



ISTITUTO EUROMEDITERRANEO
Istituto Superiore di Scienze Religiose
EUROMEDITERRANEO
Scuola Internazionale di Formazione Specializzata e Ricerca

MNEME AMMENTOS

SEMESTRALE DI STUDI E RICERCHE

Dossier

**Sacerdozio cristiano e sviluppo socio-religioso
in ambito europeo e mediterraneo.**

Temi e prospettive

**e
des**

ANNO III

FASCICOLO III

DICEMBRE 2010



ISTITUTO EUROMEDITERRANEO
Istituto Superiore Scienze Religiose Euromediterraneo
Scuola internazionale di formazione specializzazione e ricerca

MNEME AMMENTOS

SEMESTRALE DI STUDI E RICERCHE

e
des

ANNO III

FASCICOLO III

DICEMBRE 2010

Direttore responsabile: Gian Franco Saba

Direttore di redazione: Giuseppe Pulina

Segreteria di redazione: Roberto Marcantoni, Valentina Balata

Redazione: Andrea Muzzeddu, Paolo Pala, Giuseppe Pulina, Franco Camba, Santino Cimino, Franco Pala

Comitato scientifico: Hovsep Achkarian, Luigi Agus, Roberto Aversano, Wolodymyr Boiko, Theron Casula, Santino Cimino, Nicola Commerci, Francesco Cossu, Andrzej Domanski, Luigi Iannone, Luigia Leoni, Salvatore Matta, Daniele Mazzoni, Jacek Meczel, Andrea Muzzeddu, Franco Pala, Paolo Pala, Giuseppe Pulina, Gian Franco Saba, Sandro Serreri, Angelo Setzi.

Corrispondenti scientifici: Paolo Atzei, Jean Mare Aveline, Francesco Bovini, Pietro Borzomati, Tonino Cabizzosu, Roberto Caria, Walter Egidio Crivellin, Enrico Dal Covolo, Antonio Delogu, Vittorio De Marco, Domingo Dettori, Raphael Dila Clendela, Paolo Gheda, Maria Teresa Guerrini, Marco Impagliazzo, Modou Khouma, Bruno Luiselli, Giovanni Lupinu, Joseph Malia, Emanuele Manca, Attilio Mastino, Antoni Matabosch, Mauro Maria Morfino, Massimo Naro, Anna Maria Nieddu, Tomaso Panu, Fabio Pinna, Anna Maria Piredda, Sebastiano Sanguinetti, Pier Giorgio Spano, Andrzej Szewciw.

Sede legale: Istituto Euromediterraneo-ISSR

Viale don Luigi Sturzo, 41 - 07029 Tempio Pausania OT - ITALY

Tel.: +39 079 631883 - Fax: +39 079 634478

E-mail: mneme@istitutoeuromediterraneo.it

www.istitutoeuromediterraneo.it

amministrazione: Marco Decandia

Fascicolo ordinario: Italia € 19,00 - Estero € 19,50

Autorizzazione Tribunale di Tempio Pausania n. 128 del 08/04/2005

INDICE

Don Gian Franco Saba	
Editoriale.....	7
Marco Impagliazzo	
Vivere insieme nella globalizzazione.....	11
Nicola Comerci	
Della partecipazione. Influssi husserliani nel pensiero di Karol Wojtyla.....	17
Maria Giovanna Peru	
Sulla possibilità del dono Riflessioni sulle problematiche ontologiche ed etiche del dono.....	29
Antonello Nasone	
Il veleno del prosaico. Croce e la "morte dell'arte".....	43
Dossier	
Sacerdozio cristiano e sviluppo socio-religioso in ambito europeo e mediterraneo. Temi e prospettive	
Annalisa Margarino	
Merton e de Chardin, sacerdoti per un mondo trasformato	
<i>Il sacro che si espande</i>	51
Giuseppe Pulina	
Suggestioni e risonanze filosofiche del <i>Diario di un curato di campagna</i> di Georges Bernanos.....	67
Luigi Agus	
«Il buon pastore dà la sua vita per le pecore» (Gv 10,11)	
Appunti di storia dell'arte sull'iconografia del sacerdote.....	77
Bernard Ardura	
Monachesimo ed educazione nella costruzione dell'Europa.	
Un progetto culturale per le domande dell'epoca contemporanea.....	115
Don Santino Cimino	
Identità teologico-pastorale del presbitero nel mondo sanitario.....	121
Andrea Muzzeddu	
Don Serafino Peru - Maestro e sacerdote - (aggus 1827- cagliari 1904)	
Al servizio di Dio. Fede e cultura.	
Binomio di una vita - Anche sofferta - Spesa per amore del prossimo.....	127
Don Paolo Pala	
L'uso attuale della Bibbia nella pastorale catechistica.....	139

Recensioni

GIAN FRANCO SABA (Ed.), <i>Scienze Religiose e processo euromediterraneo.</i> <i>Miscellanea di incontri, riflessioni, dibattiti</i> <i>sul Mediterraneo del III millennio</i>	151
NAWAL AL-SA'ADAWI, <i>Firdaus: storia di una donna egiziana</i>	153
P. AMBROSINO - S. MELE - M.G. MOSSA - L. SALARIS - V. SCANO, <i>Pensando Faber</i>	156
M. A. GIUSEPPE SERRA, <i>Le origini della destra in Sardegna.</i> <i>Il partito dell'uomo qualunque (1945-1956)</i>	158
ANDREA MUZZEDDU, <i>Lingua, teatro e cultura nella Gallura contemporanea</i>	161
GIUDY PACELLI, <i>L'istanza tragica e religiosa in Carlo Michelstaedter</i>	163
HOVSEP ACHKARIAN, <i>L'iconografia della lavanda dei piedi.</i> <i>Analisi di un'icona del XIII secolo del regno armeno di Cilicia</i>	165
Labord.it e Archeoarte	168
Hanno collaborato a questo numero	173

Nel
concent
quaran
le tem
Eurom
umana
etnocen
spazio
dall'alta
possibil
lo scam
riflessio
concent
rapport
capacit
I fe
prospe
contest
la reaz
per inc
di là d
mome
può p
quali
autoco
altri: l
una p
dell'es
partec
filosof
l'"io" e
l'altro
cancel
indivi
rende
D'
la rela
questo

«IL BUON PASTORE DÀ LA SUA VITA PER LE PECORE» (GV 10,11)
 APPUNTI DI STORIA DELL'ARTE SULL'ICONOGRAFIA DEL SACERDOTE

La figura del sacerdote ha, nei secoli, visto varie rappresentazioni e simbologie legate sia alla sua missione pastorale, che alla sua missione di *medium* tra la dimensione escatologica e quella antropologica. Nell'antica Roma la custodia e la conservazione delle norme e delle tradizioni religiose spettava ai pontefici, i quali si riunivano in collegio sotto l'autorità del Pontefice Massimo. Si trattava di esperti di diritto sacro (*fas*) a cui spettava il compito di adattare le antiche leggi allo sviluppo politico e culturale di Roma e del suo vasto impero, suggerendo allo Stato e ai privati la maniera di soddisfare le obbligazioni derivanti dalla religione, riuscendo in tal modo a mantenere la *pax deorum*, ossia la perfetta armonia tra la città e gli dei, massima aspirazione della *lex* teologica romana.

Secondo la tradizione il collegio pontificale fu istituito da Numa con un'assemblea di quattro o cinque membri, che venne portata a nove, poi a quindici e infine a sedici. Le loro mansioni sono sinteticamente elencate dallo storico latino Tito Livio nel I libro del suo trattato *De urbe condita* e consistevano nel controllo rituale, nei responsi sull'attività privata o pubblica, nel controllo del culto agli dei patri e l'accettazione di culti stranieri, nel controllo sul diritto funerario, nell'espiatione e neutralizzazione di fulmini o altri eventi funesti¹. I pontefici avevano diritto ad indossare la toga orlata di porpora (*praetexta*) nelle cerimonie e la loro nomina avveniva per cooptazione – cioè scelta fatta dal collegio stesso – inizialmente solo tra i patrizi, poi (dopo il 300 a.C.) anche tra i plebei. Più tardi la legge Domizia (104 a.C.) attribuì la facoltà di nomina a 17 tribù estratte a sorte tra le 35 totali della città di Roma. Da Gaio Giulio Cesare in poi la carica di pontefice massimo era ricoperta dall'imperatore stesso, mentre dal 375, Graziano declinò tale onore in favore del papa, capo della religione cristiana.

Interessante è tuttavia – più che la loro funzione – l'etimologia del termine, che nel corso dei secoli ha avuto varie proposte. Secondo alcuni deriverebbe dalla commistione dei termini *posse* e *facere*, per altri da quella di *pompam* con *facere*; per altri ancora dall'osco *pontis* (cinque), rispettivamente dalle radici sanscrite *pū* (purificazione) e *panthāh* (in greco *πάτος*, sentiero). L'etimologia però più probabile, nonché quella largamente accettata dagli studiosi, è quella che ci viene suggerita da Varrone nel V libro del *De lingua latina*. Secondo quest'ultimo la parola pontefice deriverebbe dalla sintesi delle parole *pontem* e *facere*². Tale origine del

¹ T. LIVIO, *De urbe condita*, I, 20.

² M.T. VARRONE, *De lingua latina*, V, 15: «Sacerdotes universi a sacris dicti. Pontifices, ut Scaevola Quintus pontifex maximus dicebat, a posse et facere, ut pontifices. Ego a ponte arbitror: nam ab his Sublucius est factus primum ut restitutus utepo, cum ideo sacra et uis et cetera Tiberim non mediocri ritu fiant. Curiones dicti a curulis, qui fiunt ut in his sacra faciant».

termine riporta direttamente alla preistoria latina, più precisamente alla costruzione di villaggi in legno su palafitte, con ponte di allacciamento alla terraferma, chiamati *terremare*. Si trattava di costruzioni ad incastro senza l'ausilio di chiodi o parti in ferro che richiedevano da parte dei loro progettisti particolari cognizioni d'ingegneria, le stesse che venivano applicate a Roma dai pontefici per la riparazione del ponte Sublicio. I pontefici erano dunque sacerdoti-teologi che fin dall'antichità custodivano i "segreti del costruire i ponti", quelle particolari strutture – cioè – che potevano unire e difendere la popolazione dell'urbe allo stesso tempo e per i quali erano richieste particolari conoscenze d'idraulica e architettura.

In ambito cristiano l'istituzione del sacerdozio da parte di Cristo è rivelazione e contemporaneamente missione affidata all'uomo, da prima con la chiamata degli apostoli, poi attraverso l'investitura di Pietro quale sommo sacerdote, umano tra gli umani, costretto tra l'*humanitas* della *pietas* o *paideia* e l'*humanitas fragilis* o *caduca*, che costituiscono le due dimensioni antropologiche del sacerdote-pastore. Da una parte dunque la dimensione della cultura intesa in senso classico, dell'*otium*, dall'altra quella della fragilità umana davanti all'onnipotenza divina. Proprio tali dimensioni che paiono contrapposte sono volute da Dio e devono costituire la dimensione entro cui il pastore di anime deve muoversi. Significative sono le parole del Vangelo di Matteo che ripercorrono l'episodio nel quale Cristo investe Pietro della missione più alta: «E voi, che dite? Chi sono io?» Simon Pietro rispose: «Tu sei il Messia, il Cristo; il Figlio del Dio vivente». Allora Gesù gli disse: «Beato te, Simone figlio di Giona, perché non hai scoperto questa verità con forze umane, ma essa ti è stata rivelata dal Padre mio che è in cielo. Per questo io ti dico che tu sei Pietro e su di te, come su una pietra, io costruirò la mia Chiesa» (Mt 16,14-18)³. Notiamo come il testo inizi con una domanda che Cristo rivolge a tutti: «chi dite che io sia», cioè chi pensate che io possa essere. Una domanda retorica che pretende di conoscere qualcosa che vada al di là della stretta dimensione antropologica, la cui risposta sarebbe stata secondo l'usanza ebraica: «tu sei Gesù, figlio di Giuseppe il falegname e Maria». Ma c'è qualcosa d'altro che Gesù pretende di sapere. Quel qualcosa che si esplicita non attraverso la *scientia*, ma attraverso l'*eruditio*, cioè il ragionamento, la comprensione, l'osservazione dei fenomeni non tangibili. La risposta di Pietro non si fa attendere: «tu sei il Messia, il Cristo; il Figlio del Dio vivente». Una risposta rivelatrice che pone Gesù nella doppia dimensione umana («Figlio») ed escatologica («del Dio vivente»). Un'osservazione, quella di Pietro, rivelatrice della doppia dimensione del Messia, umana, ma anche consustanziale a Dio. E proprio tale rivelazione costituisce il sintomo più evidente della visione profetica petrina, là dove vede in Cristo non solo la sua dimensione umana, ma anche quella divina, tanto da far dire a Cristo che «non hai scoperto questa verità con forze umane, ma essa ti è stata rivelata dal Padre mio che è in cielo». In altre parole non è l'*humanitas caduca* di Pietro a condurlo alla rivelazione, ma l'*humanitas* connessa alla sua condizione di essere stato creato «a immagine di Dio»

³ Cfr. anche Mc 8,27-30 e Lc 9,18-21.

