e vedere che cosa avviene in quel trafitto. Una bella affermazione di Balthasar dice che, nella croce, Gesù lascia tutto il posto al Padre, cioè fa vedere appunto che ha un rapporto unico con il Padre.

### Conclusione

L'esperienza visibile che i discepoli hanno fatto, è stata di un impatto fortissimo, tanto da determinare in loro un cambiamento radicale di vita; non è stato qualcosa di immaginativo, è stata una realtà che si è imposta per la potenza di Dio, la quale però ha fatto uso delle capacità psichiche, delle capacità umane di rappresentarsi un oggetto. Dobbiamo pensare che si è trattato realmente dell'esperienza di un *incontro*, in cui, a partire da segni, i discepoli hanno riconosciuto il Risorto come un fatto concreto.

Ma di quale visione si è trattato? Alcuni la negano del tutto o ritengono che sia un'esperienza impossibile, perché non è verificabile empiricamente. Noi possiamo pensare che in essa siano confluite sia capacità umane di rappresentazione, sia un dono elargito da Dio, per far fare a questi discepoli un'esperienza fortissima. Per fare un'analogia un po' riduttiva, come avviene quando ci si innamora di una persona; in quel momento il vedere

fa scaturire un'energia che è reale, passa attraverso gli occhi, ma non è verificabile né programmabile. In altre parole, la visione pasquale parte dalla capacità di vedere dell'uomo, che si incontra con un dono di Gesù stesso, che si consegna ai discepoli per la missione.

Tale esperienza, con modalità diverse, deve essere vissuta anche da ogni credente: cioè l'esperienza della fede non è una dottrina, ma deve nascere da un reale incontro personale.

<sup>\*</sup>Testo della lezione tenuta online per la Scuola Biblica diocesana il 1 aprile 2021.

<sup>1</sup>H. SCHLIER, *Sulla risurrezione di Gesù Cristo*, Morcelliana, Brescia 1998 (originale 1968), p. 35.

<sup>2</sup>Citato in F. G. BRAMBILLA, *Il crocifisso risorto*, Queriniana, Brescia 1988, p. 68.

<sup>3</sup>Citato in H. KESSLER, *La risurrezione di Gesù Cristo. Uno studio biblico teologico-fondamentale e sistematico*, Queriniana, Brescia 1999, p. 448.

<sup>4</sup>G. THEISSEN - A. MERZ, *Il Gesù storico. Un manuale*, Queriniana, Brescia 1999, p. 605.

## SAGGI



### TEOLOGIA E ARTE IN DANTE

Ylenia Venzo

#### 1. Concetto e significato di arte nella Comedia

La visione dell'arte che troviamo nelle opere dantesche e nella *Comedia* in particolare è strettamente legata all'idea che ne aveva il mondo medievale-scolastico e che, già a un primo sguardo, appare molto diversa e lontana da quello che intendiamo quando parliamo di "arte" nel mondo contemporaneo.

Possiamo rintracciare una radice comune alle due visioni nella definizione di "arte" come "qualsiasi forma di attività dell'uomo come riprova o esaltazione del suo talento inventivo e della sua capacità espressiva"<sup>1</sup>. Ma se nella sensibilità contemporanea questo porta a un'esaltazione dell'arte come attività capace di innalzare l'uomo alla piena espressione di sé, nel mondo medievale l'accento era molto più spostato sul rapporto tra l'opera divina e l'opera umana che, nelle sue migliori manifestazioni, ne è un'imitazione. Nella *Comedia* troviamo alcuni versi che si soffermano proprio su questo rapporto e che lo descrivono in modo molto chiaro. Siamo a circa un terzo dell'*Inferno* (canto XI) quando, prima di scendere nel girone dei violenti, Dante costruisce un *escamotage* narrativo - una pausa dell'azione - che serve da occasione a Virgilio per illustrare al discepolo l'ordinamento morale della parte inferiore dell'*Inferno* che si apprestano a visitare. A proposito del rapporto tra *arte*, intesa come semplice *operare umano*, e *natura* Virgilio spiega:

"Filosofia", mi disse, "a chi la 'ntende,  
nota, non pure in una sola parte,  
come natura lo suo corso prende  
dal divino 'ntelletto e da sua arte;  
e se tu ben la tua Fisica note,  
tu troverai, non dopo molte carte,  
che l'arte vostra quella, quanto pote,

segue, come 'l maestro fa 'l discente;  
si che vostr' arte a Dio quasi è nepote" (If XI, 97-105)<sup>2</sup>.

*La dottrina aristotelica, a chi ben la capisce,  
insegna in varie parti delle sue opere  
come la natura sia espressione diretta  
dell'Intelletto divino e della sua arte;  
e se tu ricordi bene il libro della Fisica  
(di Aristotele) troverai quasi all'inizio  
che l'arte umana, per quanto può, imita  
quella divina come il discepolo fa col maestro  
così che l'arte umana è quasi nipote di Dio.*

Vi è quindi una gerarchia chiaramente definita tra Dio, la natura e l'uomo che sono opera di Dio (primo livello) e l'arte umana che, in quanto opera dell'uomo, è un'espressione di secondo livello - *nepote* - di Dio stesso; capovolgendo i termini della relazione, potremmo dire che l'arte umana imita la natura che, a sua volta, è l'espressione nel mondo terreno della volontà di Dio.

Lo stesso concetto, che è centrale non soltanto per capire il concetto di *arte* nel mondo medievale e dantesco ma anche per comprendere il ruolo del poeta in quanto artista e quindi di Dante stesso nel portare avanti la sua opera, è ripreso in modo chiaro anche in un passo del *De Monarchia*, dove si dice:

tutto quello che di bene è nel mondo sottostante al cielo,  
non potendo venire dalla materia direttamente, la quale  
esiste solo come potenza, deriva in primo luogo da Dio  
artefice e in via subordinata dal cielo, che è strumento  
dell'arte divina, chiamata comunemente "natura"<sup>3</sup>.