(Gn
nella
dime
Gion
pietr
uman
«Dis
que
quale
N
con l
a cos
simb
rapp
scop
è in
archi
pietr
chiar
l'inte
Figlio
umili
imm
Cons
detto
richi
rapp
Pietr
L
abbig
cons
e ing
verde
aureo
spicc
Giac
sinist
prob
diapa
rapp
autor

⁴ Cfr. L

(Gn 1,27), perché gli «uomini nuovi, creati simili a Dio, per vivere nella giustizia, nella santità e nella verità» (Ef 4,24), come ci ricorda l'apostolo Paolo. Tale dimensione di umana santità ribadita da Cristo stesso («beato te, Simone figlio di Giona»), porta Gesù a vedere in Pietro il costruttore della sua Chiesa, una chiesa di pietre vive, un nuovo tempio costituito dall'umanità del suo popolo, quella stessa umanità che Cristo invita alla sua mensa e che ammonisce con parole lapidarie: «Distruggete questo tempio! In tre giorni lo farò risorgere» (Gv 2,19). Proprio questo nuovo tempio è rappresentato dal gioco semantico Pietro-pietra, nome col quale Cristo appella Simone, chiamato ad edificare la nuova Chiesa di Dio.

Nell'arte sacra tale episodio evangelico centrale è rappresentato normalmente con la consegna delle chiavi da parte di Cristo a Pietro. Simone, colui che è chiamato a costruire la nuova Chiesa, riceve la missione col simbolo delle doppie chiavi. Un simbolo che ha per l'appunto una doppia valenza: da una parte le chiavi rappresentano la rivelazione, la chiave di lettura della Verità («perché non hai scoperto questa verità con forze umane, ma essa ti è stata rivelata dal Padre mio che è in cielo»), dall'altra rappresentano la chiave di volta che regge l'intero impianto architettonico del nuovo tempio voluto da Dio attraverso l'umanità di Cristo: «La pietra rifiutata dai costruttori è diventata la pietra principale» (Sal 118,22). Quella chiave di volta che – pur uguale a tutte le altre pietre del tempio – permette che l'intera copertura regga, proteggendo e riparando i fedeli. Ecco come l'umanità del Figliolo di Dio si rivela nella carne e come consegna a Pietro la missione più alta e umile – *servum servorum Dei*⁴ – dell'umanità e per l'umanità che Egli ha creato a sua immagine. Si propone quindi come prima lettura iconografica la raffigurazione della *Consegna delle chiavi a Pietro* della Cappella Sistina, dipinta da Pietro Vannucci detto il Perugino ad affresco tra il 1481 e il 1482 (fig. 1), nella quale, al di là dei richiami classici (dunque alla *paideia*), l'iconografia intera è pensata per rappresentare questo doppio ruolo (pietra viva e chiave di rivelazione) affidato a Pietro e attraverso di lui alla Chiesa Universale.

L'affresco (cm 335x550), vede rappresentati in primo piano Gesù nimbato e abbigliato con una tunica porpora con mantello azzurro e risvolto verde che consegna due chiavi – una dorata e l'altra argentata – a Pietro che si presenta scalzo e inginocchiato abbigliato con una tunica azzurra e un mantello oca con risvolto verde. Ai lati dei due protagonisti stanno gli altri undici apostoli contraddistinti da aureole (sei a destra – sinistra per il riguardante – e cinque a sinistra), tra i quali spiccano a sinistra Giovanni, il più giovane, abbigliato con un mantello verde e Giacomo Maggiore, a destra, con un mantello oca. Accanto agli apostoli, sulla sinistra, troviamo raffigurati un architetto e un musicista. Si tratta molto probabilmente dei ritratti di Baccio Pontelli (Firenze 1450-Urbino 1492), con il diapason in mano e di Giovanni de' Dolci, che progettò la Cappella Sistina nel 1473, rappresentato invece con la squadra. Tra gli altri personaggi è raffigurato lo stesso autore dell'affresco in abito azzurro con capelli lunghi e cappuccio. Sul vasto

⁴ Cfr. Lc 22,25-26.

piazzale sono raffigurate due scene evangeliche: a sinistra l'episodio della tentata lapidazione di Gesù (Gv 10,31-35) e a destra l'episodio della moneta (Mt 17,22-27). Lo sfondo è dominato da un tempio ottagonale impostato su una scala di quattro gradini a pianta centrale cupolato con quattro protiri timpanati poggiati su colonne d'ordine corinzio con capitelli dorati e fusti in porfido, riprendenti quello del San Domenico di Urbino, opera di Maso di Bartolomeo (fig. 2)⁵; con ai lati due archi di trionfo a tre fornici con cimasa a candelabre e festoni riproducenti l'arco di Costantino, che ritroviamo anche nella *Punizione di Core, Datan e Abiran* dipinta da Sandro Botticelli nella medesima cappella. Nell'arco di destra, verso l'altare, compare la scritta *IMMENSUM SALOMON TEMPLUM, TU HOC QUARTE SACRASTE*; mentre nell'altro compare la scritta *SIXTE, OPIBUS DISPAR, RELIGIONE PRIOR*⁶, entrambe inneggianti a Sisto IV che, come novello Salomone, eresse la Cappella⁷.

Il *titulus* dato dall'autore all'affresco è singolare e apparentemente in contrasto col suo contenuto: *CONTURBATIO IESU CHRISTI LEGISLATORIS* (Turbamento di Gesù Cristo autore della Legge). In realtà la spiegazione di tale titolo epigrafico può aversi solo attraverso le altre scene rappresentate sullo sfondo che raffigurano, come già detto, l'episodio del tributo, a destra, e quello del tentativo di lapidazione di Cristo, a sinistra⁸. Quest'ultimo episodio è narrato in Gv 10,31-34: «Quelli raccolsero di nuovo le pietre per scagliarle addosso a Gesù. Allora egli disse: "Vi ho fatto vedere da parte del Padre mio molte opere buone. Per quale di queste opere mi volete uccidere a colpi di pietra?". La folla gli rispose: "non vogliamo ucciderti per un'opera buona, ma perché tu bestemmi. Infatti sei soltanto un uomo e pretendi di essere Dio". Gesù rispose: "nella vostra legge c'è scritto questo: lo vi ho detto che siete dèi? La Bibbia dunque chiama dèi coloro ai quali fu rivolta la Parola di Dio, e la Bibbia non può essere annullata. Il Padre mi ha consacrato e mandato nel mondo; allora, perché mi accusate e mi dite che bestemmio se affermo di essere Figlio di Dio? Se non faccio le opere del Padre mio, continuate a non credere in me; se invece

⁵ In effetti la raffigurazione di Baccio Pontelli nel dipinto quale co-architetto della Sistina, potrebbe indicare un intervento di quest'ultimo alla realizzazione della prospettiva del dipinto (dato che infatti indica proprio il tempio centrale). Baccio infatti operò accanto a Botticelli – che ritroviamo tra i pittori della Sistina – alla realizzazione delle tarsie dello studiolo di Federico da Montefeltro attorno al 1472. Aveva quindi piena conoscenza sia dell'opera di Maso di Bartolomeo, realizzata trent'anni prima, sia di quella successiva dell'architetto dalmata Luciano Laurana, che replicò il motivo del protiro del San Domenico nella loggia dei torricini del Palazzo Ducale.

⁶ «Tu, Salomone, consacrasti quest'immenso tempio per la quarta volta». «Sisto [IV], il primo nella Religione e senza pari nell'opera». In questo caso si fa riferimento al quarto anno del regno di Salomone (I Re 6,1), coincidente col quarto papa di nome Sisto, come per ribadire la validità storica e piena del pontefice romano dopo le lotte seguite alla cattività avignonese che videro anche due antipapi.

⁷ Lo schema della Sistina in effetti ricalca quello biblico del tempio di Salomone. Le sue misure sono infatti 40,23x13,41 metri, che suppongono una misura base (gomito) di 67,05 cm, corrispondente secondo E. Battisti (*Roma apocalittica e Rey Salomón, in Renacimiento y Barroco*, Madrid 1990, p. 71) esattamente al "gomito palestinese di tela", dimensionamento che fu poi adottato per la costruzione del monastero dell'Escorial nei pressi di Madrid. Cfr.: J.R. DE LA CUADRA BLANCO, *El Escorial y el Templo de Salomón. Influencia de las fuentes bíblicas hebreas en la idea y traza del Monasterio de El Escorial*, in «Anales de Arquitectura», Universidad de Valladolid, 7 (1996), p. 13bis, nota 20.

⁸ H. W. PFEIFFER, *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Milano 2007, p. 42.

le faccio, e non volete credere in me, credete almeno a queste opere. Così vi accorgerete e saprete che il Padre è in me e io sono nel Padre». Allora cercarono di nuovo di catturarlo, ma Gesù sfuggì loro di mano». Si tratta di un episodio evidentemente connesso con la domanda che Gesù rivolge agli apostoli e che apre la strada alla risposta pietrina, fulcro della sua vocazione: «E voi, che dite? Chi sono io?». Si tratta di un discorso che dunque inizia ad essere narrato da sinistra (a destra per chi guarda) con la miscredenza dei Giudei («non vogliamo ucciderti per un'opera buona, ma perché tu bestemmi. Infatti sei soltanto un uomo e pretendi di essere Dio») a cui viene contrapposta la fede contenuta nella risposta di Simone, che Cristo chiamerà a guidare la sua Chiesa: «tu sei il Messia, il Cristo; il Figlio del Dio vivente». La missione quindi affidata a Pietro di annunciare la Verità occorre a sanare il peccato attraverso la fede: «tutti hanno peccato e sono privi della presenza di Dio che salva. Perciò ora siamo nella giusta relazione con Dio perché egli, nella sua bontà, ci ha liberati gratuitamente per mezzo di Gesù Cristo» (Rm 3,23-24). Le opere dunque di Cristo rappresentano la prova tangibile della sua consustanzialità col Padre che porta Pietro a riconoscerlo come messia, Dio incarnato eternamente vivo. L'ultimo episodio è quello del Tributo: «Un giorno che i discepoli erano tutti assieme in Galilea, Gesù disse: "Il Figlio dell'uomo sta per esser consegnato nelle mani degli uomini e essi lo uccideranno; ma il terzo giorno resusciterà". Allora i discepoli diventarono molto tristi. Poi andarono a Cafarnao. Là, alcuni esattori della tassa del tempio si avvicinarono a Pietro e gli domandarono: "Il vostro maestro paga la tassa?". Pietro rispose: "sì, la paga". Quando entrarono in casa, Gesù parlò per primo e disse a Pietro: "Simone, dimmi il tuo parere: chi deve pagare le tasse al re di questo mondo: gli estranei o i figli dei re?" Pietro rispose: "gli estranei". Gesù continuò: "dunque i figli non sono obbligati a pagare le tasse. Ma non dobbiamo dare scandalo: vai perciò in riva al lago, getta l'amo per pescare, e il primo pesce che abbocca tiralo fuori; aprigli la bocca e ci troverai una grossa moneta d'argento. Prendi allora la moneta e paga la tassa per me e per te"» (Mt 17,22-27). Ancora una volta in questo episodio è la fede a fare da protagonista. Pietro viene invitato a pescare un pesce nel quale troverà una moneta d'argento da offrire come tributo al tempio. La connessione quindi tra la *conturbatio* e la scena del Tributo sta nel pesce pescato da Pietro: in greco infatti, lingua nella quale sono scritti i Vangeli, la parola pesce (ἰχθυς) è formata dall'acrostico delle iniziali delle parole Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ, cioè Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore. In altre parole il pesce è Cristo stesso «Il Figlio dell'uomo [che] sta per esser consegnato nelle mani degli uomini ed essi lo uccideranno; ma il terzo giorno resusciterà», il cui sacrificio (la morte) servirà a riscattare (la moneta d'argento) l'umanità dal peccato, attraverso la sua parola (la bocca del pesce), con la quale costruirà il nuovo tempio. I due episodi rappresentati sullo sfondo sono dunque collegati tra loro e rappresentano l'umanità da una parte incredula e scettica davanti alla Verità («sei soltanto un uomo e pretendi di essere Dio»), dall'altra un'umanità legata alla materialità rappresentata dalla moneta, segno tangibile del tributo («Il vostro maestro paga la tassa?»), ma anche Pietro che diventa pescatore di uomini e attraverso questa missione "paga" il