Nei versi dell'*Inferno* citati poco fa, possiamo anche notare che lo stesso termine (*arte*) è usato per indicare sia l'opera di Dio che quella umana (l'*arte vostra*) e in queste due diverse accezioni il termine si trova in diverse occasioni

nel corso di tutto il poema. A titolo esemplificativo, tra le ricorrenze testuali in cui il termine *arte* viene accostato a Dio, possiamo ricordare:

O somma sapienza, quanta è l'arte  
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,  
e quanto giusto tua virtù comparte! (If XIX, 10-12).

o anche:

Leva dunque, lettore, a l'alte rote  
meco la vista, dritto a quella parte  
dove l'un moto e l'altro si percuote;  
e li comincia a vagheggiar ne l'arte  
di quel maestro che dentro a sé l'ama,  
tanto che mai da lei l'occhio non parte (Pd X, 7-12).

Nel primo caso, siamo nel XIX canto dell'*Inferno* e l'invocazione alla sapienza divina introduce l'episodio dei simoniaci con la "presenza" di ben due papi nel racconto dantesco: l'arte divina si manifesta come giustizia non solo in cielo e nel mondo terreno ma anche nel mondo ultraterreno, punendo i peccatori, secondo le loro colpe. In modo simile la *divin'arte* citata qualche canto più tardi è quella che fa ribollire la pece, strumento di punizione per i barattieri (i corrotti diremo noi con linguaggio più moderno), nel passo che segue la famosa similitudine con *l'arzanà de' Viniziani*<sup>4</sup>.

Nel *Paradiso* invece *l'arte del maestro*, sempre riferita a Dio, è quella che si manifesta all'occhio umano del *lettore* nella grandiosa visione della creazione e dei corpi celesti che rappresentano non soltanto l'opera divina ma anche l'oggetto del suo eterno amore.

Ma, come già notato nel canto XI dell'*Inferno*, nella *Comedia* troviamo il termine *arte* anche riferito all'opera della natura o all'operare umano e può avere valore sia positivo che negativo.

Nell'*Inferno* sono più comuni le accezioni con significato negativo, come possiamo vedere nei passi testuali riferiti a l'indovina Manto "Li, per fuggire ogni consorzio umano, / ristette con suoi servi a far sue arti" (If XX, 85-86) e a Guido da Montefeltro: "Li accorgimenti e le coperte vie / io seppi tutte, e sì menai lor arte / ch'al fine de la terra il suono uscie". (If XXVII, 76-78).

Un uso particolarmente insistito del termine *arte* e perciò particolarmente interessante per la nostra analisi lo troviamo nel canto X dell'*Inferno*, nel celebre episodio dell'incontro tra Dante e Farinata degli Uberti, in cui nel giro di una trentina di versi il termine *arte* torna per ben tre volte ad indicare la difficile e penosa capacità, o meglio incapacità, di saper tornare dall'esilio che accomuna i discendenti di Farinata a Dante stesso:

"S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogne parte",  
rispuos'io lui, "l'una e l'altra fiata;  
ma i vostri non appreser ben quell'arte". [...]  
e sé continüando al primo detto,  
"S'elli han quell'arte", disse, "male appresa,  
ciò mi tormenta più che questo letto.

Ma non cinquanta volte fia raccesa  
la faccia de la donna che qui regge,  
che tu saprai quanto quell'arte pesa. (If X 49-51; 77-81)

Tra gli esempi in cui *arte* compare con significato positivo possiamo considerare invece la locuzione "natura

o arte" che va intesa come "opera naturale o artistica" e che ritorna due volte nel poema ad indicare la bellezza di Beatrice rispettivamente nel suo manifestarsi terreno e ultraterreno:

Mai non t'appresentò natura o arte  
piacer, quanto le belle membra in ch'io  
rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte; (Pg XXXI, 49-51)  
e se natura o arte fè pasture  
da pigliare occhi, per aver la mente,  
in carne umana o ne le sue pitture,  
tutte adunate, parrebber niente  
ver lo piacer divin che mi refuse,  
quando mi volsi al suo viso ridente. (Pd XXVII, 91-96)

Un'altra locuzione che accosta il termine *arte* alla scienza e all'ingegno è invece utilizzato nel corso del poema come prerogativa di Virgilio: "O tu ch'onori scienza e arte" (If IV, 73); Tratto t'ho qui con ingegno e con arte" (Pg XXVII, 130).

## 2. Il sistema delle Arti medievale

Dopo aver ripercorso i principali usi del termine *arte* nella *Comedia* alla ricerca dei significati e delle situazioni in cui Dante ci segnala per via semantica l'emergere del fatto artistico, passiamo a considerare quali fossero per Dante le arti e quale il loro posto e scopo nel suo universo concettuale: anche in questo caso il poeta dimostra di rifarsi alla concezione e al tradizionale *sistema delle arti* in uso al suo tempo. Una prima distinzione fondamentale nella concezione medievale delle *arti* era quella tra *arti liberali* e *arti meccaniche*, come ci ricorda Chiara Frugoni:

Nell'accezione generale, con la locuzione *arti liberali* si definiscono quelle attività creative che richiedono un'applicazione intellettuale e la cui produzione, rigorosamente non materiale, è connotata da particolari valori di contenuto. Esse, dunque, si contrappongono alle *arti meccaniche* che richiedono invece un'applicazione manuale - 'meccanica' appunto - e il cui prodotto è un manufatto, di qualsiasi genere. In estrema sintesi, usando questa chiave di lettura ed esaminando le fonti medievali sull'argomento, si potrebbe affermare che tutto il corso della produzione artistica medievale fu caratterizzato da una lentissima, per lunghi periodi quasi impercettibile, ascesa del dominio delle *arti meccaniche* nei confronti di quello delle *arti liberali*<sup>5</sup>.

Nel *Convivio*<sup>6</sup> Dante enuncia non soltanto la classificazione delle *arti liberali*, seguendo lo schema classico formalizzato dai Padri della Chiesa, ma anche la loro gerarchia in corrispondenza con il Cielo a cui ciascuna di esse viene associata, secondo il seguente schema:

	<i>Arte</i>	<i>Cielo</i>
<b>Trivio</b>	<i>Grammatica</i>	<i>Luna</i>
<i>Sapere letterario</i>	<i>Dialettica</i>	<i>Mercurio</i>
	<i>Retorica</i>	<i>Venere</i>
<b>Quadrivio</b>	<i>Aritmetica</i>	<i>Sole</i>
<i>Sapere scientifico</i>	<i>Musica</i>	<i>Marte</i>
	<i>Geometria</i>	<i>Giove</i>
	<i>Astronomia</i>	<i>Saturno</i>
<i>Sapere morale</i>	<i>Fisica</i>	<i>Cielo delle</i>
	<i>Metafisica</i>	<i>Stelle Fisse</i>
	<i>Etica</i>	<i>Primo Mobile</i>
	<i>Teologia</i>	<i>Empireo</i>

La progressione nelle arti, che inizia dallo studio dalla grammatica e che può dirsi concluso soltanto al cospetto delle verità teologiche, rappresenta per Dante - che segue in questo il magistero di Sant'Agostino - l'itinerario verso la Verità divina, la cui visione rappresenta la perfezione ultima per l'essere umano. Per dirla con altre parole: attraverso l'intelligenza della realtà sensibile e dell'ordine armonico dell'Universo fino alla contemplazione di Dio, l'uomo matura i diversi gradi della conoscenza fino ad essere pronto alla conoscenza dell'Essere supremo che rappresenta la vera sapienza e la felicità ultima a cui può aspirare.

Ma accanto al sistema di *arti liberali*, nel Duecento, avevano acquistato sempre maggior rilievo le *arti meccaniche* come testimonia anche il ciclo raffigurativo sul Campanile di Giotto a Firenze, dove insieme alle arti liberali e ai cieli loro associati che riprendono uno schema molto vicino a quello dantesco, ritroviamo proprio alcune arti meccaniche, quali la navigazione, l'agricoltura, il teatro, la medicina e la pittura e l'architettura.

Ed è proprio a partire da una particolare categoria delle arti meccaniche, quelle figurative, che Dante sviluppa il discorso sull'*arte* più esteso e significativo che troviamo nel suo poema: una riflessione di ampio respiro che gli consente di introdurre anche la sua riflessione sugli *artisti* e sulla eccezionalità degli uomini che riescono a portare a un diverso livello di perfezione la produzione artistica nel loro rispettivo campo d'azione.

### 3. Le Arti figurative nella Comedia

Siamo nella prima cornice del *Purgatorio* in cui si espia il peccato di superbia (canti X e XI), e agli occhi del personaggio Dante si presenta una serie di bassorilievi che illustrano tre esempi della virtù opposta al peccato espia, ovvero l'umiltà. I bassorilievi sono opera di Dio, come tutto il mondo ultraterreno, e quindi nella gerarchia di cui abbiamo parlato all'inizio si pongono al primo livello, in quanto opera diretta del Creatore. Di conseguenza mostrano una perfezione estranea alle opere d'arte umane:

Colui che mai non vide cosa nova  
produsse esto visibile parlare,  
novello a noi perché qui non si trova. (Pg X, 94-96)  
esser di marmo candido e addorno  
d'intagli sì, che non pur Policleto,  
ma la natura li avrebbe scorno. (Pg X, 31-33)

I tre esempi di umiltà rappresentati nei bassorilievi sono Maria, il re Davide e l'imperatore Traiano e ciascuna delle tre sculture che li raffigura in atto di umiltà è descritta minuziosamente da Dante che usa tutta la sua arte poetica per cercare di fornire un'adeguata rappresentazione dell'arte figurativa plasmata da Dio. In particolare, nelle tre descrizioni Dante usa a più riprese la figura retorica della *sinestesia*<sup>7</sup> per instillare nel lettore la sensazione che le sculture non siano soltanto una figurazione degli episodi ma che, coinvolgendo anche altri sensi dello spettatore oltre la vista - come l'udito nell'immagine dell'annuncio dell'angelo a Maria o l'olfatto in quella della danza del Re Davide in processione con l'arca dell'alleanza -, ne rappresentino una vera e propria narrazione.