"riscatto" del peccato dell'umanità attraverso il sacrificio di Cristo il Salvatore (ἡθους). Al centro è Pietro, scalzo in segno di umiltà e sottomissione, che riceve da Gesù il compito di fondare la sua Chiesa, attraverso una investitura che è chiara nell'iconografia di Cristo raffigurato come sommo sacerdote e pontefice massimo con la toga purpurea (*praetexta*) delle cerimonie ufficiali. Simone diventa dunque Pietro, pietra viva della nuova Chiesa; pietra scartata che diventa pietra angolare del nuovo tempio che è raffigurato sullo sfondo proprio sotto le parole del *titulus IESU CHRISTI*, e che non a caso è a pianta ottagonale, dato che l'otto è il numero di Cristo⁹. Il richiamo al ruolo di Pietro quale prima pietra di un tempio di pietre vive, determinato dalla centralità prospettica, che poi lo stesso Perugino adotterà nello *Sposalizio della Vergine* (fig. 3), ripreso poi dal suo discepolo Raffaello (fig. 4), è ancor più ribadito dalla cupola d'oro che lo copre rappresentante la sfera celeste, la dimensione escatologica, con l'oro che invece rappresenta la luce della Parola, ripresa dall'oro del mantello che avvolge Pietro, alludente la sua "illuminazione" nel riconoscere Gesù quale «figlio del Dio Vivente». Ecco che il tempio viene da Cristo edificato con e nella Parola, che è luce; la stessa luce che fa riconoscere la divinità di Gesù a Pietro. Come si vede dunque tutta la narrazione è giocata sulla parola pietra: da una parte le pietre che i Giudei usano per tentare di lapidare Gesù, dall'altra Simone che diventa Pietro-pietra del nuovo tempio attraverso la fede nella Parola, rivelata attraverso la chiave dell'illuminazione, che diventa la chiave di volta, o pietra angolare, della nuova Chiesa di Cristo. Nel dipinto è dunque ribadita la centralità storica del ruolo del pontefice quale guida spirituale della Chiesa, quale pietra angolare del tempio che è luogo della rivelazione attraverso il λόγος, perché «Al principio / c'era colui che è la Parola. / Egli era con Dio; / Egli era Dio. / Egli era al principio con Dio. / Per mezzo di lui Dio ha creato ogni cosa. / Senza di lui non ha creato nulla. / Egli era la vita / e la vita era luce per gli uomini. / Quella luce risplende nelle tenebre / e le tenebre non l'hanno vinta» (Gv 1,1-5). Tale ruolo trionfante del pontefice è sottolineato dalle epigrafi dei due archi laterali, non a caso esemplati da quello di Costantino primo imperatore cristiano, nelle quali viene stabilito un ponte ideale tra Salomone e Sisto IV, il primo costruttore del tempio antico (cioè il Vecchio Testamento), il secondo del nuovo su mandato diretto di Gesù attraverso Pietro (il Nuovo Testamento). Tuttavia la continuità tra vecchio e nuovo è sottolineata dai due architetti rappresentati al lato del dipinto, l'uno con la squadra in mano, simbolo della misura, l'altro col *diapason*, simbolo della proporzione e dell'armonia musicale pitagorica. Il tempio nuovo è quindi costruito seguendo le indicazioni di proporzione e simmetria (ἀναλογία) del tempio antico, attraverso la *scientia* dei due artefici, per sottolineare come Sisto IV sia il nuovo Salomone e per ribadire la sua discendenza diretta da Pietro investito direttamente da Cristo. Una sottolineatura questa che giunge non a caso proprio dopo il periodo

⁹ H.W. PFEIFER, *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Milano 2007, p. 46. In numeri romani l'otto è la somma di cinque (V) più tre (III). Cinque rappresenta il Pentateuco, ossia i primi cinque libri della Bibbia, dalla Genesi al Deuteronomio, quindi dalla creazione ai "discorsi"; il tre la Trinità, ossia la rivelazione della Parola attraverso Cristo.

della cosiddetta cattività avignonese e dopo le lotte interne alla Chiesa che videro perfino due antipapi. Un invito quindi all'unità della Chiesa e di tutti i cristiani, perché attraverso la Parola possano riedificare il tempio con pietre vive: «Avvicinatevi al Signore. Egli è la pietra viva che gli uomini hanno gettato via, ma che Dio ha scelto come pietra preziosa. Anche voi come pietre vive, formate il tempio dello Spirito Santo, siete sacerdoti consacrati a Dio e offrite sacrifici spirituali che Dio accoglie volentieri, per mezzo di Gesù Cristo» (1 Pt 2,4-5).

Nello straordinario dipinto di Perugino dunque è visivamente e tangibilmente spiegato il mistero della funzione pastorale del sommo sacerdote, nonché il suo gravissimo compito di diffondere la nuova legge di Gesù Cristo. La *conturbatio* è quindi rappresentata dall'episodio della moneta che richiama la vecchia legge (il tributo al tempio), nonché la consapevolezza di Gesù del suo destino umano, quale viatico per la salvezza dell'umanità a cui dona la nuova legge (il pesce, quindi Gesù stesso, che morendo offre il riscatto dai peccati); Cristo dal tempio stesso edificato con pietre vive sovrastato dalla luce della Parola (la cupola d'oro), attraverso l'accettazione di Pietro; la nuova legge dall'episodio della tentata lapidazione a cui Gesù risponde con le opere, dimostrando il suo amore verso l'umanità, che pure non lo riconosce e che lo condurrà al patibolo («Il Figlio dell'uomo sta per esser consegnato nelle mani degli uomini e essi lo uccideranno» (Mc 9,31). Vi è dunque nell'*agorà* ove si svolgono i tre episodi una circolarità che li unisce col tempio, *sedes sapientiae*, che rappresenta l'onnipotenza e l'infinità del Dio creatore, rivelato in Cristo, edificatore della nuova Chiesa attraverso il suo sacrificio (*conturbatio*) e attraverso il nuovo comandamento dell'amore (Gv 15,12-13). Tuttavia a Cristo non basta affidare il mandato a Pietro, che pure è illuminato dalla fede e al quale è stata rivelata la Parola. Gesù dunque, dopo la sua morte, si presenta a Pietro e Giovanni, mentre costoro sono in cammino per Emmaus conversando tra loro di quanto era accaduto tre giorni prima. Naturalmente non lo riconoscono e Gesù chiede loro: «Di che cosa state discutendo tra voi mentre camminate?». Essi allora si fermarono, tristi. Uno di loro, un certo Cleopa, disse a Gesù: «Tu sei l'unico a Gerusalemme a non sapere quel che è successo in questi ultimi giorni?». Gesù domandò: «che cosa è successo?». Quelli risposero: «Il caso di Gesù, il Nazareno! Era un profeta potente davanti a Dio e agli uomini, sia per quel che faceva sia per quel che diceva. Ma i capi dei sacerdoti e il popolo l'hanno condannato a morte e l'hanno fatto crocifiggere. Noi speravamo che fosse lui a liberare il popolo d'Israele! Ma siamo già al terzo giorno da quando sono accaduti questi fatti. Una cosa però ci ha sconvolto: alcune donne del nostro gruppo sono andate di buon mattino al sepolcro di Gesù ma non hanno trovato il suo corpo. Allora sono tornate indietro e ci hanno detto di aver avuto una visione: alcuni angeli le hanno assicurate che Gesù era vivo. Poi sono andati al sepolcro altri del nostro gruppo e hanno trovato tutto come avevano detto le donne, ma lui, Gesù, non l'hanno visto» (Lc 24,17-24). Ancora una volta prevale il dubbio e il turbamento su un fenomeno più grande di loro, nonostante Pietro abbia conosciuto la rivelazione – come abbiamo visto – stenta ancora a comprendere, né riconosce chi è il forestiero che gli sta accanto, al quale racconta con rammarico la

tragedia. Ma Gesù li apostrofa dicendo: «Voi capite poco davvero; come siete lenti a credere quel che i profeti hanno scritto! Il Messia non doveva forse soffrire queste cose prima di entrare nella sua gloria?». Quindi Gesù spiegò ai due discepoli i passi della Bibbia che lo riguardavano. Cominciò dai libri di Mosè fino agli scritti di tutti i profeti» (Lc 24,25-27). Nonostante tutto i loro discepoli non lo riconoscono, non comprendono ancora il mistero, Gesù fa dunque per andarsene, ma loro insistono perché resti con loro a cena e «poi si mise a tavola con loro, prese il pane e pronunciò la preghiera di benedizione; lo spezzò e cominciò a distribuirlo. In quel momento gli occhi dei due discepoli si aprirono e riconobbero Gesù, ma lui sparì dalla loro vista» (Lc 24,30-31). Una scena questa dipinta nel 1606 da Michelangelo Merisi detto Caravaggio nella sua straordinaria *Cena di Emmaus* (fig. 5) della Pinacoteca di Brera di Milano (olio su tela, cm 141x175).

Il dipinto di Caravaggio vede al centro Cristo benedicente con la destra sollevata e la sinistra poggiata sulla tavola attorno alla quale sono sistemati alla sua destra Giovanni, di spalle, e alla sua sinistra Pietro, barbuto e incredulo. Dietro di loro, in piedi, stanno un oste e una serva anziana che regge un vassoio d'argento. Sulla tavola, sopra un tappeto e una bianca tovaglia, è sistemato un piatto in ceramica bianca col pane spezzato e alcune foglie di verdura, accanto a questi un piatto in peltro, una brocca e un altro pane intero. La narrazione di Caravaggio, dominata da toni scuri nel fondo che evidenziano attraverso una luce scorciata i personaggi, vede al centro due protagonisti della scena: Gesù e l'oste; il primo barbuto e compassato che ripete il gesto solenne dell'Ultima Cena, l'altro che con le mani sui fianchi lo osserva incredulo come per dire: «che fa costui?». A questa incomprensione dell'oste si contrappone invece la perfetta comprensione dei due apostoli, soprattutto Pietro che con le mani sui bordi del tavolo accenna ad alzarsi, come per un gesto di riverenza, mentre Giovanni, visibile di spalle, denuncia tutto il suo stupore con le braccia aperte per aver riconosciuto in quell'uomo il Cristo risorto. Distante e compassata è la serva che reca altro cibo con lo sguardo quasi perso nel vuoto.

La scena straordinaria rappresentata da Caravaggio con sorprendente realismo segue – come osservò Calvesi – quella londinese ove compare un Gesù giovane e imberbe e Pietro con le braccia spalancate, come avesse appena riconosciuto Cristo¹⁰ (fig. 6). In effetti il gesto di sollevarsi che compie Pietro sembra seguire di pochi istanti quello di stupore per aver riconosciuto il Messia risorto, così come la mano destra dell'apostolo che si approssima alla sinistra poggiata sulla tavola di Gesù sembra voler sottolineare la ricerca di un contatto fisico, il gesto poi ancora benedicente prelude alla sua immediata sparizione dalla mensa: «si mise a tavola con loro, prese il pane e pronunciò la preghiera di benedizione; lo spezzò e cominciò a distribuirlo. In quel momento gli occhi dei due discepoli si aprirono e riconobbero Gesù, ma lui sparì dalla loro vista» (Lc 24,30-31). Come vediamo dunque Cristo non si stanca di rinnovare la sua missione, vuole in altre parole essere certo che i suoi discepoli, ed in particolare Pietro su cui grava il compito più importante,

¹⁰ M. GREGORI, *Caravaggio*, Milano 1994, p. 123.

comprendano fino in fondo che Gesù non è venuto a salvare Israele dal nemico romano, ma che è venuto al mondo per redimere l'umanità attraverso l'amore, in quanto «chi ama / è paziente e generoso. / Chi ama/ non è invidioso / non si vanta / non si gonfia di orgoglio. / Chi ama / è rispettoso / non cerca di proprio interesse / non cede alla collera / dimentica i torti. / Chi ama / non gode dell'ingiustizia, / la verità è la sua gioia. / Chi ama/ tutto scusa / di tutti ha fiducia / tutto sopporta / mai perde la pazienza» (1 Cor 13,4-7).