#### Maria

L'angel che venne in terra col decreto  
de la molt'anni lagrimata pace,  
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,  
dinanzi a noi pareva sì verace  
quivi intagliato in un atto soave,  
che non sembiava imagine che tace  
Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!';  
perché iv'era imaginata quella  
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;  
e avea in atto impressa esta favella  
'Ecce ancilla Dei', propriamente  
come figura in cera si suggella. (Pg X, 34-45)

#### Davide

Era intagliato lì nel marmo stesso  
lo carro e 'buoi, traendo l'arca santa,  
per che si teme officio non commesso.  
Dinanzi pareva gente; e tutta quanta,  
partita in sette cori, a' due mie' sensi  
faceva dir l'un 'No', l'altro 'Sì, canta'.  
Similmente al fummo de li 'ncensi  
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso  
e al sì e al no discordi fensi.  
Li precedeva al benedetto vaso,  
trecando alzato, l'umile salmista,  
e più e men che re era in quel caso (Pg X 55-66)

Nella scultura che vede protagonista l'imperatore Traiano la rappresentazione appare così veridica e prodigiosa da dare addirittura l'idea del movimento:

Intorno a lui pareva calcato e pieno  
di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro  
sovr'essi in vista al vento si movieno. (Pg X, 79-81)

Ma oltre a mettere in luce l'abilità artistica di Dante che si propone di emulare con gli strumenti poetici di cui dispone l'arte divina che si esprime nelle sculture, le tre descrizioni rappresentano una sorta di preparazione e introduzione all'incontro che il personaggio Dante farà nel canto seguente, in quella stessa cornice del *Purgatorio*, con Oderisi da Gubbio, un importante esponente di una forma artistica peculiare del tempo, la miniatura (*alluminar*). Il dialogo tra Dante e il personaggio di Oderisi da lui riconosciuto tra le anime che stanno spiando il peccato di superbia, si apre e insiste sul tema dell'*onore* che l'arte portata all'eccellenza procura all'artista ma anche alla sua comunità cittadina, nel caso specifico Gubbio (*Agobbio*).

"Oh!", diss'io lui, "non se' tu Oderisi,  
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte  
ch'alluminar chiamata è in Parisi?".  
"Frate", diss'elli, "più ridon le carte  
che pennelleggia Franco Bolognese;  
l'onore è tutto or suo, e mio in parte. (Pg XI, 79-84)

Alla nostra mente di lettori il ripetuto utilizzo del termine *onor* fa stabilire un'immediata connessione con la descrizione degli *spiriti magni* del Limbo del canto IV dell'*Inferno*, dove troviamo un'uguale insistenza semantica sullo stesso tema.

O tu ch'onori scienza e arte,  
questi chi son c' hanno cotanta onranza,  
che dal modo de li altri li diparte?".

E quelli a me: “L'onrata nominanza  
che di lor suona sù ne la tua vita,  
grazïa acquista in ciel che si li avanza”.

Intanto voce fu per me udita:

“Onorate l'altissimo poeta;

l'ombra sua torna, ch'era dipartita”. (If IV, 73-81)

Accanto ai filosofi e ai grandi pensatori del mondo classico, il tema dell'*onor* accompagna l'apparizione dei grandi poeti dell'età classica che fanno l'onore a Dante di accoglierlo nella loro schiera (vv. 100-102). Quest'eco a distanza di molti canti ma che per la sua insistenza e peculiarità difficilmente potremmo considerare casuale, riesce a stabilire nella mente del lettore un'immediata connessione tra le arti figurative di cui sta parlando Oderisi e l'arte poetica, che, non a caso, sarà resa esplicita nei versi successivi. L'eccellenza e l'onore che deriva dall'eccellenza artistica - prosegue Oderisi - infatti sono alla radice di un male che pare molto comune tra tutti gli artisti, non solo pittori e miniatori, per i quali il *gran disio de l'eccellenza* può facilmente trasformarsi in superbia. Superbia non soltanto per la capacità artistica che si è arrivati a conseguire e che si è in grado di esprimere, ma soprattutto per il riconoscimento e la gloria che ne deriva. Ed è proprio la rincorsa all'apprezzamento da parte degli altri e la voglia di primeggiare sui rivali che se eccessive, per Dante, possono “snaturare” la finalità dell'opera d'arte che non mirerà più a mostrare con la bellezza la strada verso il Bene ma si proporrà come ultimo fine il riconoscimento del valore dell'artista e la sua personale quanto caduca glorificazione. Come tutte le cose umane, infatti, anche il riconoscimento dell'eccellenza è destinato a durare poco e ben presto l'artista che ha segnato il suo tempo è destinato a essere superato sia nella perfezione dell'opera che nella considerazione degli altri da qualcuno che verrà dopo di lui:

Credette Cimabue ne la pittura  
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,  
sì che la fama di colui è scura.

Così ha tolto l'uno a l'altro Guido  
la gloria de la lingua; e forse è nato  
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.

Non è il mondan romore altro ch'un fiato  
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,  
e muta nome perché muta lato. (Pg XI, 94-102)

Come Franco Bolognese ha superato Oderisi quale massimo esponente dell'arte della miniatura, così Giotto ha superato Cimabue nell'arte della pittura e ne ha oscurato la fama tanto da farlo quasi dimenticare. Dante attraverso le parole che mette in bocca a Oderisi esprime così non solo i suoi gusti nel campo delle arti figurative, citando i nomi dei maestri che più lo avevano colpito, ma esprime anche una sua profonda convinzione: la bravura dell'artista, come tutte le cose umane, si rivela caduca ed esposta al mutevole gusto del pubblico a cui è destinata. Questo destino non è solo prerogativa dei miniatori e pittori qui citati ma coinvolge anche la forma artistica che a Dante sta più a cuore, l'*arte poetica*: è quindi anche il destino dei più grandi poeti in volgare, *l'uno* e *l'altro Guido*, variamente riconosciuti come Guittone d'Arezzo che sarebbe stato superato da Guido Guinizzelli o Guido

Guinizzelli che come poeta in volgare sarebbe già stato superato da Guido Cavalcanti<sup>8</sup>. Chiunque sia il poeta a cui Dante attribuisce la *gloria della lingua* nel momento in cui scrive questo canto del *Purgatorio* è già destinato a vedersi presto superare da un nuovo e migliore rimatore, in cui gran parte della critica ha voluto riconoscere Dante stesso.