L'epifania del Signore ai suoi apostoli non termina dunque con la sua vita terrena, quindi storica e concreta, né con l'apparizione ad Emmaus. Gesù vuole la certezza che la sua parola, che è la nuova legge, sia compresa fino in fondo e diffusa. Fu così che Gesù si presentò per la terza volta agli apostoli, che stavano lungo il lago di Tiberiade, chiedendo loro: «ragazzi avete qualcosa da mangiare?» (Gv 21,5). Una domanda che sembra completare quella posta in vita sempre ai discepoli: «E voi che dite? Chi sono io?» (Mt 16,15). Il Messia, il Figlio dell'Uomo è infatti padre amorevole che si preoccupa dei figlioli che lo hanno riconosciuto e come nella cena dà loro il cibo, in questo caso il pesce, e loro lo riconoscono (Gv 21,13). Gesù però si rivolge nuovamente a Simone, ormai pienamente investito del gravissimo compito di fondare la sua Chiesa: «Simone figlio di Giovanni, mi ami più di questi altri?». Simone disse: «Sì, Signore, tu sai che ti voglio bene». Gesù replicò: «Abbi cura dei miei agnelli!». Poi gli disse una seconda volta: «Simone, figlio di Giovanni, mi ami davvero?». Simone gli disse: «Sì, Signore, tu sai che ti voglio bene». Gesù replicò: «Abbi cura delle mie pecore». Una terza volta Gesù disse: «Simone, figlio di Giovanni, mi ami davvero?». Pietro fu addolorato che Gesù gli dicesse per la terza volta: mi ami tu? Rispose: «Signore, tu sai tutto. Tu sai che ti amo». Gesù gli disse: «Abbi cura delle mie pecore. Quand'eri più giovane, ti mettevi da solo la cintura e andavi dove volevi; ma io ti assicuro che quando sarai vecchio, tu stenderai le braccia, e un altro ti legherà la cintura e ti porterà dove tu non vuoi» (Gv 21,15-18). Ecco il completamento del mandato dato a Pietro: pascere le sue pecore rifondando la sua Chiesa. Un mandato che da Pietro si trasmette a tutti i vescovi e che è ben rappresentato nello straordinario mosaico absidale di Sant'Apollinare in Classe di Ravenna (fig. 7), associato ad un altro momento fondamentale della Rivelazione a Pietro: la Trasfigurazione (Lc 9,28-36).

La basilica dedicata al protovescovo di Ravenna Apollinare venne edificata dopo il 540, fuori dalle mura di Classe, una città portuale fondata da Cesare Augusto, entro un'area sepolcrale, e fu consacrata dal vescovo Massimiano il 9 maggio 549. La zona presbiteriale è arricchita da una splendida decorazione musiva che si concentra nell'abside e nell'arco trionfale. La decorazione fu eseguita in tre fasi distinte: la prima coeva alla costruzione della chiesa (VI secolo) è quella relativa al catino absidale e agli spazi tra le finestre; la seconda, eseguita verso la metà del VII secolo, è relativa ai due pannelli situati nella parte inferiore dell'abside e ai primi tre registri dell'arco; mentre l'ultima fase – databile al XII secolo – è relativa alle raffigurazioni dei busti di san Matteo e di un altro evangelista non identificato (Luca?, Giovanni?). I mosaici che ricoprono l'estradosso dell'arco absidale si suddividono in cinque

registri sovrapposti, come era consueto nelle raffigurazioni bizantine. In quello superiore al centro è raffigurato – entro un clipeo – il busto del Redentore col capo cinto da un nimbo crucigero, mentre tiene nella mano sinistra un libro chiuso e con la destra compie il gesto di benedizione. Lo affiancano simmetricamente i simboli degli evangelisti a mezzo busto e con un libro gemmato in mano, emergenti da un banco di nubi stilizzate rosse e azzurre¹¹. Nel registro inferiore, alle estremità, si trovano le città di Gerusalemme e Betlemme, alludenti alle Chiese degli Ebrei e dei Gentili, da cui escono dodici agnelli, sei per parte, simboleggianti gli apostoli, convergenti idealmente verso la sovrastante immagine del Redentore. Nei fianchi dell'arco absidale, su fondo indaco, sono raffigurate due eleganti palme, sotto le quali, in due pannelli simmetrici, su fondo aureo campeggiano le eleganti immagini degli arcangeli Michele e Gabriele. Ritti su suppedanei gemmati, hanno il capo nimbato, indossano le preziose vesti dei dignitari di corte bizantini e reggono un labaro con l'acclamazione del *trisaghion* rivolta a Dio, chiara allusione al dogma trinitario, sempre presente nelle decorazioni d'età giustiniana del periodo posteriore alla guerra contro i Goti ariani, che avversavano tale dogma.

La decorazione del catino absidale si divide in due zone: in quella superiore, su fondo oro solcato da nubi stilizzate, campeggia la raffigurazione simbolica della Trasfigurazione, composta da un disco azzurro cosperso di novantanove stelle auree, recante al centro una croce latina gemmata. All'incrocio dei bracci, entro un clipeo contornato da perle, si trova il volto barbato di Cristo. Alle estremità dei bracci laterali compaiono le lettere apocalittiche Α e Ω. Al di sopra di quello superiore vi è l'iscrizione ΙΧΘΥΣ (pesce) formata dall'acrostico delle iniziali delle parole ΙΕΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ (Gesù Cristo, Figlio di Dio Salvatore); alla base della croce compare la scritta *Salus Mundi*, di evidente significato soteriologico. Affiancano il clipeo le figure a mezzo busto dei profeti Mosè ed Elia, che indicano chiaramente che siamo di fronte ad una scena di Trasfigurazione, di cui fanno parte anche i tre agnelli in basso, simboli degli apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo, presenti al prodigioso evento. Dall'alto, perpendicolarmente alla croce, scende la *Dextera Dei* ad indicare il Figlio. Nella zona inferiore, al centro di un prato verde cosperso d'alberi, arbusti e fiori, solenne e ieratica, domina la figura orante di Apollinare affiancato da dodici bianchi agnelli che, sei per parte, si rivolgono verso di lui. Si tratta molto probabilmente di una rappresentazione simbolica del collegio apostolico – come hanno osservato Lazarev e Deichmann¹² – ovvero una raffigurazione del gregge dei fedeli della chiesa ravennate, come invece ha ipotizzato recentemente Paribeni¹³.

Se la dominante del dipinto di Perugino è il gioco semantico pietra-Pietro con significato di nuova pietra angolare – un tempo scartata – posta alla base del tempio

¹¹ Si tratta delle figure degli evangelisti rappresentati secondo la visione di Ezechiele (1,10).

¹² V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967; F. W. DEICHMANN, *Archäologia cristiana*, Roma 1993; cit. da A. PARIBENI, *Lineamenti di Storia dell'arte bizantina*, Dispensa dell'Università degli Studi "Carlo Bo" di Urbino, a.a. 2008-2009, p. 106.

¹³ A. PARIBENI, *Lineamenti di Storia dell'arte bizantina*, p. 106.

di pietre
dominant
rappresen
labari con
Michele e
attraverso
Testamen
dinnanzi
diventò ca
due di do
centrale e
considera
stesso te
contrappo
del primo
(Mosè ed
due sono
quattro g
Ecclesio
verticale
clipeo ste
Dei che
prevalent
multipli
tipo pres
epifania
Cristo ch
discepoli
Chiesa u
attraverso
(Mosè); d
(rapprese
Chiesa d
arcangeli
Luca) cit
Evangelis
gli alberi
Chiesa U
illuminar
tre, num

¹⁴ La simb
Apollinare,
passione (A

di pietre vive che è la Chiesa Cattolica (quindi universale), nel caso ravennate la dominante è il numero tre (e i suoi multipli), soprattutto quale numero rappresentante il dogma trinitario, dogma che abbiamo visto ribadito anche nei labari con l'acclamazione del *trisagion* rivolta a Dio, retti dai guardiani del Cielo Michele e Gabriele che affiancano la rappresentazione. Un dogma che si esplica attraverso l'Epifania del Signore che da un plurale indistinto del Vecchio Testamento (*Elohim*, אֱלֹהִים), si manifesta all'uomo nell'Uomo che si trasfigura dinnanzi ai suoi discepoli così che «il suo volto cambiò d'aspetto e il suo vestito diventò candido e sfolgorante» (Lc 9,29). Tre sono infatti i gruppi di pecore presenti, due di dodici (multiplo di tre) e uno di tre; 99 sono le stelle all'interno del clipeo centrale e tre sono i personaggi che si manifestano nella Trasfigurazione centrale, se consideriamo la Croce gemmata come Cristo stesso in forma umana e divina allo stesso tempo. A questa ripetizione ossessiva del tre e dei suoi multipli, si contrappone la simbologia del due e dei suoi multipli: quattro sono gli Evangelisti del primo registro, due sono le città da cui escono le pecore, due sono i profeti (Mosè ed Elia), quattro per parte sono gli alberi del giardino su cui sta Apollinare, due sono le palme laterali, due gli arcangeli, due gli evangelisti in basso e infine quattro gli altri protovescovi ravennati rappresentati tra le finestre: Severo, Orso, Ecclesio e Ursicino. A questi due gruppi di numeri si associa l'uno che domina la verticale centrale: uno è il clipeo centrale col Cristo benedicente, uno è il grande clipeo stellato con Croce gemmata, uno è il vescovo Apollinare e una è la *Dextera Dei* che collega l'arco trionfale col catino absidale. Tre dunque sono i numeri prevalenti nella raffigurazione ravennate: l'uno, il due e il tre con i loro rispettivi multipli: quattro, dodici e novantanove. Una osservazione iconografica di questo tipo presuppone una lettura dell'intero ciclo attraverso la numerologia quale epifania del progetto divino della creazione. Dio infatti è uno e sta al centro: un solo Cristo che tiene in mano una sola legge, un solo messia che si manifesta ai suoi discepoli attraverso lo spirito e un solo pastore per pascere le pecore della sua Chiesa universale. Da ciò promana il due (inizio e fine, A e Ω): due profeti, colui attraverso cui la Grazia divina annuncia (Elia) e colui attraverso cui la Grazia legifera (Mosè); due sono le città celesti simbolo delle due chiese precristiane: Gerusalemme (rappresentante come si è detto la Chiesa degli Ebrei) e Betlemme (rappresentante la Chiesa dei Gentili); due sono le palme simbolo di martirio e salvezza¹⁴; due sono gli arcangeli custodi del Cielo, quindi della Parola e due sono gli Evangelisti (Matteo e Luca) citati esplicitamente nell'iconostasi. Seguono i multipli di due: quattro sono gli Evangelisti attraverso i quali giunge a noi la Parola rivelata; quattro per parte sono gli alberi della vita che fioriscono dal Nuovo Adamo che è Cristo nel giardino della Chiesa Universale e quattro sono i protovescovi di Ravenna tra le aperture che illuminano l'altare, luogo nel quale si celebra il sacrificio. A chiudere il discorso è il tre, numero trinitario e perfetto, mezzo che unisce l'uno e il due secondo Platone:

¹⁴ La simbologia è da una parte il martirio (Mt 16,25; Mc 8,35; Lc 9,24; Gv 12,25-26) con riferimento ad Apollinare, dall'altra alle palme dell'Entrata in Gerusalemme, quindi al trionfo di Cristo prima della sua passione (Mt 21,8-11; Mc 11,7-11; Lc 19,37-40; Gv 12,12-17).

tre sono le pecore alla base della Trasfigurazione (rappresentanti gli apostoli Giovanni, Giacomo e Pietro); dodici (che è multiplo di due e tre) quelle che fuoriescono dalle due città dell'Antico Testamento verso il Nuovo – rappresentanti gli apostoli e le tribù di Israele – e dodici quelle che affiancano Apollinare, rappresentanti la nuova Chiesa Universale che discende direttamente da Cristo.

Nel nostro caso la prevalenza simbolica dell'aspetto numerologico nell'intera iconografia, fa sì che la lettura iconologica sia necessariamente condizionata da tale aspetto, come abbiamo visto, su cui occorre fare una doverosa, ma necessaria digressione partendo dalla filosofia greca. Secondo Platone, il demiurgo creò prima l'anima e poi il corpo «in quanto essa doveva governare il corpo, e questo obbedirle, e la formò di tali elementi e in tal guisa. Dell'essenza indivisibile e che è sempre nello stesso modo e di quella divisibile che si genera nei corpi, di tutte e due formò, mescolandole insieme, una terza specie di essenza intermedia, che partecipa della natura del medesimo e di quella dell'altro, e così la stabilì nel mezzo di quella indivisibile e di quella divisibile per i corpi. E presele tutte e tre le mescolò in una sola specie, congiungendo a forza col medesimo la natura dell'altro che ricusava di mescolarsi»¹⁵. In altre parole il demiurgo creò primariamente l'anima del mondo (quindi di tutte le cose), poi il mondo stesso nella sua materialità. Tale creazione (composta di tre elementi: il *medesimo*, l'*altro* e l'*essenza intermedia*) obbediva a determinati numeri e proporzioni che Platone fa derivare dal tetracordo pitagorico. L'importanza che riveste il *numero* per Platone, infatti, deriva dal pitagoricismo più ortodosso¹⁶. Importante nel processo di trasmissione di tali pensieri durante la tarda antichità e il medioevo, fu l'opera del matematico Nicomaco da Gerasa¹⁷, un neopitagorico dichiarato. I suoi studi infatti sono frutto della compilazione abbastanza ordinata e limpidamente scritta di elementi presi dai lavori della grande *Scuola di Alessandria*, dei quali, in generale, sono giunti fino a noi solo i titoli. Alla base di tali idee e definizioni sta l'affermazione che «tutto è disposto conformemente al numero»¹⁸, che già nel IV secolo a.C. passava tra coloro che avevano conosciuto gli ultimi seguaci della scuola primitiva fondata dal grande matematico siciliano, come la più importante delle sue rivelazioni filosofiche. Tali speculazioni metafisico-teologiche intorno ai numeri, ben esposte nel *Τερός Λόγος* già attribuito a

¹⁵ PLATONE, *Timeo*, 34a-35b.

¹⁶ Secondo M.C. Ghika, Platone fu addirittura un iniziato e prestò il giuramento del silenzio. M.C. GHYKA, *El número de oro*, Buenos Aires 1968, p. 20, nota 2.

¹⁷ Nicomaco da Gerasa (colonia greca della Palestina fondata da veterani, γερουτες, di Alessandro Magno), chiamato "il pitagorico", visse nel I secolo d.C., studiando probabilmente ad Alessandria d'Egitto. Due sono le sue opere che sono giunte fino a noi intatte, un *Manuale di Armonia* e l'*Introduzione all'Arithmetica* (*Αριθμητική Εισαγωγή*). Si conservano anche gran parte dei suoi *Teologúmeni Arithmetici* (etimologia o mistica del numero) in una compilazione dovuta a Giambico (Roma, sec. IV), autore della famosa *Vita di Pitagora*, che scrisse anche un saggio importante sull'*Introduzione Arithmetica* di Nicomaco. La traduzione (in latino) più celebre di quest'opera è quella di Boezio (Roma, sec. V) che ebbe grande influenza durante tutto il medioevo e che certamente era nota ai mosaicisti ravennati.

¹⁸ *Ἀριθμὸς δὲ πάντ' ἐπέχειν*, probabilmente un frammento del *Μυσ Λόγος* o Discorso Sacro, citato da Giambico.

Pitagora¹⁹, occorre a chiarire il pensiero stesso della forza creatrice della divinità, vista come grande architetto che riordinò il caos primordiale. Va osservato che lo stesso termine Λόγος significa ragione, ragionamento e relazione (il giudizio, facoltà essenziale dell'intelligenza ragionante, è in linea di massima, la giusta percezione delle relazioni tra le idee e le cose). Questo stesso termine, la parola per antonomasia (come più tardi sarà il "Verbo" nel Vangelo di Giovanni²⁰), significa anche l'Intelligenza divina creatrice (Nicomaco chiamerà indifferentemente Dio creatore: ὁ τεχνικός λόγος, ὁ τεχνίτης θεός). Come Platone, Nicomaco distingue due classi di numeri: il *Numero Divino* o *Numero-Idea*, e il *numero scientifico*. Il primo è naturalmente il modello ideale del secondo, cioè di quello che consideriamo generalmente come numero; tuttavia a causa del fatto che nel mondo materiale sono le forme (che dipendono da quantità, qualità e disposizione) le uniche cose permanenti e che la struttura delle cose (copia del modello o paradigma percepito dal Λόγος come risultante dell'Idea e del Numero) è l'unica realtà; quello (il *Numero Divino*) sarà anche, più genericamente, l'archetipo governatore di tutto l'universo creato. Nei *Theologumena Arithmeticae* Nicomaco dà la definizione del *Numero-Idea* o *Numero Puro* e nell'*Introduzione all'aritmetica* del numero scientifico, in modo che la teoria dei numeri risultasse suddivisa in due discipline: la *ritmologia* (mistica del numero), che si occupa del numero puro e l'*aritmetica* propriamente detta, che si occupa del numero scientifico astratto, secondo il metodo sillogistico rigoroso di tipo euclideo, entrambe dirette al filosofo. A queste va aggiunta una terza scienza o meglio tecnica relegata ad un livello inferiore, cioè il calcolo con i numeri concreti, propria dei commercianti. Tale distinzione apparirà molto più chiara se si osserva che i greci non impiegavano simboli esclusivi, cioè cifre, per rappresentare i numeri, anche se concreti, ma si servivano di lettere dell'alfabeto e di alcuni segni supplementari²¹. Le cifre arabe e il sistema decimale resero talmente semplice il calcolo, che ormai si è persa la distinzione tra *filosofia del numero*, *teoria dei numeri* e *calcolo*; abbiamo così dovuto aspettare fino alla teoria degli insiemi di Cantor-Russell per riscoprire di nuovo che la cifra 2 (il numero due), *diade* o *pari*, e l'idea di *dualismo* fossero cose molto differenti. Occorre dunque dimenticare le cifre e ragionare in numeri puri, così che sembrerà semplice, come lo era per i greci, ammettere che, essendo il Cosmo ordinato e ritmato, il numero è, secondo l'espressione di Nicomaco, l'essenza eterna della realtà. Le origini (ἀρχαί) del numero e di tutte le altre cose sono – sostiene sempre Nicomaco riprendendo la terminologia del *Timeo* – «lo stesso» e «l'altro»²² (ovvero

¹⁹ Ἰερός Λόγος, o Discorso Sacro, attribuito a Pitagora, ma scritto probabilmente dopo la sua morte, durante il periodo Crontone (prima del sec. V a.C.).

²⁰ Gr I, 1: Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος.

²¹ I pitagorici impiegavano in Sicilia gruppi di punti, metodo che li portò alle proprietà stereometriche dei numeri e ai "numeri figurati".

²² Moderato di Cadice (celebre pitagorico e matematico dell'epoca di Nerone, autore di un trattato ormai perduto intitolato *Scegli pitagorici*, citato da Porfirio), sostiene che i pitagorici chiamavano "uno" l'idea d'identità, di unità, di uguaglianza, di concordia e di simpatia nel mondo e "due" l'idea di altro, discriminazione, disuguaglianza.

la qualità di "essere la stessa cosa" o di essere "altra cosa"). La moderna scienza è giunta solo ora ad avere un atteggiamento spirituale analogo, volto ad abbattere le barriere tra la matematica e la logica: la teoria degli insiemi, delle classi e delle relazioni di Cantor-Russell-Whitehead e quella assiomatica di Hilbert, sono parte di un'unica scienza, la nuova "logistica", i cui elementi, note simboliche, rappresentano indifferentemente finzioni logiche, numeri o forme geometriche. Proprio partendo da questa visione del mondo, Platone individua nel quattro elementi una similitudine stretta con il tetracordo pitagorico (1:2:3:4), i cui rapporti costituivano la base dell'armonia musicale greca²³. «Quello che è nato deve essere corporeo e visibile e tangibile»²⁴; in altre parole si deve manifestare. Perché tuttavia qualcosa si manifesti e si renda dunque visibile è necessario che in sé contenga l'anima, perché «niente potrebbe essere visibile, separato dal fuoco, né tangibile senza solidità, né solido senza terra. Sicché il demiurgo, cominciando a comporre il corpo dell'universo, lo fece di fuoco e di terra. Ma non è possibile che due cose sole si compongano bene senza una terza: bisogna che in mezzo vi sia un legame che le congiunga entrambe»²⁵. Vi sono in altre parole dei medi proporzionali tra estremi, sia di tipo aritmetico, sia geometrico, che infine armonico. Platone nel *Timeo* si riferisce specificatamente alla proporzione geometrica, sostenendo che «quando i tre numeri o masse o potenze quali si vogliano, il medio sta all'ultimo come il primo al medio, e d'altra parte ancora il medio sta al primo e l'ultimo, e l'ultimo e il primo divenendo a lor volta medi ambedue, così di necessità accadrà che tutti siano gli stessi, e divenuti gli stessi fra loro, saranno una cosa sola»²⁶. Così descritti i medi potrebbero essere suscettibili di interpretazioni, ma il filosofo greco, nel descrivere come il demiurgo creò tutto, ci dà precise indicazioni di quali siano i numeri in base ai cui tutto fu ordinato. Si tratta, come scrive nel *Parmenide*, dei due estremi e di un medio, cioè il tre che in sé contiene l'uno e il due e che è di per sé unità perché composto da inizio (uno), fine (tre) e mezzo (due)²⁷. Partendo dunque dai tre numeri base (1, 2, 3) crea una sequenza formata dal quadrato e dal cubo di ciascuno di questi. La sequenza platonica è 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27, visto che il quadrato di due è quattro e il suo cubo otto, mentre il quadrato di tre è nove e il suo cubo ventisette²⁸. Per comprendere come si compone tale sequenza di sette numeri, che

²³ R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1994², p. 103.

²⁴ PLATONE, *Timeo*, 31b.

²⁵ PLATONE, *Timeo*, 31b-c, cfr. anche *Parmenide* 153c: «Ma l'uno risultò provvisto di parti, e se ha parti, ha anche principio, fine e mezzo»; 157c: «Ma in tutto è un uno che scaturisce necessariamente dai molti, e di questo tutto saranno parti le parti: ciascuna delle parti, infatti, non deve essere parte dei molti, ma del tutto»; 157e: «E si tratta di un uno generato in modo compiuto e risultante da tutti gli elementi».

²⁶ PLATONE, *Timeo*, 31c-32a; si tratta della proporzione geometrica, perché l'unica in cui - essendo il prodotto del primo e dell'ultimo eguale a quello dei medi - è possibile che i medi si cambino di posto con gli estremi, restando intatta la proporzione (ad es. 4:8=8:16 e 8:4=16:8).

²⁷ PLATONE, *Parmenide*, 153c.

²⁸ PLATONE, *Timeo*, 35b-c: «Cominciò poi a dividere così: prima tolse dal tutto una parte, dopo di questa ne tolse una doppia di essa, e poi una terza ch'era una volta e mezzo la seconda e tre volte la prima, una quarta, doppia della seconda, una quinta, tripla della terza, una sesta, ottupla della prima, una settima, ventisette volte maggiore della prima».

rappresen
sistemarli
l'8 in corn
numeri co
Fu propr
corda ave
suono di
tetracord
è quella c
τέσσαρά
3/4) è il t

Come
pitagorico
armonia
architetti
indica. Il
volontà e
quindi d
contraria
umana, n
stelle. La
che dà la
cortese c
Dio per
discende
prima di
alberi ch
di Gesù.
Cristo. C
ravennat
soteriolo
il Santo
attravers
profeti E
Invece n
agli apo

²⁹ Rappresen

³⁰ R. WITTKOWER

rappresentano le prime sette parti dell'anima, nell'ordine suindicato occorre sistamarli a triangolo mettendo l'1, il 2 e il 3 ai rispettivi angoli estremi, quindi il 4 e l'8 in corrispondenza del 2; il 9 e il 27 in corrispondenza del 3²⁹, dove i primi quattro numeri corrispondono al tetracordo pitagorico (1-2-3-4) e i penultimi (8-9) al tono. Fu proprio attraverso una osservazione di Pitagora che si scoprì come data una corda avente una determinata nota, se la si divide a metà, ciascuna metà avrà un suono di una ottava superiore. In tal modo si ottiene la prima proporzione del tetracordo, cioè 1/2, il διὰ πλάσων od ottava; la seconda proporzione che scaturisce è quella di quinta, o διὰ πέντε (2/3), infine l'ultima è quella di quarta (3/4) o διὰ τέσσαράων. Intervallo tra quinta (6/9 e 8/12, ossia 2/3) e quarta (6/8 e 9/12, ossia 3/4) è il tono di 8/9 (τόνος)³⁰.

Come si può notare quindi nel mosaico ravennate la dominante è il tetracordo pitagorico in funzione armonico-musicale, anche se il rimando alla musica quale armonia universale è presente anche nell'affresco di Perugino attraverso uno dei due architetti della cappella che tiene il diapason in mano e l'altro con la squadra che lo indica. Il λόγος primigenio dunque si manifesta attraverso il creato, frutto della volontà e dell'azione divina congiunte in un unico gesto. La raffigurazione centrale quindi della Trasfigurazione assume una valenza soteriologica, là dove Cristo – contrariamente ad esempio a quella di Raffaello – non è rappresentato in forma umana, ma attraverso una croce gemmata entro un grande clipeo dorato con 99 stelle. La Croce rappresenta il legno morto che rifiorisce attraverso la Resurrezione che dà la vita eterna. Vi è una antica leggenda medievale che circolava in ambito cortese che bene può spiegare tale simbologia: i figli di Adamo morente si recano da Dio per chiedere perdono, questi risponde che non è giunto ancora il tempo e dà ai discendenti del primo uomo tre semi ordinando loro di metterli nella sua bocca prima di seppellirlo. Da questi tre semi – dopo la morte di Adamo – nacquero tre alberi che si intrecciarono tra loro divenendo un'unica pianta, che morì alla nascita di Gesù. Dal legno di questa pianta venne ricavata la croce su cui venne crocifisso Cristo. Questa leggenda medievale – che certamente non conoscevano i mosaicisti ravennati per questioni cronologiche – spiega adeguatamente la simbologia soteriologica che soggiace nella raffigurazione centrale, dove la croce – con al centro il Santo Volto – germogliando diviene *arbor vitae* del nuovo mondo creato attraverso la Parola, rappresentata dal globo dorato con le 99 stelle, affiancata dai profeti Elia – che rappresenta come si è detto colui che annuncia – e Mosè, che invece rappresenta colui che ordina attraverso la legge. L'albero della vita rivelato agli apostoli tramite il λόγος si moltiplica andando ad adornare il giardino della

²⁹ Rappresentata tradizionalmente nella forma di lambda:

$$\begin{array}{ccc} & 1 & \\ & 2 & 3 \\ 4 & & 9 \\ 8 & & 27 \end{array}$$

³⁰ R. WHITKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1994³, p. 110.