Per la nostra analisi, ben più importante che ricostruire chi si celi dietro l'uno o l'altro nome, è cogliere il fatto che appare molto chiaro in questi versi che la *poesia* è per Dante *un'arte*, al pari della pittura e della miniatura, *la sua arte*: quella che, se praticata con *altezza di ingegno* e umiltà, gli può procurare gloria e onore<sup>9</sup>.

Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per molti anni macro,  
vinca la crudeltà che fuor mi serra  
del bello ovile ov' io dormi' agnello,  
nimico ai lupi che li danno guerra; (Pd XXVI 1-6)

La *poesia*, nel corso della *Comedia* si rivela in tutta la sua bellezza artistica, mezzo e forma adeguata a contenere e sostenere l'altissima materia del Poema: Dante infatti è stato scelto da Dio anche in virtù del suo straordinario talento artistico, come *scriba* per rivelare al *mondo che mal vive* la via verso la salvezza, come gli verrà svelato dall'avo Cacciaguida e ribadito da San Pietro alle soglie dell'Empireo: “ché a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond' io son fatto scriba. (Pd X 26-27).

Ed è proprio in questo spingere la Parola ai limiti estremi dell'esperienza umana che Dante conosce il limite della sua esperienza artistica: nell'ultimo saluto a Beatrice, l'artista della lingua deve arrendersi a una Bellezza che, dopo averlo ispirato lungo tutto l'arco della sua esperienza poetica, è divenuta ineffabile, troppo superiore alle facoltà umane:

Dal primo giorno ch'ì vidi il suo viso  
in questa vita, infino a questa vista,  
non m'è il seguire al mio cantar preciso;  
ma or convien che mio seguir desista  
più dietro a sua bellezza, poetando,  
come a l'ultimo suo ciascuno artista. (Pd XXX 28-33)

Eppure, lungi dal terminare qui, nei canti successivi l'esperienza poetica di Dante si fa mistica e il linguaggio sempre più teso, rarefatto e luminoso accompagna la sua ascesa fino alla perfezione ultima dell'Essere Umano e dell'Artista che si compie nella visione finale di Dio negli ultimi versi della *Comedia*, divenuta essa stessa Poema Sacro.

<sup>1</sup>Prima definizione del lemma “Arte” nel dizionario DEVOTO-OLI, Le Monnier, 2012.

<sup>2</sup>Per tutte le citazioni della *Comedia* si è seguito il testo de *La Divina Comedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, 1988.

<sup>3</sup>*De Monarchia* II, II 3 “et quod quicquid est in rebus inferioribus bonum, cum ab ipsa materia esse non possit, sola potentia esistente, per prius ab artifice Deo sit et secundario a celo, quod organum est artis divine, quam ‘naturam’ comuniter appellat”.

<sup>4</sup>If XXI, 7-18, in particolare “Tal, non per foco, ma per divin'arte” (16).

<sup>5</sup>C. FRUGONI, “Arti liberali e meccaniche”, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1991.

<sup>6</sup>In particolare, cfr. Cv II XIII, 8 - XIV, 20.

<sup>7</sup>La *sinestesia* (dal gr. *syn* “con, assieme” e *aisthánomai* “percepisco, comprendo”; quindi “percepisco assieme”) è un procedimento retorico,

per lo più con effetto metaforico, che consiste nell'associare in un'unica immagine due parole o due segmenti discorsivi riferiti a sfere sensoriali diverse, p. es. "voci di tenebra azzurra, odore di fragole rosse" (G. Pascoli). D. CORNO, "Sinestesia", in *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2011.

<sup>8</sup>Per un'analisi puntuale della questione, si veda E. MALATO, *Il 'primato' nella 'gloria de la lingua'. Chiosa a 'Purg.', XI 97-98: "Così ha tolto*

*l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua*" in E. MALATO, *Studi su Dante. «Lecturae Dantis», chiose e altre note dantesche*, Salerno Editrice, 2006, pp. 460-492.

<sup>9</sup>Per l'espressione *altezza d'ingegno* riferita a Dante si vedano i versi If X 58-63. Anche in questo caso per approfondimenti si rimanda a E. MALATO, *Il "disdegno" di Guido. Chiosa a 'Inf.', X 63: "forse cui Guido vostro ebbe a disdegno"*, in E. MALATO, *Studi su Dante*, pp. 425-459.

## LETTORI IN DIALOGO



*Cari amici, ho ritrovato casualmente tra le mie carte il testo qui allegato che, nella sua immediatezza quasi di "testo parlato", mi sembra possa risultare utile come risposta a dubbi espressi di frequente su un tema che in realtà è il fondamento della nostra fede. Si tratta di appunti che io stessa ho preso durante il dibattito seguito a una conferenza sulla Resurrezione tenuta nel 1996 da mons. Rinaldo Fabris per la Scuola Biblica. Proprio in quanto appunti queste righe (non riviste, ovviamente, dal compianto relatore) rivelano incompletezza e approssimazione stilistica: ma "Appunti" non è il nome della nostra Rivista?*

Maria Leonardi

La fede nella resurrezione di Gesù dipende dalla tomba vuota o dalla Parola di Dio creatore? Il problema è il centro della vita cristiana.

Quante sono le tombe vuote nel mondo? E quanti i crocifissi? Ispezionare una tomba non fonda la fede nella resurrezione. Questo è molto chiaro in Luca: "Perché cercate tra i morti colui che è vivo?" (24,5).

Il racconto dei vangeli, il suo messaggio è dalla tomba in avanti. La tomba rimanda ancora alla morte. L'angelo: "So che cercate Gesù il crocifisso. Non è qui, è risorto... Andate... Vi precede in Galilea; là lo vedrete (Mt 28,5-7)". La tomba fa da ponte tra la morte e la resurrezione, che sta davanti, non fa ritornare indietro.