Chiesa Universale (Cattolica) al cui centro spicca la figura del martire-vescovo Apollinare che pasce le pecore di Cristo.

La chiave di lettura del mosaico di Sant'Apollinare in Classe è dunque la scena centrale del catino absidale rappresentante la trasfigurazione che viene interpretata quasi alla lettera rispetto al Vangelo di Luca: «prese con sé Pietro, Giovanni e Giacomo e salì sul monte a pregare. Mentre pregava, il suo volto cambiò d'aspetto e il suo vestito diventò candido e sfolgorante. Poi si videro due uomini avvolti di uno splendore celeste: erano Mosè ed Elia. Parlavano con Gesù del suo destino che doveva compiersi a Gerusalemme. Pietro e i suoi compagni erano oppressi dal sonno, ma riuscirono a restare svegli e videro la gloria di Gesù e i due uomini che stavano con lui. Mentre questi si separavano da Gesù, Pietro gli disse: "Maestro, è bello per noi stare qui. Prepareremo tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia". Parlava così ma non sapeva quel che diceva. Mentre diceva queste cose venne una nube e li avvolse con la sua ombra. Vedendosi avvolti dalla nube, i discepoli ebbero paura. Allora dalla nube si fece sentire una voce: "Questi è il mio Figlio, che io ho scelto: ascoltatelo!". Appena la voce risuonò, i discepoli si accorsero che Gesù era solo. Essi rimasero senza parola e in quei giorni non raccontarono a nessuno quel che avevano visto.» (Lc 9,28-36). Ecco dunque nel mosaico, in basso, i tre apostoli che Gesù prese con sé raffigurati come pecore, da una parte Giacomo con Giovanni, dall'altra Pietro, colui al quale Cristo demanda la guida della Chiesa (Mt 16,18; Gv 21,15-18) che pascolano tra gli alberi della vita spuntati dal giardino della nuova Chiesa attraverso il sacrificio di Cristo: «Poi a tutti diceva: "Se qualcuno vuol venire con me, smetta di pensare a sé stesso, ma prenda ogni giorno la sua croce e mi segua. Chi pensa soltanto a salvare la propria vita, la perderà; chi invece è pronto a sacrificare la propria vita per me la salverà"» (Lc 9,23-24). Al centro la croce simboleggia quanto Mosè ed Elia, che la affiancano «nella gloria», cioè nel cielo dorato (simbolo della Parola), stavano profetizzando circa il «suo destino che doveva compiersi a Gerusalemme». La veste «candida e sfolgorante» è invece simboleggiata dal clipeo azzurro con le 99 stelle d'oro, che cinge il piccolo tondo centrale con il volto che «cambiò d'aspetto». Infine la nube che li avvolse e che discende dal cielo è evidente in quei solchi bianchi che dalla *Dextera Dei* discendono verso terra, così come la mano del Signore, sistemata non a caso nella chiave di volta dell'arco trionfale – simbolo della chiave data a Pietro per la lettura della Parola e della pietra d'angolo con la quale Gesù costruisce la sua Chiesa – rappresenta la «voce: "Questi è il mio Figlio, che io ho scelto: ascoltatelo!"». A tale chiara interpretazione della zona centrale si associa la simbologia della pecora ripetuta ben tre volte, la prima sopra l'arco trionfale e altre due nel catino. Il rimando in questo caso è all'episodio della terza apparizione di Gesù agli apostoli, nella quale, per tre volte consecutive chiede a Pietro: «mi vuoi bene?» (Gv 21,16) e, alla risposta affermativa di Pietro lo ammonisce per altrettante volte dicendogli: «pasci le mie pecorelle» (Gv 21,17). A convalidare tale interpretazione sta al centro in basso il vescovo Apollinare, martire e primo dei vescovi ravennati, abbigliato con *στιχάριον* (tunica), *φαλόνιον* (casula) di colore marrore con al di sopra l'*ὠμοφόριον*, una lunga stola bianca

decorati
canoni
come C
andavi
braccia
Apollin
manda
unto,
le due
conver
Parola
primi l
Cristo;
che co
sono i
voce, e
mie pe
Cristo
del res
Σωτη
pastor
diretta
regge,
mondo
dalle p
come
«non
10,28)
circola
Eucari
Pro
della
nuova
che si
vera v
via, e
abbon
unito

²¹ AGOS

²² AGOS

²³ AGOS

²⁴ AGOS

decorata da croci, attributi tipici che ne denotano la dignità episcopale secondo i canoni bizantini, con le braccia sollevate e le mani in atto di ricevere, esattamente come Gesù predice a Pietro: «Quand'eri più giovane, ti mettevi da solo la cintura e andavi dove volevi; ma io ti assicuro che quando sarai vecchio, tu stenderai le braccia, e un altro ti legherà la cintura e ti porterà dove tu non vuoi» (Gv 21,18). Apollinare è dunque apostolo e pastore della sua chiesa, così come Pietro lo è per mandato diretto di Gesù, «nell'Antico Testamento infatti un solo sacerdote veniva unto, ora invece tutti i cristiani vengono unti nella Chiesa»³¹. In cima infine stanno le due greggi che fuoriescono rispettivamente da Betlemme e Gerusalemme e convergono verso il Cristo universale, perché entro un clipeo, che in mano tiene la Parola esposta tramite gli Evangelisti. Si tratta di coloro – gli apostoli – che per primi hanno riconosciuto in Gesù la consustanzialità col Padre: «tu sei il Messia, il Cristo; il Figlio del Dio vivente» (Mt 16,16). Pecore alle quali poi si uniscono le altre che costituiscono il popolo di Dio, la sua Chiesa: «ho anche altre pecore che non sono in questo recinto. Anche di quelle devo diventare pastore. Udranno la mia voce, e diventeranno un unico gregge con un solo pastore» (Gv 10,16), perché «le mie pecore ascoltano la mia voce: io le conosco ed esse mi seguono» (Gv 10,27). Cristo quindi della Trasfigurazione centrale è visto quale *Salus Mundi* (scritta che del resto compare alla base della croce) perché figlio di Dio e Salvatore (ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ), nel quale sta inizio e fine (Α e Ω) e attraverso il quale si esplica l'azione del pastore all'interno della Chiesa di Dio. L'autorità quindi data ad Apollinare discende direttamente da Gesù quale «unico vero re e l'unico vero sacerdote: come re ci regge, come sacerdote espia per noi»³², in quanto «Cristo, re e sacerdote, soggioga il mondo in peccato»³³, ma anche dal suo trionfo e dal suo martirio (simboleggiato dalle palme laterali) quale estremo sacrificio per il conseguimento della Vita Eterna, come imitatore di Gesù stesso, perché è Lui che dà «la vita eterna» alle pecorelle che «non andranno mai in rovina», così che «nessuno le strapperà dalla mia mano» (Gv 10,28). La duplice natura di Cristo (umana e divina) è infine ribadita dall'elemento circolare che cinge la croce centrale simboleggiante il pane della salvezza, quale Eucaristia «medicina così splendida e nobile»³⁴.

Proprio la «medicina così splendida e nobile», che è l'Eucaristia, sta al centro della missione pastorale del sacerdote, per l'effetto salvifico della conferma della nuova alleanza con Dio (Mt 26,28; Mc 14,24; Lc 22,20). Una valenza soteriologica che si trasmette da Cristo ai discepoli e all'intero popolo cristiano perché egli è «la vera vite», in quanto «ogni ramo» che è in lui «e non dà frutto, egli lo taglia e getta via, e i rami che danno frutto, li libera da tutto ciò che impedisce frutti più abbondanti» (Gv 15,2). Gesù infatti è la vite e i cristiani i tralci e «se uno rimane unito a me e io a lui, egli produce molto frutto; senza me non potete far nulla» (Gv

³¹ AGOSTINO D'IPPONA, *Contro le feste pagane del primo gennaio*, 1,2.

³² AGOSTINO D'IPPONA, *Il consenso degli Evangelisti*, 1,3,5.

³³ AGOSTINO D'IPPONA, *Esposizione sul salmo 64*, 5.

³⁴ AGOSTINO D'IPPONA, *Serm. 228/B*, 1.

15,5). L'unione è dunque rappresentata dalla Comunione col Padre attraverso il sacrificio del Figlio. La rappresentazione dunque dell'Ultima Cena diviene fondamentale non solo tra gli episodi evangelici in generale, ma anche per centrare efficacemente la missione del sacerdote affidata da Cristo a Pietro – prima con l'investitura e successivamente a Emmaus e Tiberiade –, come abbiamo visto. Tra le più significative è certamente quella dipinta da Federico Barocci nella cattedrale di Urbino (fig. 8) tra il 1594 e il 1599 (olio su tela, cm 299x322). La genesi del dipinto è ben documentata a partire dal 7 novembre 1582, quando l'arcivescovo scrive al duca manifestandogli l'esigenza «hoggi di farsi il consiglio della Cappella [del Sacramento] per certe provvisioni» per cui a Federico Zuccari si pensava di affiancare il Barocci, in quanto il primo «tratta con messer Federigo Baroccio molto dolcemente, et è stato a veder l'opre sue con ammirazione, et speriamo di tirar anco Baroccio a far qualche cosa»³⁵. Nonostante la sollecitazione dell'arcivescovo al duca, solo nel 1584 quest'ultimo promise mille scudi, promessa che rinnovò il 21 novembre 1585 a patto che il Consiglio si quotasse alla pari. Fu così che solo il 20 settembre 1586 Lattanzio Ventura fu incaricato del progetto della cappella³⁶, dove poi fu sistemato il dipinto di Barocci. Il 30 dicembre 1589 vengono iniziati gli affreschi della volta, mentre il 16 febbraio 1590 Barocci risulta in diretto contatto col duca per la realizzazione di due grandi tele, cioè «quando piovè la Manna nel deserto come figura nota nel Sacramento e che comparerà benissimo alla vista, e nell'altro la Cena di Nostro Signore in quell'attitudine ch'egli dopo l'haver magnato l'Agnel Pascale istituì tal sacramento». Più tardi Barocci chiese duemila scudi per realizzarle³⁷. Le trattative andarono avanti tuttavia per la sola tela dell'Ultima Cena, per la quale venne chiesta una riduzione di prezzo che Barocci però non accettò di buon grado, tanto che ancora il 12 ottobre 1597 il pittore sollecitava il pagamento «per la tavola che dice havere oggimai compita», pagamento che gli fu accordato dal Consiglio solo il 27 dicembre 1599. L'altra tela che avrebbe dovuto dipingere Barocci non fu mai realizzata per il suo rifiuto, dato il ritardato pagamento della precedente³⁸. La lunga genesi del dipinto è ben documentata anche dagli studi preparatori del pittore, sia su carta (uno dell'insieme, tre del Cristo centrale, 23 degli altri personaggi e 14 di particolari anatomici), sia su tela (due relativi al gruppo di apostoli a destra – sinistra per chi guarda – e tre relativi al Cristo centrale)³⁹.

Tale lunga genesi della grande tela del Barocci, oltre ai riferimenti chiari alla pittura veneta come quello alla Cena di San Giorgio di Tintoretto (fig. 9)⁴⁰, presuppone un lungo ed accurato studio non solo in campo artistico, ma anche teologico a cui prese parte certamente anche qualche erudito urbinato. La complessa

³⁵ A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, Milano 2008, vol. II, p. 211.

³⁶ A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, vol. II, p. 211.

³⁷ A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, vol. II, p. 211.

³⁸ A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, vol. II, p. 211.

³⁹ A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, vol. II, pp. 214-239.

⁴⁰ A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, vol. II, p. 212.

scena ved
e il calice
attorno a
fondo, na
lateralmente
14,15; Le
si vede u
A destra
prende
grande l
mano un
altro ins
svuotarlo
atteggiar
mentre
un altro
far eme
complex
Tintore
soteriolo
contesta
commit
Elen
pittore
posti p
converg
permett
sinistra
bacile
allude
queste
entrare
alla cas
basso
bacile
«allora
versò l
con il
discep
peccat
compl
dietro
la me

scena vede alla confluenza delle diagonali il Cristo con la destra benedicente il pane e il calice con lo sguardo rivolto al cielo. Ai lati di Gesù, sei a destra e sei a sinistra attorno alla tavola, sono gli apostoli con Giovanni accanto a Gesù (cfr. *Gv* 13,25). In fondo, nella parete con una trabeazione a metope e triglifi, si aprono due porte laterali con timpani curvi, mentre al centro è appeso un tappeto scuro (cfr. *Mc* 14,15; *Lc* 22,12) sistemato tra lesene tuscaniche. Dalla porta di sinistra, semiaperta, si vede una donna con un bimbo in braccio, mentre dall'altra entrano tre inservienti. A destra, in primo piano, sono presenti due inservienti, uno inginocchiato che prende i piatti in peltro da una grande cesta sul pavimento e un altro che pulisce un grande bacile d'argento, a cui si aggiunge un bimbo biondo di spalle che tiene in mano un altro piatto in metallo. Dalla parte opposta, in primo piano, è presente un altro inserviente di spalle e inchinato che tiene due brocche in mano intento a svuotarle in un grande bacile di rame a cui si abbevera un cane. Più in fondo in atteggiamento di porgere un bicchiere ad un apostolo è un bimbo biondo di spalle, mentre all'estrema sinistra è un grande camino acceso con un inserviente di spalle e un altro che porta una fascina di legna. Verso il soffitto – su cui si aprono le nubi a far emergere la luce – vi sono quattro angeli impostati sulle semidiagonali. Tale complessa e affollata iconografia – che come si è detto risente della lezione di Tintoretto – presuppone una complessa lettura iconologica nella quale il messaggio soteriologico della salvezza per e in Cristo che istituisce l'Eucaristia risulta centrale e contestualmente connessa con la famiglia Della Rovere, signori di Urbino e committenti della tela.

Elementi centrali del dipinto sono il calice in vetro col vino e il pane, che il pittore pose al centro delle diagonali della tela, segnate in alto dai quattro angeli posti prospetticamente convergenti verso Cristo e in basso dalle figure che convergono verso i due apostoli che, come un sipario d'un teatro si aprono per permettere di vedere la scena. Lo schema del dipinto inizia tuttavia dal basso a sinistra (a destra per chi guarda) con il ragazzo che tiene in mano le brocche e il bacile che gli sta davanti pieno d'acqua nel quale si affaccia il cane. La prima figura allude alle parole di Gesù, che mandando avanti Pietro e Giovanni, li incaricò con queste parole: «andate a preparare per tutti noi la cena di Pasqua [...] quando entrerete in città incontrerete un uomo che porta una brocca d'acqua. Seguitelo fino alla casa dove entrerà» (*Lc* 22,10). Non a caso il ragazzo è posto proprio nell'angolo basso di spalle, come per invitare lo spettatore ad entrare nella scena che inizia col bacile che ricorda la lavanda dei piedi agli apostoli che Gesù fece prima della cena: «allora si alzò da tavola, si tolse la veste e si legò un asciugamano intorno ai fianchi, versò l'acqua in un catino e cominciò a lavare i piedi ai suoi apostoli. Poi li asciugava con il panno che aveva intorno ai fianchi» (*Gv* 13,4-5). Il cane infatti rappresenta i discepoli e la loro fedeltà al maestro che si specchia nell'acqua limpida che toglie il peccato, perché «chi è già lavato non ha bisogno di lavarsi altro che i piedi. È completamente puro» (*Gv* 13,10), mentre l'asciugamano è poggiato sul tavolino dietro il ragazzo. Non a caso a fare da unione tra questa prima porzione di dipinto e la mensa con gli apostoli è un fanciullo biondo con un calice vuoto in mano,

simboleggiante Gesù Fanciullo che già porta il calice della Salvezza in mano, in attesa che venga riempito col suo sangue, fonte della Salvezza. Sempre all'estremità del dipinto, accanto al camino simboleggiante il focolare familiare, troviamo un ragazzo con una fascina di legno di rovere, alludente alla famiglia Della Rovere, committente della cappella e del dipinto. Si tratta di una allegoria palese ad una famiglia che da poco aveva ereditato il ducato di Urbino e che in tal modo si dimostra unita (la fascina) nel fuoco della fede (il camino) davanti al Salvatore (Gesù che istituisce l'Eucaristia), riconoscendo l'autorità che quest'ultimo demandò a Pietro e quindi ai pontefici romani (l'allusione è chiara nella toga porpora che indossa Cristo, la *praetexta*, che lo identifica come sommo sacerdote). Si tratta di una netta presa di posizione a favore dei nuovi dettami tridentini contro il protestantesimo. A sottolineare il legame storico tra i Della Rovere e il duca Federico di Montefeltro è anche la donna col bimbo in braccio che costituisce una citazione palese del dipinto commissionato dal primo duca d'Urbino a Giusto di Gand nel 1473, raffigurante la *Comunione degli Apostoli* (Urbino, Palazzo Ducale), dove compare la medesima nutrice nella stessa posizione col figlio di Federico Guidobaldo (fig. 10).

Gli atteggiamenti degli apostoli che stanno in primo piano sottolineano altri momenti descritti nei Sinottici: «poi Gesù disse ai suoi discepoli: "quando vi mandai senza soldi, senza bagagli e senza sandali, vi è mancato qualcosa?" Essi risposero: "niente!" Allora Gesù disse: "ora però è diverso: chi ha dei soldi li prenda; così anche chi ha una borsa. E chi non ha una spada venda il suo mantello e se ne procuri una. Vi dico infatti che deve avverarsi per me quel che dice la Bibbia: è stato messo tra i malfattori. Ecco, quel che mi riguarda sta ormai per compiersi". Allora i discepoli dissero a Gesù: "Signore, ecco qui due spade!"» (Lc 22,35-38). In effetti il discepolo posto sul davanti della tavola e abbigliato con una tunica oca, sfodera un pugnale come per porgerlo a Gesù, mentre quello con la tunica verde sull'altro lato si toglie il mantello. Pietro è posto poi alla destra di Giovanni che si stringe a Gesù, il quale pronuncia le faticose parole: «Io vi assicuro che uno di voi mi tradirà». I discepoli si guardarono gli uni gli altri, perché non capivano di chi parlava. Uno di loro, il discepolo prediletto di Gesù, era vicino a lui a tavola. Simon Pietro gli fece un cenno come per dire: «Chiedigli di chi sta parlando». Il discepolo si voltò verso Gesù e appoggiandosi sul suo petto gli domandò: «Chi è Signore?»» (Gv 13,21-25). Più complessa è invece l'individuazione di Giuda che alcuni hanno proposto di individuare nella persona che raccoglie il mantello in quanto poggia la mano sul tavolo e sembra si stia alzando per andar via. In effetti nel Vangelo in Mt 26,23 si dice che Gesù identificò il traditore con queste parole: «Quello che ha messo con me la mano nel piatto, è lui che mi tradirà», per poi aggiungere in Gv 13,27 rivolto a Giuda: «Quello che devi fare, fallo presto». Tale identificazione tuttavia sembrerebbe contraddetta dagli altri Vangeli che invece propongono una versione più dettagliata della vicenda. In particolare in Mc 14,20 Gesù lo indica come «Uno dei dodici, uno che intinge con me il pane nel piatto»; mentre in Gv 13,26, come colui «al quale darò un pezzo di pane inzuppato». A tale descrizione si devono poi

associare sia le parole di Gesù riguardo al vino: «Io vi assicuro che non berrò più vino, fino al giorno in cui berrò il vino nuovo nel regno di Dio» (Mt 26,29); sia la descrizione dei fatti avvenuti dopo l'identificazione: «Appena Giuda ebbe preso quel pezzo di pane, Satana entrò in lui. Allora Gesù gli disse: "Quello che devi fare, fallo presto". Nessuno di quelli che erano a tavola capì perché Gesù gli aveva parlato a quel modo. Siccome Giuda teneva la cassa comune, alcuni pensarono: gli ha detto di comprare il necessario per la festa. Altri dicevano: vuole che dia qualcosa ai poveri. Giuda dunque prese il pane e poi uscì subito. Era notte» (Gv 13,27-30). Tali considerazioni portano ad identificare Giuda nell'apostolo che porge il bicchiere vuoto al fanciullo e con la destra si asciuga la bocca. Questi infatti sembra aver già bevuto e non voler condividere con gli altri il calice – avendone uno suo – mentre con la gamba sinistra sembra uscire dallo sgabello come per andar via in tutta fretta. Notoriamente poi Satana nell'iconografia entra o esce dalla bocca e il fatto che questi si pulisca le labbra sembra proprio alludere al fatto che anziché il pane della Salvezza abbia ingoiato il demonio. Il ragazzo infine che sistema i piatti nella cesta passandoli al bimbo sulla destra è una chiara citazione (in controparte) della serva raffigurata in primo piano nell'*Ultima Cena* di Tintoretto della basilica di San Giorgio Maggiore di Venezia (fig. 9) e più che avere una valenza simbolica funge da *pendant* con il ragazzo porta brocche raffigurato dall'altra parte, nonché quale ideale completamento della diagonale che porta fuori dal dipinto, ormai completamente svelato nella sua lettura iconologica.

Giovanni Crisostomo, forse più di ogni altro, è riuscito a definire il ruolo del sacerdote quale pastore di anime e la valenza della sua ordinazione, per mezzo della quale Dio compie le sue opere: «Dio non Ordina tutti, ma Opera per mezzo di tutti, anche se sono indegni, per la Salvezza del Suo Popolo. Se, infatti, Dio parlò per mezzo di un'asina, per mezzo dello scellerato Balaam (Nm 22) in Grazia del Suo Popolo, molto più lo farà per mezzo del Sacerdote. Che cosa non fa Dio per la nostra Salvezza? Che cosa non dice? Di chi non si serve? Se si è servito di Giuda e di coloro ai quali dice: "Non vi conosco, andate via da Me, operatori d'iniquità" (Mt 7,23), tanto più agirà per mezzo di un Sacerdote»⁴¹. Dio dunque, rivelatosi in Cristo quale sommo ed eterno sacerdote⁴², ordina i suoi sacerdoti attraverso il mandato conferito a Pietro – come abbiamo visto – per mezzo del quale attira «lo Spirito Santo; e a lungo si fa la supplica, non affinché una fiamma accesa dall'alto consumi le offerte, ma affinché la grazia discesa sopra il sacrificio, per mezzo di questo accenda le anime di tutti e le renda più fulgide che argento incandescente»⁴³. L'argento è dunque la chiave di volta rappresentata dalla pietra d'angolo, pietra viva, che è Pietro, la chiave d'oro è quella della luce che illumina la parola, in quanto Cristo è «la luce del mondo» e chi lo segue «non camminerà mai nelle tenebre, anzi avrà la

⁴¹ GIOVANNI CRISOSTOMO, *In II ad Timoth.*, 2,3.

⁴² AGOSTINO D'IPPONA, *Sul Salmo 109*, 17: «Egli, invece, è sacerdote in ragione della carne assunta, in ragione del suo stato di vittima che aveva ricevuto da noi e che avrebbe offerto per noi».

⁴³ GIOVANNI CRISOSTOMO, *De Sacerdotio*, III,2.

luce che dà la vita» (Gv 8,12). Ecco dunque che la luce – simboleggiata nell'iconografia dall'oro – investe il nuovo tempio costruito e voluto da Cristo, il quale attraverso la sua legge perfeziona e rende comprensibile la Parola e la legge (Gv 13,34-35). Tuttavia Gesù vuole essere sicuro che il mandato dato a Pietro sia pienamente compreso dal povero pescatore e si presenta tre volte, ripetendo il rito del pane e del vino a Emmaus e ammonendo tre volte Simone di pescare le sue pecore per amor suo. Una conferma che giunge a Pietro dopo la rivelazione che egli fa per mezzo del Signore di riconoscere la consustanzialità di Gesù col Padre e di vedere la trasfigurazione del suo volto posto accanto ad Elia e Mosè. Il mandato è dunque la trasmissione della Parola attraverso la testimonianza di un Dio che per amore si fa carne e sangue e condivide – fino all'ultimo – questa carne e questo sangue con i suoi discepoli. Tuttavia questo non avrebbe senso senza la volontà creatrice – insieme razionale e irrazionale – che congiunge azione e volontà in un solo gesto di Dio nel chiamare a sé il suo popolo. Proprio tale chiamata nel sacerdote diviene vocazione, in quanto, «come dice l'Apostolo, dimenticando il passato e protesi verso ciò che ci sta davanti, bisogna correre verso la palma della suprema vocazione di Dio (cfr. Fil 2,13) e credere ciò che ancora non si vede per poter conseguire quel che si crede. "Infatti quel che uno già vede, come lo può sperare? Ma se speriamo quel che non vediamo, lo attendiamo con perseveranza" (Rm 8,24-25)»⁴⁴. L'uomo dunque che è chiamato riceve la vocazione direttamente da Dio per mezzo di Cristo, in quanto egli è «la vera vite» (Gv 15,1). Nessuno più di Caravaggio ha saputo narrare, attraverso la *Vocazione di Matteo* (fig. 11), tale mistero.