Qual è il senso di "resurrezione"? Il Risorto non è un morto che torna di qua: questo sarà Lazzaro; ma Lazzaro è semplicemente un uomo che ha avuto un supplemento di vita. Il problema è: come superare la barriera della morte. Gesù non risorge tornando di qua, ma andando oltre.

In questo senso diciamo che la morte di Gesù è un fatto reale, storico, perché ne parla anche uno storico come Tacito, cui non importava nulla di Gesù: "Sotto Tiberio fu condannato al supplizio, alla croce" (*Annali* 15,44). La resurrezione invece è reale come è reale Dio, la creazione, la sua opera nel mondo, ma non è documentabile storicamente. Quando dico "documentabile" intendo un fatto che si può fotografare, intervistare, descrivere in un documento. Ma nessuno può fotografare o intervistare il Padre eterno...

La confusione che molti fanno è tra *storico* (o *documentabile storicamente*) e *reale*. Se si dice: "La resurrezione non è documentabile storicamente", si obietta: "Allora non è vero, è falso, è un'invenzione dei discepoli"; mentre invece è reale come è reale Dio, non è documentabile nel senso che non si può registrare fisicamente.

Ci possono essere fatti spirituali del passato che non hanno lasciato nessun segno scritto (sulla pietra o sulla carta); sono fatti reali, che hanno cambiato la storia dell'umanità, ma non sono documentabili, non sono storici.

Questo è un punto cruciale. La resurrezione ha a che fare non con un'indagine presso la tomba, per vedere se il corpo è stato sottratto o meno, se il sudario è avvolto o meno ecc. È come se si volesse registrare la creazione dalla misurazione del rumore di fondo dell'universo o delle radiazioni cosmiche. Nessuna indagine su Marte o sui sistemi galattici può registrare la creazione, cioè quel momento in cui Dio fa esistere l'universo e con l'universo noi stessi piccoli esseri che cerchiamo di indagare quel mistero.

La resurrezione (e Paolo dice che è nuova creazione) è nella linea della creazione: è l'azione sovrana di Dio che lascia il segno nella storia. In questo senso la resurrezione è storica, perché ha modificato il modo di essere e di vivere dei discepoli e dell'umanità. Qui c'è l'azione di Dio. L'hanno incontrato. Paolo dice: "Si fece vedere vivo" (1Cor 15,5): questa esperienza è reale, storica nei suoi effetti. Storica vuol dire che Paolo ne può scrivere. Al punto che – dice Paolo – se Cristo non è risorto dai morti, siamo ancora disgraziati, perché siamo ancora nei nostri peccati, la morte non è vinta (cfr. 1 Cor 15,17-19). E per Paolo non è il problema del morire fisico, ma dell'impossibilità di incontrare Dio.

In questo senso possiamo dire che la Scrittura ha un doppio significato: io comprendo il senso della morte di Gesù, e quindi anche la vittoria di Dio attraverso la resurrezione, a partire dalla promessa contenuta nelle Scritture. Ma si può anche aggiungere quanto dice Giovanni in due testi (2,22; 14,26): non capirono subito ciò che ha fatto Gesù; quando fu glorificato lo compresero (o "se ne ricordarono", che è lo stesso); cioè alla luce della resurrezione compresero i fatti nel loro significato più profondo e compresero anche la parola che dà significato a quei fatti. Si vedano ad es. i testi di Zaccaria (14,21) e del Salmo (69,10) citati riguardo al racconto della purificazione del Tempio, riguardo al gesto di Gesù con la frusta, che non era segno di violenza ma presentava Gesù come giudice con il flagello in mano.



## PROPOSTE DI LETTURA

PAOLA CAVALLARI (a cura di), *Non sono la costola di nessuno*, Gabrielli Editore, Verona 2020, pp. 186.

I primi capitoli della Genesi costituiscono il racconto di ciò che sta alla radice, ci pongono di fronte alla narrazione dell'esperienza umana nel suo profondo. Si tratta di testi che, in un certo senso, incutono timore, perché siamo consapevoli della vastità dei commenti susseguitisi nei secoli. D'altra parte, questi racconti vivono nel nostro immaginario collettivo (di credenti e non) carichi anche delle interpretazioni che hanno trasmesso una immagine della donna la cui essenza è legata alla dipendenza e alla responsabilità della trasgressione.

“Tu sei la porta del Demonio! Tu hai mangiato dell'albero proibito! Tu per prima hai disobbedito alla legge divina!” Possiamo forse sorridere davanti a questa affermazione di Tertulliano pensandola come superata, ma dobbiamo essere consapevoli di quanto questa tipologia interpretativa della Genesi abbia influito sulle tradizioni popolari e più in generale sulla cultura, permeando profondamente un pensiero all'interno del quale ancora oggi ci troviamo. Anzi il cristallizzarsi di un immaginario colpevolizzante per la donna risulta ancora più difficile da scalfire in quanto entrato nella mentalità comune indipendente da un pensiero religioso.

Il libro curato da Paola Cavallari è un invito a confrontarci nuovamente con il testo di Genesi 2-3 consapevoli della potenza di questa narrazione che non ha mai smesso di interrogare ciascuno e ciascuna sul nostro essere uomini e donne in relazione, ieri come oggi.

Il titolo provocatorio *Non sono la costola di nessuno* è un invito a liberarsi dai luoghi comuni, a partire proprio dalla esegesi del testo. Lo studio del testo smonta le incomprensioni e invita a stupirsi di nuovo per la sua potenza evocativa di senso. In particolare la parola *tze-lah* che compare circa 40 volte nel Primo Testamento e significa “lato”, “parte”, “metà” (p.es di una montagna o di un edificio). I LXX traducono *pleura*, cioè “fianco” e Girolamo traduce “costola”.

Gli autori e le autrici che intervengono in questo volume si confrontano con i testi biblici di Genesi 2-3, ma aprono percorsi di riflessione che vanno oltre. I contributi vengono dal cristianesimo della Riforma (Lidia Maggi, Letizia Tomassone, Paolo Ricca) dal cristianesimo cattolico (Paola Cavallari, Lilia Sebastiani, Brunetto Salvarani, Carlo Bolpin) e da studiosi della tradizione ebraica (Giampaolo Anderlini). I contributi sono frutto del lavoro di donne e uomini perché questa ricerca non può che essere condotta nel confronto reciproco. L'interpretazione che ha messo in condizione di inferiorità la donna ha irrimediabilmente condannato anche l'uomo ad una condizione di non pienezza e imbavagliato la potenza del racconto.

Il testo di Paolo Ricca (“Lutero, Calvino, Barth e noi alle prese con Genesi 1, 2 e 3”), di stampo esegetico, ci pone di fronte ad una analisi di alcuni dei grandi equivoci interpretativi che hanno portato a sostenere il dominio dell'uomo sulla donna e alla riduzione del suo ruolo in ambito domestico, e che non trovano fondamento nei testi di Genesi (Lutero, Calvino, Barth alle prese con Genesi 1, 2 e 3).

L'intervento di Paola Cavallari (“Stavano di fronte l'uno all'altra”) rilegge soprattutto i brani della Caduta nella prospettiva dell'esegesi femminista, illustrando le diverse distorsioni di una visione teologica che ha strumentalizzato i testi biblici per mantenere le donne in una condizione subalterna.

Secondo Lidia Maggi (“Il fianco sfiancante”) è necessario decostruire l'archetipo di Eva come tentatrice in quanto ha portato alla colpevolizzazione delle donne, ma soprattutto liberare i testi della Genesi dalle numerose trappole esegetiche per confrontarsi con “la trama del racconto [che] mette in scena la fatica della differenza di genere e della relazione, fatica individuata nella difficoltà di sostenere l'alterità e il limite”.

Sul tema della trasgressione riflettono i saggi di Letizia Tomassone (“La disobbedienza è una virtù per le donne”) e di Arderlini e Salvarani (“L'albero, la conoscenza e la libertà umana. Genesi 2-3. Un itinerario a partire dalla tradizione ebraica”).

Per Letizia Tomassone la trasgressione connota l'esperienza femminile (e femminista) e la Bibbia ne offre molti esempi, come quelli di Eva e di Tamar, e va assunta come risorsa in quanto “via diversa dalla normatività di genere imposta nelle società patriarcali”.

Arderlini e Salvarani conducono una elaborata analisi del testo biblico, rileggendolo alla luce della tradizione ebraica. La realtà antropologica dell'essere umano cambia decisamente tra il prima della trasgressione e il dopo, ma in un senso diverso da quello che ci è familiare. La trasgressione segna l'inizio della storia facendo raggiungere all'essere umano la sua piena umanità e libertà. L'essere umano con la sua trasgressione dischiude il tempo della storia, che è anche storia della Salvezza.

Il testo di Carlo Bolpin (“Simboli escatologici del mito adamitico”) è di carattere più generale, e riflette sulla comprensione del mito e sulla molteplicità dei significati che il simbolo apre. Non abbiamo a che fare con una storia di tanto tempo fa o una fiaba ormai irrilevante. Sfondo dell'intervento è il pensiero di P. Ricoeur sul rapporto mito/simbolo/logos a partire dalla esperienza del peccato e della colpa. “La ricchezza di simboli da trarre dai miti non descrive il passato, il già dato, ma dona significati che ci parlano del futuro”.

Un libro, dunque, che lancia molteplici suggerimenti e invita ciascuno/ciascuna a continuare la ricerca perché, ogni giorno, è in gioco il nostro essere in relazione.

## NUOVE ACQUISIZIONI

*Sacra Scrittura*

*Luca - Nuova traduzione ecumenica commentata*, a cura di E. Borghi, Edizioni Terra Santa, Milano 2018 (dono del curatore).

*Marco - Nuova traduzione ecumenica commentata*, a cura di E. Borghi, Edizioni Terra Santa, Milano 2017 (dono del curatore).

*Non sono la costola di nessuno. Letture sul peccato di Eva*, a c. di P. Cavallari, Gabrielli, Verona 2020 (dono).

Aa. Vv., *Il Libro sacro. Letture e interpretazioni ebraiche, cristiane e musulmane*, Bruno Mondadori, Milano 2002 (dono).

JEREMIAS J., *Gerusalemme al tempo di Gesù. Ricerche di storia economica e sociale per il periodo neotestamentario*, EDB, Bologna 2020 (dono).

KASPER W., *Padre nostro. La rivoluzione di Gesù*, Queriniana, Brescia 2020 (dono).

SHEEN FULTON J., *Le ultime sette parole*, Richter, Napoli 1957 (dono).

*Teologia*

MAGGIONI B. - PRATO E., *Il dio capovolto. La novità cristiana: percorso di teologia fondamentale*, Cittadella, Assisi 2020.

SALVARANI B. - DAL CORSO M., *Ho parlato chiaramente al mondo. Per una teologia pubblica ecumenica*, Cittadella, Assisi 2020.

VILLAGRAN G., *Teologia pubblica* [gdt 413], Queriniana Brescia 2018.

*Ecclesiologia*

*La sinodalità al tempo di papa Francesco. 1. Una chiave di lettura storico-dogmatica*, a c. di N. Salato, EDB, Bologna 2020.

*La sinodalità al tempo di papa Francesco. 2. Una chiave di lettura sistematica e pastorale*, a c. di N. Salato, EDB, Bologna 2020.

BAYES P., *La tavola di Gesù. Per una chiesa ospitale*, Qiqajon, Magnano (BI) 2020.

MIGNOZZI V., *Ecclesiologia*, EDB, Bologna 2019 (dono).

PELLETIER A.-M., *Una comunione di donne e uomini*, Qiqajon, Magnano (BI) 2020.

*Ebraismo*

CITATI P., *Israele e l'Islam. Le scintille di Dio*, Mondadori, Milano 2003 (dono).

CHOURAQUI A., *Gesù e Paolo. Figli d'Israele*, Qiqajon, Magnano (BI) 2000 (dono).

GRANT M., *L'antica civiltà di Israele*, Bompiani, Milano 1984 (dono).

LEVI A., *Le due fedi*, Il Mulino, Bologna 1996 (dono).

NEUHAUS D., *Dialogo a Gerusalemme*, Zikkaron, Marzabotto (BO) 2018 (dono dell'editore).

NEUHAUS D., *Vi scrivo dalla Terra Santa*, Zikkaron, Marzabotto (BO) 2018 (dono dell'editore).

NEUHAUS D., *Riflessioni bibliche*, Zikkaron, Marzabotto (BO) 2018 (dono dell'editore).

SOLOMON N., *Ebraismo*, Einaudi, Torino 1999 (dono).

**XXXV ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI DON GERMANO  
X ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI DON BRUNO BERTOLI**

**Lunedì 27 settembre alle ore 19**

ci ritroveremo nella chiesa di Santo Stefano a Venezia  
per fare memoria insieme di don Germano e di don Bruno,  
celebrando la liturgia eucaristica  
che sarà presieduta da don Francesco Andrighetti.

**A TUTTI I NOSTRI LETTORI**

**Il numero di abbonamenti che abbiamo ricevuto nel corso del 2020  
è sensibilmente diminuito rispetto all'anno precedente.**

**Comprendiamo che la situazione non è facile per nessuno, ma ci permettiamo di lanciarvi un accorato appello.**

**SOTTOSCRIVERE UN ABBONAMENTO È L'UNICO MODO  
PER PERMETTERCI DI CONTINUARE A STAMPARE LA NOSTRA RIVISTA.**

**Le quote degli abbonamenti e le offerte degli amici, infatti,  
sono le nostre uniche fonti di sostentamento economico.**

**Abbonamento ordinario Euro 20,00**

**Abbonamento sostenitore Euro 50,00**

**Abbonamento benefattore Euro 100,00**

# APPUNTI DI TEOLOGIA

NOTIZIARIO DEL CENTRO PATTARO DI VENEZIA  
PALAZZO BELLAVITIS - CAMPO SAN MAURIZIO - SAN MARCO 2760 - 30124 VENEZIA - TELEFONO 041/5238673

Anno XXXIV, n. 2 Aprile-Giugno 2021 - Pubblicazione trimestrale

## SOMMARIO



\_\_\_\_\_ pag. 1

“SE CRISTO NON È RISORTO È INUTILE  
LA NOSTRA FEDE” (1 COR 15,16)

*mons. Lucio Cilia*



\_\_\_\_\_ pag. 5

TEOLOGIA E *ARTE* IN DANTE

*Ylenia Venzo*



\_\_\_\_\_ pag. 9

LETTORI IN DIALOGO

*Maria Leonardi*



\_\_\_\_\_ pag. 10

PROPOSTE DI LETTURA

*Antonella Bullo*

NUOVE ACQUISIZIONI

Il Centro di studi teologici “Germano Pattaro” è sostenuto dai contributi degli amici.  
I versamenti possono essere effettuati utilizzando il C.C.P. 12048302 - IBAN IT95 L 07601 02000 000012048302 intestato a:  
Centro di studi teologici “Germano Pattaro”, S. Marco, 2760 - 30124 Venezia  
oppure con bonifico bancario c/c n° 36243 - IBAN IT12 Z 05034 02070 000000036243  
presso Banco San Marco - Gruppo Banco Popolare

*Questo numero del periodico è stato chiuso in tipografia il XX Giugno 2021.*

**APPUNTI  
DI TEOLOGIA**  
NOTIZIARIO DEL CENTRO PATTARO DI VENEZIA  
PALAZZO BELLAVITIS - CAMPO SAN MAURIZIO - SAN MARCO 2760 - 30124 VENEZIA - TELEFONO 041/5238673

Registrazione del Tribunale  
di Venezia n. 922 del 25.02.1998  
Sped. in AP art. 2 comma 20/c  
legge 662/96 - Filiale di Venezia  
Organo del Centro di Studi Teologici  
“Germano Pattaro”  
dello Studium Cattolico Veneziano

Direttore  
*Marco Da Ponte*

Redazione  
*Marco Da Ponte, Elia Ertegi,  
Serena Forlati, Maria Leonardi,  
Paola Mangini, Antonella Pallini,  
Bianca Maria Tagliapietra*

Progetto grafico  
† *Alberto Prandi*

Direttore responsabile  
*Leopoldo Pietragnoli*

Redazione  
San Marco, 2760  
30124 Venezia  
Tel. e fax 041 52.38.673  
E-mail: [segreteria@centropattaro.it](mailto:segreteria@centropattaro.it)  
[www.centropattaro.it](http://www.centropattaro.it)

Impaginazione & stampa:  
D'ESTE Grafica & Stampa  
Cannaregio, 5104/b - Venezia  
Tel. 041 528.56.67  
Fax 041 244.77.38  
E-mail: [info@grafichedeste.it](mailto:info@grafichedeste.it)