La grande tela di Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milano 1571-Porto Ercole 1610) raffigurante la *Vocazione di San Matteo* fu commissionata grazie ai buoni auspici del cardinal Francesco Maria Del Monte – il quale acquistò dal pittore milanese alcune tele di genere e sacre eseguite nella bottega del Cavalier d'Arpino – nel 1599 per San Luigi dei Francesi a Roma. Si trattava di realizzare due dipinti (la *Vocazione*, appunto e il *Martirio*) destinati ad adornare le pareti laterali della cappella Contarelli. Caravaggio già nella tecnica d'esecuzione compì la prima rivoluzione, infatti mai nella città pontificia si erano visti dei dipinti di pareti laterali realizzati ad olio su tela, anziché ad affresco. Una tecnica importata dal Veneto diffusa alla fine del secolo anche nel centro Italia e che fu utilizzata, qualche anno prima, dai Barocchi nella Cappella del Sacramento della basilica cattedrale di Urbino, come abbiamo visto. Il dipinto di Caravaggio (cm 322x340), vede a Sinistra Cristo abbigliato con una tunica porpora e un mantello azzurro, col braccio destro teso e l'indice puntato verso Matteo che si trova dalla parte opposta seduto su una sedia Savonarola abbigliato con pantaloni aderenti ocra, camicia a righe azzurre e rosse e gilet ocra con risvolti bianchi intento a contare le monete disposte sul tavolo. Davanti a Gesù, ripreso di spalle scorciato, è Pietro che replica, più sommessamente, il gesto di Cristo con la destra, mentre con la sinistra si poggia ad un bastone. Al tavolo sono seduti altri quattro personaggi, tutti abbigliati secondo la moda della

⁴⁴ AGOSTINO D'IPPONA, *Disc. 215, Nella resa del simbolo*, 1.

simboleggiata
da Cristo, il
e la legge
a Pietro sia
petendo il rito
pescare le sue
zione che egli
col Padre e di
Il mandato è
a Dio che per
arne e questo
la volontà
volontà in un
nel sacerdote
il passato e
della suprema
de per poter
può sperare?
za" (Rm 8,24-
te da Dio per
di Caravaggio
ro.

-Porto Ercole
razie ai buoni
io dal pittore
er d'Arpino -
due dipinti (la
lateralmente della
pi la prima
pareti laterali
dal Veneto
qualche anno
ale di Urbino,
inistra Cristo
diestro teso e
su una sedia
turre e rosse e
te sul tavolo.
messamente,
n bastone. Al
a moda della

fine del XVI secolo, tre rappresentati di fronte - due dei quali si voltano verso Gesù e Pietro, più uno anziano che invece segue la conta delle monete di Matteo con gli occhiali - e uno di spalle con la spada che fa per alzarsi dallo sgabello. L'ambiente - una taverna con una finestra dotata di scurino con i vetri tappati con la carta - è illuminato da un raggio di sole che penetra dalla parte alta sinistra e tocca la testa nimbata e la mano di Cristo per giungere sulla mensa in direzione di Matteo.

Il dipinto di Caravaggio segue alla lettera la narrazione evangelica della chiamata di Levi (Mt 9,9-13; Mc 2,13-17; Lc 5,27-32), inserendo in un'unica narrazione due distinti episodi come la chiamata e la cena attualizzandola in maniera sorprendente attraverso la rappresentazione dei commensali abbigliati con vestiti secondo la moda coeva all'epoca del pittore. Fulcro centrale di tutta la figurazione è Cristo che pure occupa solo un terzo della tela ed è quasi del tutto nascosto da Pietro. Tutto in lui si esprime attraverso il gesto di sollevare il braccio e indicare la persona chiamata. Un gesto e una posizione della mano, che il pittore riprende dalla mano divina della *Creazione di Adamo* di Michelangelo della volta della Sistina (fig. 12), a sua volta derivata dalla scena del *Tributo* dipinta da Masaccio nella Cappella Brancacci della Chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze (fig. 13), ripresa - in parte - dalla *Resurrezione di Lazzaro* di Giotto della Cappella degli Scrovegni di Padova (fig. 14). La ripresa in quattro scene diverse di un gesto simile, a distanza di ben tre secoli, sottende una comune lettura dei quattro brani biblici. In effetti la scena della creazione della Sistina riprende alla lettera le parole del Gn 2,7, mentre quella di Caravaggio quelle evangeliche della chiamata di Levi, che in tal senso assume un significato di nuova creazione in Cristo. Proprio tale ricreazione si connette alla scena della *Resurrezione di Lazzaro* di Giotto, vista quale richiamo alla vita dalle tenebre e a quella del *Tributo* di Masaccio, quando Gesù ordina a Pietro di pescare un pesce nella bocca del quale troverà una moneta d'argento da offrire quale tributo al tempio. Cristo dunque ricrea l'uomo attraverso l'azione salvifica della sua passione, morte e resurrezione, tributo pagato gratuitamente all'uomo per la sua salvezza. Se in principio Dio crea l'uomo, che poi si macchia del peccato, Cristo lo richiama alla vita attraverso la sua legge, le sue opere e il suo sacrificio. Tale azione salvifica si trasmette al sacerdote, il quale «assolve dai peccati con la potestà da Cristo a lui trasmessa»⁴⁵. Tale trasmissione dell'autorità da Cristo a Matteo viene eloquentemente segnalata dal gesto creatore della mano nella quale unisce volontà e azione («vieni con me!», Mt 9,9), ma anche dalla tunica porpora - già vista nella *Consegna delle Chiavi* di Perugino (fig. 1) - che identifica Cristo quale sommo sacerdote. Un gesto ripetuto da Pietro, colui il quale sarà incaricato di fondare la nuova Chiesa di pietre vive e di ordinare, quindi, i sacerdoti. Sembra quasi che il Maestro insegni al discepolo come chiamare. Tuttavia la vocazione arriva da altrove ed è segnata dalla luce che penetra nella stanza dall'alto, come se provenisse dalla lunetta posta realmente sopra l'altare della cappella. Dalla parte opposta gli astanti, tre dei quali si voltano improvvisamente come per chiedersi chi sono quei due

⁴⁵ GIOVANNI CRISOSTOMO, *De Sacerdote*, III,3.

entrati nella taverna e dei quali cercano di interpretare la volontà. Matteo è invece intento, con l'altro agente delle tasse, a contare i soldi. Ancora più significativa è la scelta da parte del pittore di rappresentare i commensali in abiti alla moda, in palese contrapposizione con Gesù e Pietro che invece sono abbigliati con vestiti del I secolo. Un contrasto che intende sottolineare la storicità di Cristo, quale Figlio del Dio vivente (cfr. Mt 16,18) e della validità della sua chiamata attraverso i secoli, fino ai tempi di Caravaggio. Tale antitesi – sottolineata anche dalla cesura che separa i due gruppi – occorre a unire le due scene consecutive evangeliche: quella della chiamata e quella della cena in una sola: «passando per la via, Gesù vide un uomo, un certo Matteo, il quale stava seduto dietro il banco dove si pagavano le tasse. Gesù disse: «vieni con me!» e quello si alzò e cominciò a seguirlo. Più tardi, Gesù si trovava in casa di Matteo a mangiare. Erano venuti anche certi agenti delle tasse e altre persone di cattiva reputazione e si erano messi a tavola insieme a Gesù e i suoi discepoli» (Mt 9,9-10). Si tratta, come si vede, di due scene distinte, la prima che si svolge all'aperto e la seconda al chiuso. Della prima Caravaggio raffigura il momento in cui Cristo pronuncia le parole «vieni con me!», della seconda invece l'ambiente interno con i commensali empi, che tanto scandalizzarono i farisei. Tale doppia valenza porta direttamente alle parole che Gesù pronunciò in risposta a questi ultimi, che domandarono ai discepoli il motivo per il quale avesse deciso di mangiare con i pubblicani: «le persone sane non hanno bisogno del medico; ne hanno bisogno invece i malati. Andate a imparare che cosa significa quel che Dio dice nella Bibbia: Voglio la misericordia, non i sacrifici. Perché io non sono venuto a chiamare quelli che si credono giusti, ma quelli che si sentono peccatori» (Mt 9,11-13). La scena dunque ha una chiara valenza narrativa, ma anche catechetica, dato che vuol significare che Cristo è venuto soprattutto per i peccatori, che chiama a lui e redime attraverso il suo sacrificio, peccatori che vengono raffigurati dal pittore in abiti moderni, come dire che Gesù è ancora vivo, è fra i suoi contemporanei e risiede nell'altare dove si conserva l'Eucaristia, trasmessa agli uomini della sua Chiesa attraverso la missione di Pietro e quindi del pontefice romano. Le figure di Gesù e Pietro, infatti, provengono proprio dal luogo dov'è collocato l'altare della cappella, mentre Matteo è situato all'altro margine estremo, prossimo alla balaustra dietro la quale stavano i fedeli.

L'importanza dunque del sacerdote quale pastore e pescatore di uomini è fondamentale, tanto che colui il quale «sa di essere inetto al ministero, deve sottrarsene, senza badare a riguardi personali»⁴⁶, ed è naturalmente sempre attuale, in quanto il mandato dato a Pietro da Cristo è dovuto al fatto che l'apostolo è illuminato dal Cielo e la sua salvezza – come quella dell'intera umanità – dipende dal sacrificio del Figlio dell'Uomo, che ha offerto la carne e il sangue per costruire la sua Chiesa di pietre vive, le stesse pietre che un tempo erano scartate e che sono divenute pietre d'angolo, chiave di lettura della Verità e della Parola.

⁴⁶ GIOVANNI CRISOSTOMO, *De Sacerdotio*, IV,3.

co è invece
ficativa è la
la, in palese
restiti del I
e Figlio del
secoli, fino
che separa i
quella della
e un uomo,
tasse. Gesù
si trovava
asse e altre
sù e i suoi
rima che si
il momento
l'ambiente
ale doppia
ta a questi
deciso di
medico; ne
el che Dio
venuto a
(Mt 9,11-
etica, dato
chiama a lui
il pittore in
e risiede
Chiesa
di Gesù e
cappella,
ra dietro la



1. Pietro Vannucci detto Perugino, *Consegna delle Chiavi a Pietro*, affresco, 1481-82
(Città del Vaticano, Cappella Sistina)

uomini è
tero, deve
re attuale,
apostolo è
— dipende
ostruire la
e che sono
la Parola.



2. Maso di Bartolomeo, *Protiro*, 1449-51 (Urbino, San Domenico)



3. Pietro Vannucci detto Perugino, *Matrimonio della Vergine*, olio su tavola, 1502-04
(Caen, Musée de Beaux-Arts)



4. Raffaello Sanzio, *Matrimonio della Vergine*, olio su tavola, 1504
(Milano, Pinacoteca di Brera)



5. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cena di Emmaus*, olio su tela, 1606
(Milano, Pinacoteca di Brera)



6. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cena di Emmaus*, olio su tela, 1606
(Londra, National Gallery)



7. Mosaicisti Anonimi, *Sant'Apollinare vescovo e martire, Trasfigurazione e Cristo Redentore tra gli Evangelisti che chiama a sé i suoi discepoli*, mosaico, secc. VI, VII e XII
(Ravenna, Sant'Apollinare in Classe)



8. Federico Barocci, *Ultima Cena*, olio su tela, 1594-99
(Urbino, Basilica Cattedrale)



9. Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Ultima Cena*, olio su tela, 1594
(Venezia, Basilica di San Giorgio Maggiore)



10. Giusto di Gand, *Comunione degli Apostoli*, olio su tavola, 1473-74
(Urbino, Palazzo Ducale)



11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, olio su tela, 1598
(Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli)



12. Michelangelo Buonarroti, *Creazione di Adamo*, affresco, 1508 ca.
(Città del Vaticano, Cappella Sistina)



13. Giotto di Bondone, *Resurrezione di Lazzaro*, affresco, 1303-05
(Padova, Cappella degli Scrovegni)



14. Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai), *Tributo*, affresco, 1424
(Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci)