

Il Cenacolo manifesta la “rivelazione intima” del mistero pasquale*

Cari fratelli e sorelle,

il mistero pasquale si realizza in due modi: all'esterno e all'interno. All'esterno, Cristo dà il “segno di Giona”, l'evento oscuro della passione e della morte in croce. Nell'intimità regala la sua amicizia e lo svelamento della rivelazione. Il Cenacolo è il luogo dell'intimità nel quale accadono eventi che precedono e seguono la passione e la morte in croce e ne svelano l'insondabile ricchezza del mistero: l'istituzione dell'Eucaristia (cfr. *Mt* 26,26-28; *Mc* 14,22-24; *Lc* 22,19-20; *1Cor* 11,23-25), l'apparizione di Gesù risorto ai discepoli (cfr. *Gv* 20, 19-29), la discesa dello Spirito Santo (cfr. *At* 1,13-14). Senza questi momenti intimi, la croce sarebbe solo scandalo e non si comprenderebbe il suo valore salvifico.

Per capire l'importanza del mistero è importante sottolineare il soggetto della rivelazione “esterna e interna”. Sulla croce muore il Verbo incarnato nella sua umanità. Nel Cenacolo, il soggetto è il Verbo incarnato e la comunità dei discepoli. Se presso la croce la comunità dei discepoli è assente o è presente solo con Maria e Giovanni, nel Cenacolo essa partecipa tutta intera con la fede alla comprensione dell'evento. La fede apostolica nell'Eucaristia, nella Risurrezione e nell'accoglienza del dono dello Spirito Santo è parte integrante della rivelazione. In tutti e tre gli avvenimenti sono implicati anche i discepoli. Questo mette in evidenza che Cristo lega a sé la sua comunità. Ciò che conta è la relazione che si stabilisce nel Cenacolo tra Cristo e la sua comunità per realizzare efficacemente la missione che si compirà all'esterno.

In questo clima, va compreso quanto accade nel Cenacolo quando Cristo istituisce l'Eucaristia e lava i piedi ai discepoli. I due gesti sono compiuti dal Verbo incarnato con la partecipazione attiva dei discepoli. Il primato, però, va dato all'azione del Verbo incarnato! Celebrando la “Cena del Signore” proclamiamo la “memoria prolettica” del mistero pasquale. Il rito eucaristico richiama il passato e annuncia il futuro. E così sarà per sempre. L'Eucaristia è memoria della passione di Cristo, mensa di grazia e caparra della gloria futura.

Compito dei discepoli è “fare memoria” e “seguire l'esempio”. Questi due imperativi sono importanti entrambi. Ma non sono sullo stesso piano. Fare memoria è molto di più che seguire l'esempio. Il memoriale dell'evento è la sua ripresentazione nel tempo. L'esempio è la traduzione operativa del memoriale. Se dovesse mancare il memoriale, l'esempio, da solo, diventerebbe un gesto ascrivibile a un atteggiamento solidaristico, non misterico. È la forza del memoriale a dare valore pieno all'esempio. Bisogna sempre ripartire dalla memoria del mistero per dare concretezza cristologica e convenuto veritativo all'esempio. Il convivio è il contesto rememorativo che custodisce il significato dell'esempio.

O sacrum convivium, canta la liturgia! Il pasto conviviale è diverso dal cibo consumato da soli. Come suggerisce la stessa parola, esso suppone il “vivere insieme” condividendo ogni cosa. Sin dal principio, l'Eucaristia esprime la comunione dei discepoli con Cristo e tra di loro. «Ogni giorno tutti insieme frequentavano il tempio e spezzavano il pane a casa prendendo i pasti con letizia e semplicità di cuore» (*At* 2,46). Il sacro convivio è il convenire di chi ama perché riconosce di essere amato. È l'esperienza di chi gode per la gioia dell'amore ricevuto da Cristo e vissuto nella della carità e nello stare insieme tra i fratelli. Il primo commensale è il Signore Gesù. I discepoli stanno con lui e attorno lui. Egli è colui che invita e si dà in cibo: «Ipse conviva et convivium, ipse comedens, et qui comeditur», scrive san Girolamo¹. *O sacrum convivium* è l'esclamazione della comunità riunita attorno a Gesù colma di stupore per la sua presenza: la dolce presenza (*dulcis praesentia*) di cui i discepoli fanno la dolce memoria (*dulcis memoria*).

* Omelia nella Messa in Coena Domini, Chiesa Sacro Cuore, Ugento 18 aprile 2019.

¹ Girolamo, *Ad Hedibiam* I, 2: PL 22, 985.

Il convivio è la mensa dove i discepoli sono tutti rivestiti della nobiltà di figli. Il Padre celeste come per il figliol prodigo della parabola, imbandisce per loro la sua mensa perché anch'essi erano morti e sono tornati in vita, erano perduti e sono stati ritrovati (cfr. *Lc 15,24*). Il convivio diventa così la festa del perdono, la grazia della filiazione, la raccolta di tutti i poveri. L'evangelista Luca scrive: «Cum facis convivium, voca pauperes»; «Quando offri un banchetto, invita poveri, storpi, zoppi, ciechi; e sarai beato perché non hanno da ricambiarti. Udendo questa parola di Gesù, uno dei commensali esclamò: "Beato chi prenderà cibo nel regno di Dio!"» (*Lc 14,13-15*). Invitati a questa mensa, i discepoli entrano nel Cenacolo. Il convivio dona loro "il pane degli angeli" che è anche il "pane dei pellegrini". Uscendo dal Cenacolo per la missione nel mondo si fanno «viatori» in compagnia degli angeli. Dal Cenacolo partono e al Cenacolo ritornano, per ripartire nuovamente e nuovamente ritornare. Per una Chiesa in uscita è importante considerare il luogo da cui si esce! Senza il Cenacolo non c'è missione. E ogni missione esige che si ritorni nel Cenacolo.

lì il Signore risorto apparve in due occasioni agli Apostoli, che vi si erano nascosti dentro con le porte chiuse per paura dei Giudei (; la seconda volta, Tommaso rettificò la sua incredulità con un atto di fede nella divinità di Gesù: Signore mio e Dio mio! (*Gv 20,28*).

Gli Atti degli Apostoli ci hanno trasmesso anche che la Chiesa, al suo inizio, si riuniva nel Cenacolo, dove vivevano Pietro e Giovanni, Giacomo e Andrea, Filippo e Tommaso, Bartolomeo e Matteo, Giacomo di Alfeo e Simone lo Zelòta e Giuda di Giacomo. Tutti questi erano assidui e concordi nella preghiera, insieme con alcune

donne e con Maria, la madre di Gesù e con i fratelli di Lui. In quella sala il giorno di Pentecoste ricevettero lo Spirito Santo, che li spinse ad andare e predicare la buona novella.

San Epifanio di Salamina, che visse alla fine del IV secolo, fu monaco in Palestina e vescovo a Cipro. Egli racconta che l'imperatore Adriano, quando andò in oriente nel 138, «trovò Gerusalemme completamente diroccata e il tempio di Dio distrutto e profanato, ad eccezione di pochi edifici e di quella piccola chiesa dei cristiani, che si trovava nel luogo del Cenacolo, dove i discepoli salirono dopo essere ritornati dal Monte degli Ulivi, dopo che il Salvatore ascese ai cieli. Era costruita nella zona di Sion che sopravvisse alla città, con alcuni edifici vicini a Sion e sette sinagoghe, che rimasero sul monte come capanne; pare che solo una di queste si sia conservata fino all'epoca del vescovo Massimo e dell'imperatore Costantino» (San Epifanio di Salamina, *De mensuris et ponderibus*, 14).

Questa testimonianza coincide con altre del IV secolo: quella trasmessa da Eusebio di Cesarea, che elenca 29 vescovi con sede a Sion dall'era apostolica fino al suo tempo; il pellegrino anonimo di Bordeaux, che vide l'ultima delle sette sinagoghe; San Cirillo di Gerusalemme, che si riferisce alla chiesa superiore dove si ricordava la venuta dello Spirito Santo; e la pellegrina Egeria, che descrive una liturgia celebrata lì in memoria delle apparizioni del Signore risorto.

Da diverse fonti storiche, liturgiche e archeologiche, sappiamo che durante la seconda metà del IV secolo la piccola chiesa fu sostituita da una grande basilica, chiamata Santa Sion e considerata la madre di tutte le chiese. Oltre al Cenacolo, includeva il luogo della Dormizione della Vergine, che la tradizione collocava in un'abitazione vicina; conservava anche la colonna della flagellazione e le reliquie di Santo Stefano, e il 26 dicembre lì si commemoravano il re Davide e Giacomo, il primo vescovo di Gerusalemme. Si conosce poco della pianta di questo tempio, che fu incendiato dai persiani nel VII secolo, restaurato successivamente e di nuovo danneggiato dagli arabi.

I crociati

Quando i crociati arrivarono in Terrasanta, nel XII secolo, ricostruirono la basilica e la chiamarono Santa Maria del Monte Sion. Nella navata sud della chiesa c'era il Cenacolo, che continuava ad avere due piani, ciascuno diviso in due cappelle: nel piano superiore quelle dedicate all'istituzione dell'Eucaristia e alla discesa dello Spirito Santo; in quella inferiore quelle della lavanda dei piedi e delle apparizioni di Gesù risorto. In questo piano fu collocato un cenotafio – monumento funerario nel quale non c'è il cadavere del personaggio cui è dedicato – in onore di Davide. Quando la Città Santa fu riconquistata da Saladino nel 1187, la basilica non soffrì danni, e furono anche permessi i pellegrinaggi e il culto. Tuttavia

questa situazione non durò molto: nel 1244 la chiesa fu definitivamente distrutta e si salvò solo il Cenacolo, i cui resti sono arrivati fino a noi.



A piano terra si conserva parte del chiostro del convento francescano del XIV secolo. Nella foto si vedono, al primo piano, le tre finestre del Cenacolo. Foto di Alfred Driessen.

La sala gotica attuale risale al XIV secolo e si deve al restauro realizzato dai francescani, i padroni legittimi dal 1342. I frati si erano fatti carico del santuario sette anni prima e avevano costruito un convento vicino al lato sud. Nel 1342, per bolla papale, fu costituita la Custodia di Terra Santa, alla quale la proprietà del Santo Sepolcro e del Cenacolo fu ceduta dai re di Napoli, che a loro volta l'avevano acquisita dal Sultano di Egitto. Non senza difficoltà, i francescani abitarono in Sion per più di due secoli, fino a che furono espulsi dall'autorità turca nel 1551. Già prima, nel 1524, era stato loro usurpato il Cenacolo, che fu convertito in moschea con la scusa che lì si riteneva sepolto il re Davide, considerato profeta dai musulmani. Così rimase fino al 1948, quando passò nelle mani dello Stato d'Israele, che lo amministra tuttora.

Al Cenacolo si accede attraverso un edificio annesso, salendo alcune scale interne e attraversando una terrazza a cielo aperto. Si tratta di una sala di circa 15 metri di lunghezza e 10 di larghezza, praticamente priva di ornamenti e mobili. Vari pilastri alle pareti e due colonne al centro, con capitelli antichi riutilizzati, sostengono un tetto a volta. Negli archivolti restano resti di rilievi con figure di animali; in particolare, si riconosce un agnello.



In uno degli archivolti sono visibili i resti della figura di un agnello. Foto di Alfred Driessen.

Alcune aggiunte sono evidenti, come la costruzione fatta nel 1920 per la preghiera islamica nella parete centrale, che chiude una delle tre finestre, o un baldacchino di epoca turca sulla scala che porta al piano inferiore; questo baldacchino si appoggia su una piccola colonna il cui capitello è cristiano, perché adornato col motivo eucaristico del pellicano che alimenta i suoi figli. La parete di sinistra conserva parti che risalgono all'era bizantina; attraverso una scala e una porta, si sale alla piccola sala dove si ricorda la discesa dello Spirito Santo. Sul lato opposto all'entrata c'è un'uscita verso un altro balcone, che comunica a sua volta con la terrazza e guarda sul chiostro del convento francescano del XIV secolo.

Attualmente non è possibile il culto nel Cenacolo. Solo il Beato Giovanni Paolo II ebbe il privilegio di celebrare la Santa Messa in questa sala, il 23 marzo del 2000. Quando Benedetto XVI andò in Terrasanta nel maggio del 2009, pregò lì il Regina Coeli insieme agli Ordinari del luogo. A causa dell'esistenza del cenotafio in onore di Davide, venerato come la tomba del re biblico, molti ebrei accorrono al piano inferiore per pregare davanti a questo monumento.

La presenza cristiana sul Monte Sion sopravvive nella Basilica della Dormizione della Vergine – che include un'abbazia benedettina – e il convento di San Francesco. La prima fu costruita nel 1910 sopra dei terreni ottenuti da Guglielmo II, imperatore di Germania; la cupola del santuario, con un tamburo molto slanciato, si distingue da molti punti della città. Nel convento francescano, fondato nel 1936, si trova il Cenacolino o Chiesa del Cenacolo, il luogo di culto più vicino alla sala dell'Ultima Cena.

Che cosa distingue questa sera dalle altre sere?

Osservate adesso un'altra scena: il Maestro è riunito con i suoi discepoli, nell'intimità del Cenacolo. Mentre si avvicina il momento della Passione, il Cuore di Cristo, circondato da coloro che ama, manda ineffabili bagliori di fiamma (Amici di Dio, 222). Aveva desiderato ardentemente che arrivasse questa Pasqua (Cfr. Lc 22, 15), la più importante delle feste annuali di Israele, nella quale si riviveva la liberazione dalla schiavitù in Egitto. Era unita a un'altra celebrazione, quella degli azzimi, il ricordo dei pani senza lievito che il popolo dovette prendere durante la sua fuga precipitosa dal paese del Nilo. Anche se la cerimonia principale di quelle feste consisteva in una cena familiare, questa aveva un carattere religioso forte: «era memoria del passato ma, nello stesso tempo, anche memoria profetica, ossia annuncio di una liberazione futura» (Benedetto XVI, Esort. apost. Sacramentum Caritatis, 10).



La sala del Cenacolo conserva l'architettura gotica con la quale fu restaurata nel XIV secolo. Nella fotografia, scattata dalla zona dell'entrata, si vedono la costruzione per la preghiera musulmana nel muro di destra, e la scala e la Porta che conducono alla cappella della discesa dello Spirito Santo sulla parete di fondo. Foto di Jasón Harman (www.jasonharman.com).

Durante questa celebrazione, il momento decisivo era il racconto della Pasqua o Haggadah Pasquale. Iniziava con una domanda del più giovane dei figli al padre:

- Che cosa distingue questa sera dalle altre sere?

La risposta dava occasione di raccontare dettagliatamente la fuga dall'Egitto. Il capofamiglia prendeva la parola in prima persona, per simbolizzare che quei fatti non solo si ricordavano, ma si rendevano presenti nel rito. Alla fine s'intonava un grande cantico di lode, composto dai salmi 113 e 114, e si beveva una coppa di vino, detta della Haggadah. Poi si benediceva la tavola, cominciando dal pane azzimo. Chi presiedeva lo prendeva e ne dava un pezzo a ciascuno con la carne dell'agnello.

Finita la cena, si ritiravano i piatti e tutti si lavavano le mani per continuare il dopocena. La conclusione solenne si cominciava servendo il calice della benedizione, una coppa che conteneva vino mescolato con acqua. Prima di berlo, colui che presiedeva la celebrazione, in piedi, recitava un lungo ringraziamento.

Celebrando l'Ultima Cena con i suoi Apostoli durante un banchetto pasquale, Gesù ha dato alla Pasqua ebraica il suo significato definitivo. Infatti, la nuova Pasqua, il passaggio di Gesù al Padre attraverso la sua morte e la sua risurrezione, è anticipata nella Cena e celebrata nell'Eucaristia, che porta a compimento la Pasqua ebraica e anticipa la Pasqua finale della Chiesa nella gloria del Regno (Catechismo della Chiesa Cattolica, 1340).

Sala in cui si ricordava la discesa dello Spirito Santo. Si apre molte poche volte all'anno, per esempio il giorno di Pentecoste. Foto di Marie-Armelle Beaulieu/CTS.

Era di notte quando il Signore, nell'Ultima Cena, istituì la Sacra Eucaristia (...). Scendeva la notte sul mondo perché i vecchi riti, gli antichi segni della misericordia infinita di Dio verso l'umanità stavano per realizzarsi pienamente, aprendo il cammino a una vera aurora, la nuova Pasqua. L'Eucaristia fu istituita nella notte, in preparazione all'alba della Risurrezione (È Gesù che passa, 155).

Nell'intimità del Cenacolo, Gesù fece qualcosa di sorprendente, totalmente inedito: preso un pane, rese grazie, lo spezzò e lo diede loro dicendo:

"Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me" (Lc 22, 19).

Le sue parole esprimono una radicale novità di questa cena rispetto alle precedenti celebrazioni pasquali. Quando passò ai suoi discepoli il pane azzimo, non diede loro pane, ma una realtà diversa: questo è il mio corpo. «Nel pane spezzato, il Signore distribuisce se stesso (...) Ringraziando e benedicendo, Gesù trasforma il pane, non dà più pane terreno, ma la comunione con se stesso» (Benedetto XVI, Omelia della Messa nella Cena del Signore, 9-IV-2009). E nel momento in cui istituì l'Eucaristia, donò agli Apostoli il potere di perpetuarla, per mezzo del sacerdozio.

Anche con il calice Gesù fece qualcosa di importanza singolare: Allo stesso modo dopo aver cenato, prese il calice dicendo: "Questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue, che viene versato per voi"(Lc 22, 20).

***CHE COSA GESÙ POTEVA FARE DI PIÙ PER NOI? DAVVERO,
NELL'EUCARISTIA, CI MOSTRA UN AMORE CHE VA FINO «ALL'ESTREMO»***

Davanti a questo mistero, il Beato Giovanni Paolo II diceva: "Che cosa Gesù poteva fare di più per noi? Davvero, nell'Eucaristia, ci mostra un amore che va fino «all'estremo» (cfr. Gv 13,1), un amore che non conosce misura. Questo aspetto di carità universale del Sacramento eucaristico è fondato sulle parole stesse del Salvatore. Istituendolo, egli non si limitò a dire «Questo è il mio corpo», «questo è il mio sangue», ma aggiunse «dato per voi...versato per voi» (Lc 22,19-20). Non affermò soltanto che ciò che dava loro da mangiare e da bere era il suo corpo e il suo sangue, ma ne espresse altresì il valore sacrificale, rendendo presente in modo sacramentale il suo sacrificio, che si sarebbe compiuto sulla Croce alcune ore dopo per la salvezza di tutti" (Beato Giovanni Paolo II, Lett. enc. Ecclesia de Eucharistia, 17-IV-2003, 11-12).

Benedetto XVI, rivolgendosi agli Ordinari di Terra Santa nello stesso luogo dell'Ultima Cena, insegnava: «Nel Cenacolo il mistero di grazia e di salvezza, del quale siamo destinatari ed anche araldi e ministri, può essere espresso solamente in termini di amore (Benedetto XVI, Pregghiera del Regina Coeli con gli Ordinari di Terra Santa): quello di Dio, che ci ha amato per primo ed è rimasto realmente presente nell'Eucaristia, e quello della nostra risposta, che ci porta a donarci generosamente al Signore e agli altri.

Davanti a Gesù Sacramentato — come mi piace fare un atto di fede esplicita nella presenza reale del Signore nell'Eucaristia! —, alimentate nei vostri cuori il desiderio di trasmettere, con la vostra orazione, un impulso pieno di forza che giunga in ogni luogo della terra, fino all'ultimo angolino del pianeta dove ci sia una persona che spende generosamente la sua vita al servizio di Dio e delle anime (Amici di Dio, 154).

**impegno di Gesù a offrire
il suo corpo e sangue
di fronte all'adempimento**

di Timothy Verdon

Il cenacolo di Leonardo da Vinci fu dipinto in un refettorio: la cena di Cristo in un luogo dove si mangia. Ha importanza poi il fatto che il refettorio era quello di una comunità consacrata: l'*Ultima Cena*, nel corso della quale il protagonista, Cristo, assunse un gravoso impegno, fu dipinta per dei cristiani impegnati a seguirlo. È inoltre significativo che questo refettorio si trovi a pochi passi dalla chiesa in cui i consacrati ascoltavano le Scritture che davano senso al loro impegno, e dove venivano alimentati del corpo e sangue originalmente offerti da Cristo nel contesto dell'evento raffigurato da Leonardo. Ed è fondamentale ricordare che i frati si recavano al refettorio dalla chiesa: andavano a pranzo, - almeno nelle grandi occasioni e nei giorni di festa - subito dopo la solenne Messa comunitaria. Vedevo il cenacolo leonardiano cioè nel contesto di un impegno che coinvolgeva tutta la loro vita, e dopo aver ascoltato il Vangelo e ricevuto l'Eucaristia.

Ovviamente tale modo di guardare l'opera non era l'unico, e anche all'epoca il dipinto suggeriva altri significati. La più celebre raffigurazione del cenacolo di tutti i tempi illustra, ad esempio, in maniera singolare, il rapporto con i coevi "misteri" teatrali. Eseguita tra il 1495-97, riassume poi l'ardita ricerca psicofisica iniziata, elaborata e codificata da altri maestri fiorentini: *in primis* Giotto, poi Donatello e Masaccio, infine Alberti. Il cenacolo fu subito riconosciuto come una pietra miliare della cultura artistica del Rinascimento.

Le due cose non sono affatto contraddittorie. La commissione dell'*Ultima Cena* venne dall'allora duca di Milano, Ludovico Sforza, nel contesto di un progetto di ammodernamento e abbellimento del complesso conventuale e della chiesa, in cui, del resto, il principe intendeva situare la propria sepoltura. Nel quadro globale del progetto diretto dall'amico di Leonardo, l'architetto Donato Bramante, la cena leonardiana aveva una duplice funzione: da una parte, doveva essere un'opera d'arte sacra - l'immagine della *coena Domini* nella sala dove i frati prendevano i loro pasti -; e dall'altra, doveva appagare l'ambizione del Duca di dare lustro alla sua capitale con opere di architettura e arte nello stile moderno. Oltre gli elementi di contenuto religioso nel dipinto, Leonardo vi creò infatti l'esempio più perfetto mai visto in Italia settentrionale della nuova prospettiva fiorentina, aprendo la parete di fondo del refettorio con l'illusione di una stanza spaziosa dal soffitto a cassettoni. Questa stanza - come il grandioso presbiterio a cupola che Bramante realizzava contestualmente per la chiesa - aggiornava una struttura preesistente, definendone un'estensione ideale: a un livello più alto, lo spazio di Cristo nel convento dei frati.

In realtà i due aspetti del cenacolo - quello tecnico e quello mistico - si sovrappongono, perché è anche grazie alla prospettiva che Leonardo riesce a proiettare il senso che la

vita della comunità religiosa sia estensiva della vita di Cristo e degli apostoli. Soprattutto, attraverso la sua costruzione prospettica, l'artista focalizza l'attenzione su Cristo, facendo di questa figura il punto d'incrocio dell'intero cosmo pittorico definito dalla sala: infatti le linee diagonali che portano l'occhio in profondità conducono inevitabilmente a Cristo, tutto si ricollega a Lui, è Lui il perno della logica visiva oltre che narrativa dell'insieme. Non è il punto ultimo, il punto di fuga; le linee diagonali convergono piuttosto dietro Cristo, nell'aria vespertina fuori della finestra; ma quel punto ultimo rimane nascosto: cercando l'infinità, il nostro sguardo si ferma a Cristo, come se egli ancora dicesse: "Chi ha visto me ha visto il Padre" (*Giovanni*, 14, 9).

La forza di questa concentrazione prospettico-cristologica ideata da Leonardo diventa chiara se si raffronta la sua cena con altre interpretazioni del tema nella pittura coeva. Domenico Ghirlandaio, ad esempio, negli anni 1480-1490 ne dipinse due, quasi identiche, nei conventi fiorentini di Ognissanti e San Marco. Come Leonardo, quest'artista si servì della prospettiva per dare l'illusione di uno spazio reale, senza però costruire lo spazio in diretto rapporto a Cristo. Nelle versioni del Ghirlandaio, l'occhio avanza da sinistra a destra, fermandosi su ciascuna delle tredici figure separate ma più o meno uguali, senza cogliere immediatamente quale di esse infatti rappresenti Gesù. Due sono in posizioni diverse dagli altri: Giuda, seduto dalla nostra parte della tavola, e il giovane san Giovanni che si riposa, la testa nelle braccia incrociate sulla tavola. Per un processo di eliminazione, si capisce che la figura su cui Giovanni si poggia - l'uomo posto di fronte a Giuda - deve essere Cristo. Ma la cosa non è subito chiara.

Quest'impostazione del soggetto - che del resto era classica nell'arte fiorentina, adoperata sin dal Trecento nei refettori - aiuta a capire la novità della lettura di Leonardo da Vinci. Sappiamo da un suo disegno ora a Venezia che, in un primo momento, pure lui aveva pensato di sistemare gli apostoli lungo la tavola come tante unità separate, con san Giovanni addormentato accanto a Cristo e Giuda dall'altra parte. A un certo punto però Leonardo sembra aver capito che l'effetto di tale frammentazione sarebbe stato come in Ghirlandaio: dodici uomini isolati gli uni dagli altri, che reagiscono alla spicciolata, ognuno a modo suo, all'annuncio sconvolgente che invece interessa a tutti: l'annuncio che li mette in crisi non tanto come individui ma come gruppo, come comunità, "In verità, in verità vi dico: uno di voi mi tradirà" (*Giovanni*, 13, 21).

Per evitare tale atomizzazione narrativa, Leonardo ha preferito allora unire i dodici intorno a Cristo in quattro grandi gruppi, in cui l'elemento che colpisce è appunto l'eloquenza corale di più persone accomunate da un solo impeto emotivo. Con particolare attenzione alla diversità di tipologie e gesti, il pittore analizza ciò che poteva essere veramente accaduto in una comunità di uomini vissuti insieme per tre anni: i dodici si suddividono naturalmente in gruppi diversificati gli uni dagli altri ma connessi tra loro; all'interno di ogni gruppo si discute sul significato di quanto Cristo ha detto, ma l'attenzione psicologica, espressa mediante sguardi e gesti, dai due lati della tavola torna necessariamente verso il centro, verso Cristo.

Tale movimento centripetale ha perciò la stessa funzione in superficie che hanno le linee prospettiche in profondità: di condurre l'attenzione all'attore principale, nel momento stesso del suo grande discorso, del gesto misterioso e commovente: il dono della sua vita nei segni del pane e del vino. Notiamo poi come, nei gruppi posti immediatamente a destra e sinistra di Gesù, il movimento viene invertito: gli apostoli ai lati di Cristo si

tirano indietro, il flusso dei loro sentimenti non raggiunge il Salvatore, che pronuncia il suo discorso e compie il suo gesto in maestosa solitudine. I movimenti dei corpi a destra e a sinistra, i gesti delle mani, non lo toccano: sono come onde che lambiscono un promontorio senza bagnarne la cima. Eppure intuiamo che l'intensità di sentimento in questi uomini - la loro capacità di agire con "un cuore solo e un'anima sola", il loro comune desiderio di trasparenza davanti alla commozione di un Maestro che si è fatto servo e che ora parla loro di tradimento e di morte - dipende da Gesù, nasce in rapporto a Gesù: è Lui che motiva e fonda l'apertura con cui (ad esempio) Filippo, a destra, con le mani invita a leggere nel suo cuore. Nel corso della cena Gesù si è aperto a loro, ha lasciato vedere la propria angoscia, ne ha parlato, si è dato totalmente in un modo nuovo, corpo e spirito insieme, e ora gli apostoli si trovano capaci anch'essi di aprirsi, disposti anch'essi a darsi. A contatto con la realtà di questo Signore-Servo, di quest'uomo che parla da Dio, i suoi discepoli scoprono una capacità di risposta oltre i normali limiti della natura, una capacità sovranaturale simile all'apertura di Gesù stesso. "Il nuovo e grande mistero che avvolge la nostra esistenza - aveva scritto san Gregorio Nazianzeno mille anni prima di Leonardo - è questa partecipazione alla vita di Cristo. Egli si è comunicato interamente a noi: tutto ciò che Egli è, è diventato completamente nostro. Sotto ogni aspetto noi siamo Lui. Per Lui portiamo in noi l'immagine di Dio dal quale e per il quale siamo stati creati. La fisionomia e l'impronta che ci caratterizza è ormai quella di Dio" (*Discorso 7, Patrologia Greca, 35, 786-87*).

Nel Cristo di Leonardo convergono le linee portanti all'infinità, convergono i sentimenti di molti cuori, e convergono - s'intrecciano, si sovrappongono, s'identificano - la natura divina con quella umana. In questa straordinaria figura il pittore raccoglie tutti i vari fili del racconto evangelico: il "desiderio ardente" di condivisione in Gesù; la piena consapevolezza di ciò che gli sarebbe accaduto; il senso poi di essere arrivato al momento supremo, di compiere per l'ultima volta un gesto comune, apprendere il significato verso un orizzonte sconfinato. La composizione piramidale che suggerisce quiete e forza; l'eloquenza con cui Cristo apre le braccia e allunga le mani: quella destra (alla nostra sinistra) verso il bicchiere di vino, quella sinistra (alla nostra destra) che mostra il pane; il regale isolamento in mezzo agli apostoli, la testa stagliata contro la luce del tardo pomeriggio, senza aureola ma incorniciata dalla nobile architettura della sala; e l'aria di sottile tristezza nell'inclinazione del capo come anche in ciò che rimane dell'espressione in questo dipinto danneggiato: tutto è fedele all'immagine che il Nuovo Testamento offre del Salvatore la notte in cui fu tradito, l'immagine di uno che si dona spontaneamente e nel contempo istituisce un rito eterno; uno che parla del suo regno, quindi un re; e soprattutto un uomo consapevole di andare incontro alla morte che accettava liberamente, "sapendo che il Padre gli aveva dato tutto nelle mani, e che era venuto da Dio e a Dio ritornava" (*Giovanni, 13, 3*): "sapendo", "accettando", ma soffrendo umanamente, rilassando le redini dell'emotività, come dirà Gianfrancesco Pico della Mirandola in un trattato sull'immaginazione stilato negli stessi anni.

Cerchiamo di cogliere l'impatto di questa figura nel suo contesto d'uso originario.

Le *Constitutiones* dell'Ordine domenicano, riformulate dal Capitolo Generale tenutosi a Milano, nel Convento di Santa Maria delle Grazie nel 1505 (meno di dieci anni dopo l'ultimazione dell'*Ultima Cena*), descrivono esattamente il rituale d'ingresso a un refettorio, indicando anche la funzione di eventuali immagini collocate in simili spazi

comunitari. "Suonata la campana - leggiamo - i fratelli debbono recarsi silenziosamente ma con decorosa rapidità al luogo in cui dovranno lavarsi le mani. Lavate le mani, devono andare poi, nell'ordine consueto, a sedersi sulla panca disposta fuori del refettorio, e in quella posizione recitare il *De profundis*. Quando infine il priore suonerà per l'ingresso nel refettorio, devono entrare a due a due, incominciando dai più giovani. E quando sono in mezzo al refettorio, devono fare un inchino alla croce o all'immagine dipinta ivi collocata, e, fatto il segno della croce, devono andare a sedere a tavola".

Come suggerisce questo testo, il significato religioso del cenacolo e di altre immagini nei refettori va meditato all'interno di un sistema di riti e segni elaborato dalla tradizione monastica attraverso molti secoli. La "croce o immagine dipinta" nel refettorio dove si mangiava, e il salmo recitato prima di entrare mentre i frati si lavavano le mani, riportavano al senso eterno di azioni ordinarie, quotidiane: la pulizia e l'alimentazione. Il Salmo 130 (129), chiamato il *De profundis*, attribuisce ad esempio un significato spirituale al comune atto d'igiene: "dal profondo" della propria colpevolezza, il salmista (e con lui il frate che si lavava) esprime la sua fede che Dio è capace di purificarlo. "Presso il Signore è la misericordia e grande presso di Lui la redenzione. Egli redimerà Israele da tutte le sue colpe" (*Salmi*, 130, 7-8). Nello stesso modo, la croce o immagine dipinta sulla parete del refettorio dava un senso religioso all'atto di mangiare, invitando i commensali a leggere nel pasto un significato spirituale oltre a quello fisico: non solo sostentamento del corpo, ma sostegno della vita interiore. In pratica, i significati dei due momenti - del *De profundis* fuori della porta e dell'inchino all'immagine della Passione dentro il refettorio - erano collegati. Se l'atto di lavarsi esprimeva la fede nel perdono divino, quello di accostarsi alla mensa comunicava il coraggio di vivere. "Se consideri le colpe, Signore - chiede l'autore del *De profundis* - Signore, chi potrà sussistere?" (*Salmi*, 130, 3). Ma poiché "presso il Signore è la misericordia e grande presso di Lui la redenzione", il peccatore perdonato "sussiste" ormai in base alla speranza che Dio "redimerà Israele da tutte le sue colpe". Mangia e si mantiene in vita perché accetta il perdono del Dio misericordioso; s'inchina davanti alla croce o altra immagine nel refettorio perché in essa ravvisa l'espressione di tale misericordia: Cristo che offre la propria vita in riscatto per i peccati degli uomini. La croce esprime sempre questa "redenzione", e la "immagine dipinta" più usata nei refettori, l'*Ultima Cena*, lo comunica ugualmente: nel racconto evangelico, Gesù alla Cena dà il vino ai suoi discepoli con le parole, "bevetene tutti, perché questo è il mio sangue dell'alleanza, versato per molti in remissione dei peccati" (*Matteo*, 26, 27-28).

Tornando a guardare l'*Ultima Cena* che gli estensori delle *Costituzioni* domenicane avevano davanti agli occhi nel 1505, il dipinto di Leonardo, dobbiamo subito notare che nel refettorio di Santa Maria delle Grazie e ci sono due dipinti, e là dove le *Costituzioni* domenicane parlavano dell'inchino da farsi *ad crucem vel imaginem*, nel caso specifico avrebbero dovuto dire *ad crucem et imaginem*. Negli stessi anni in cui Leonardo dipinse l'*Ultima Cena*, un artista milanese, Donato Montorfano, affrescò la parete di fronte a essa con una monumentale *Crocifissione*, tuttora visibile all'altro capo della sala. Così, "lavate le mani" con fede nella misericordia divina, i frati che accedevano al refettorio si trovavano abbracciati da quella misericordia: davanti e dietro avevano immagini della "grande redenzione" operata a favore dei peccatori da Cristo. Su una delle due pareti di fondo vedevano (nell'*Ultima Cena*) l'impegno di Gesù a offrire il suo corpo e sangue

"per la remissione dei peccati", e sull'altra parete vedevano l'adempimento dell'impegno, quando Cristo offrì la sua vita fisicamente sulla croce. Avendo rammentato il loro bisogno di perdono, i frati andarono cioè a tavola tra i due momenti in cui tale perdono era stato realizzato: tra giovedì sera e venerdì pomeriggio, tra la cena e la Croce. Che Leonardo stesso abbia concepito i due dipinti del refettorio come componenti di un programma unitario è confermato dalla sua decisione di abbandonare il primo progetto compositivo, quello tradizionale del disegno veneziano, per l'impianto che abbiamo descritto. Al posto del Cristo che si sporge per dare il boccone a Giuda, l'artista ha ideato un regale sacerdote che, allargando le braccia, mostra il pane e sta per prendere il vino. Cioè al posto di una figura narrativa - il Cristo del disegno veneziano, che interagisce con Giuda - Leonardo ha preferito un Signore tutto interiore, che invita all'identificazione psicologica. Lo sguardo velato di tristezza, la testa inclinata, l'isolamento della figura suggeriscono un momento di profonda interiorità. Leonardo deriva la composizione del suo Cristo da tre fonti. La prima è l'immagine del re e giudice fornita dal grande Cristo del Battistero della sua città, Firenze: l'eterno sacerdote vestito del cielo e della terra, con le braccia estese per accogliere o respingere in virtù del mistero della sua passione. La seconda è l'immagine del legislatore comune nell'arte paleocristiana e medievale: il Signore che allarga le braccia per trasmettere il rotolo o libro del suo Vangelo ai credenti. La pala d'altare dell'Orcagna, nell'antica chiesa dell'Ordine domenicano a Firenze, Santa Maria Novella, presenta Cristo in questo modo: un re legislatore, che con la destra affida a san Tommaso d'Aquino il libro della teologia, mentre con la sinistra dà le chiavi del regno celeste a san Pietro. Tra i temi discussi alla Cena, c'erano infatti quelli del "Regno" e della "Nuova Legge" dell'amore. Proprio san Tommaso, nel suo commento teologico dell'evento della cena, collega queste idee, ricordando che all'ultimo pasto preso con i suoi discepoli Cristo fungeva simultaneamente da Re, da Legislatore e da Sacerdote. Poi san Tommaso - la cui interpretazione doveva essere familiare ai domenicani di Santa Maria delle Grazie - dice che queste tre funzioni, che normalmente interessano categorie distinte di persone, in Cristo "confluiscono".

Ma è la terza fonte del suo Cristo che permette a Leonardo di fondere perfettamente le altre due. La posa del Salvatore con le braccia estese e la testa inclinata in segno di tristezza o di morte corrisponde a quella comunemente adoperata all'epoca per immagini del *vir dolorum*, che facevano vedere il corpo di Gesù deposto dalla Croce con la testa inclinata e le braccia estese per mostrare le piaghe. La maestà regale, la ieraticità sacerdotale e la dignità legale sono comprese, ricapitolate, approfondite all'infinito in quest'allusione visiva al Servo Sofferente, perché Cristo regna dalla croce, quando offre se stesso come sacerdote, vittima e altare, per istituire con il proprio sangue la nuova alleanza per il perdono dei peccati.

Nel programma del refettorio di Santa Maria delle Grazie, alla cena di giovedì sera Cristo apre le braccia in un gesto compiuto il giorno dopo sulla croce; la posa del Cristo leonardiano è stata cioè ideata in funzione dell'atto successivo del dramma sacro, raffigurato all'altro capo del refettorio: la maestosa presenza psicologica, l'insondabile interiorità sono attributi di chi contempla e accetta la propria morte. Se il Cristo di Leonardo alzasse lo sguardo, vedrebbe infatti la croce del giorno seguente. La testa inclinata, la mano aperta che indica il pane, sono preannunci di ciò che deve venire

dopo. E la vita dei frati - il loro mangiare, il coraggio con cui, peccatori perdonati, si mantengono in vita - è compresa in quel mentre: nell'interstizio tra l'accettazione e la realizzazione, nello spazio quotidiano della sequela, in una fedeltà spesso sofferta, che li configura a Cristo.

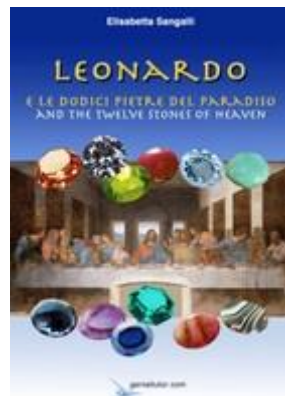
(©L'Osservatore Romano 30-31 marzo 2009)

[\[Index\]](#)

SEI QUI: [Home](#) > [Notizie](#) > Leonardo e le dodici pietre del paradiso

Leonardo e le dodici pietre del paradiso

Venerdì 26 maggio ore 18.00 - Sala Franzoso della Biblioteca - corso Cavour 82



Leonardo e le pietre

Per la prima volta, un testo approfondito affronta con serietà la simbologia delle pietre dipinte da Leonardo nel *Cenacolo* del Convento di Santa Maria delle Grazie a Milano, prendendo in considerazione molteplici elementi: dalla gemmologia nelle civiltà antiche, alla tradizione ebraica; dai Lapidari medioevali, all'impiego delle gemme in Età rinascimentale; dall'intenso clima culturale della Lombardia di fine Quattrocento, all'ambito domenicano, ricco di quelle riflessioni teologiche che fornirono a Leonardo il repertorio delle pietre preziose.

Le gemme dipinte da Leonardo nell'*Ultima Cena* delle Grazie erano ben note a tutti i popoli dell'antichità. Nelle civiltà antiche non solo le pietre più eccellenti come lo smeraldo, il topazio, l'ametista, ma anche le meno pregiate come l'agata e il diaspro erano considerate preziose, perché ai minerali erano associati significati religiosi, astrali e medicali ben precisi. Ad esempio, lo smeraldo, dipinto da Leonardo sulla veste del Cristo, era considerato portatore di pace e simbolo di rinascita e, sino all'età medioevale, venne relazionato alla possibilità di rigenerazione, tanto che santa Ildegarda di Bingen, vissuta nel XII secolo, riteneva si sviluppasse al sorgere del sole, quando la vegetazione si risveglia.

Approfondire lo studio di un dipinto destinato alla vita monastica significa quindi indagare sui contenuti teologici, rintracciabili in tutti i dettagli voluti dal Maestro, comprese le pietre preziose.

Il testo propone infatti una rilettura dell'*Ultima Cena* mediante l'analisi di dodici gemme preziose, già impiegate dal popolo di Israele per confezionare la veste del sommo sacerdote, e studiate mettendo a confronto l'*Ultima Cena* di Leonardo con le molte copie conservate nei più importanti musei al mondo, come la copia di Marco da Oggiono di proprietà del Louvre e la copia di Giampietrino della Royal Academy of Arts di Londra, per citarne alcune.

Per via della sua magnificenza, l'*Ultima Cena* di Leonardo è stata riprodotta nel corso dei secoli. Le copie più fedeli sono state realizzate in grandezza di poco inferiore a quella dell'originale direttamente da artisti di Scuola leonardesca, quindi a breve distanza dalla conclusione dell'originale, ultimato agli inizi del 1498.

La tecnica mista adottata dall'artista - olio misto a tempera, su doppio strato di intonaco - non ha consentito la conservazione del dipinto, giunto a noi estremamente frammentato. Infatti, a causa dell'inarrestabile degrado che ha da sempre interessato il dipinto, molte gemme non si sono conservate, oppure, in alcuni casi, i minuscoli frammenti di colore della pellicola pittorica non sono di per sé sufficienti a una ricognizione certa della specie minerale.

Il confronto tra una copia e l'originale, o tra le stesse copie, ha pertanto permesso di:

- verificare la distribuzione delle pietre nell'impianto figurativo del dipinto;
- scoprire che Leonardo dipinse, con chiara intenzione, solo otto delle dodici pietre bibliche (una sulla veste del Cristo, e le restanti sulle vesti di sette apostoli, scelti non casualmente);
- ricostruire, per quanto possibile, le gemme parzialmente visibili;
- supporre o ricostruire le gemme irrimediabilmente perdute;
- analizzare le possibili fonti che fornirono a Leonardo i preziosi dettagli;
- evidenziare il connubio tra le dodici pietre, la Sacra Scrittura e la spiritualità domenicana;
- indagare il significato simbolico, iconografico ed escatologico delle pietre preziose.

Il testo esamina quindi un'iconografia inesplorata e poco conosciuta del *Cenacolo* di Leonardo, indagata attraverso un continuo confronto tra pietra preziosa e relativo significato biblico, e tra cultura rinascimentale e ambito domenicano; d'altra parte, la moda alla corte di Ludovico il Moro, che prevedeva di indossare i minerali nell'abbigliamento, soprattutto a chiusura di manti e pellicce, contribuì senz'altro all'adozione dell'iconografia delle pietre-castone. Tuttavia, con grande probabilità, Leonardo dipinse le pietre del *Cenacolo* conferendo loro un'interpretazione personale, svincolandole dal semplice ambito cortese, e associandole a ogni personaggio in base alla personalità e ai carismi propri di ciascuno. Ad esempio, Leonardo dipinge sulla veste di S. Giovanni uno splendido *yahalom*, un diamante, con chiaro rimando alla luminosa spiritualità dell'apostolo prediletto e al suo cuore puro; lo smeraldo che compare sulla veste del Cristo, discendente dalla tribù di Giuda, era invece associato dalla tradizione ebraica alla tribù di Levi, l'unica ad avere accesso al sacerdozio, mentre la pietra blu-azzurra sulla figura di Andrea sembrerebbe rifarsi maggiormente alla tradizione medioevale, che associava all'apostolo lo zaffiro, il Primo fondamento della Città celeste descritta nel cap. 21 dell'*Apocalisse*.

In conclusione, questa novità editoriale fa emergere un'iconografia inedita, rivelando ulteriori dettagli e un nuovo volto del Genio di Vinci.

Vorrei sfruttare questa occasione, che, carica della sua piccolezza, è una troppo grande cosa: costringe a pensare, tutti sono costretti a pensarlo, anche se uno di noi non credesse, anche lui è costretto a pensarlo: Dio fatto uomo, Dio generato da una donna. *Jesu dulcis memoria*, dolce a ricordarsi, pieno di dolcezza nel ricordo che di sé compie.

Per questo io vorrei che la Madonna intercedesse per noi, in questo momento, presso Dio, perché Cristo sia realmente nella nostra vita una *presenza*, "la" Presenza. Perché la differenza tra una presenza e la Presenza è che *la* Presenza è il significato di *una* presenza. Una presenza ha significato solo nella sua totalità finale.

«Dio, se ci sei, rivelati a me», ci è stato tante volte ricordato: e anche questi Esercizi hanno rinnovato l'Avvenimento. Quante volte vi siamo stati richiamati nella nostra fortunata vita di cristiani!

«Dio, se ci sei, rivelati a me». Una *presenza* è Dio: se anche non è sentita, se pare non adeguata, adeguatamente motivata, sta invece come insostituibile parola.

«Dio, se ci sei, rivelati a me». Rivelati vuol dire: fatti percepire parte della nostra, della mia esperienza! Questa deve diventare una preghiera, deve diventare una domanda, perché la preghiera è domanda. Deve diventare una domanda in noi, che salga anche dal nostro cuore arido, educato così lontano dalla memoria di quello che è successo e che succede, di quello che è successo e che succede nel mondo. Perché la memoria di quello che sta succedendo nel mondo è in ogni uomo proporzionale al fatto che quella memoria sia legata all'avvenimento, all'avvenimento di vita che noi stiamo vivendo.

Gesù, dolcezza a pensaci. A pensarci, a rinnovarne l'annuncio, l'annuncio del Suo essere presenza.

Presenza cosa vuol dire? *Sed super me et omnia, ejus dulcis praesentia*. La Sua presenza è la cosa più buona, più bella e più dolce della nostra vita. Non ho vergogna a dire questo davanti a tutti voi che siete così figli del vostro tempo, a noi che siamo così figli del nostro tempo: «Sopra ogni cosa dolce, Tu sei dolcezza a me».

Presenza vuol dire qualcosa che muta l'avvenimento nella sua fattispecie propria, che investe il significato del gesto che compio, delle forme che mi riempiono gli occhi.

Vi auguro di non aver paura e di non aver vergogna: di non aver paura, nel vostro nascondimento, quando siete nascosti a ciò che vi circonda, e di non aver paura quando la domanda di Cristo, al Mistero che fa tutte le cose, attecchisce a stento, sembra non attecchire.

Lo Spirito che ha fatto le cose, che fa le cose, da cui tutto fluisce, da cui tutto è fiorito, lo Spirito che ha germinato la fisionomia della Madonna, questo Spirito ci renda più facilmente discepoli del Verbo che ha cambiato di fatto la storia dell'umanità e che, attraverso la nostra adesione, attraverso le forme con cui noi guardiamo, udiamo, sentiamo, tocchiamo le cose, usiamo le cose, la muta. È un cambiamento che definisce la "presenza", essa può essere definita solo da un cambiamento. Lo fu per l'Innominato di Manzoni nel romanzo; lo sia quotidianamente nel romanzo della nostra vita quotidiana, altrimenti essa subirebbe il contraccolpo di una indefinitezza.

Che la vostra e mia preghiera di fronte, dentro il richiamo di quella memoria, della memoria di Cristo, avvenga con semplicità; ma, nel tempo che passa, secondo una maturità che nessuno può impedire, salvo noi stessi.

Che questa memoria diventi presenza cambiando il volto di quel che siamo, di noi stessi, delle persone che ci circondano, della terra e del mondo intero, in quel tempo, dunque, e in quello spazio che costituiranno identicamente lo scenario dell'ultimo traguardo, dell'ultimo giudizio, dell'ultimo giudizio sulla vita. La gloria di Cristo sarà quell'ultimo giudizio.

La dolcezza si ponga come permanenza nella nostra vita: si realizzi la Sua permanenza, la Sua presenza nella nostra vita, per l'ultimo giudizio.

Presenza! Vi ringrazio di avermi dato l'occasione questa mattina di sentire con quella profondità che gli anni danno, assicurano, con quella sicurezza, dunque, con cui si palesa ai nostri occhi, che il Signore sia presente, che Cristo sia *presenza*.

INTERVENTO DI S.E. MONS. MAURO PIACENZA

In occasione del Concerto "Dulcis Praesentia"

*Roma, Basilica di Sant'Andrea della Valle
16 ottobre 2005*

La bella circostanza di un omaggio musicale al Santissimo Sacramento, in questa splendida cornice di Sant'Andrea della Valle, ci offre l'occasione per riflettere sul fine spirituale della musica sacra. Essa si colloca essenzialmente nella tradizione liturgica della Chiesa e affonda le proprie radici nell'uso delle primitive comunità cristiane di "cantare a Dio di cuore e con gratitudine salmi, inni e cantici spirituali" (Col 3, 16; cfr Ef 5, 19), secondo l'esortazione dall'apostolo Paolo.

Nella sua opera sull'*Introduzione allo spirito della liturgia* (pp. 132-152), l'allora cardinale Joseph Ratzinger, notava che la parola "cantare" è una delle più usate nella Bibbia, ricorrendo 309 volte nell'Antico Testamento e 36 volte nel Nuovo Testamento, e che con "cantare" si intendeva anche l'accompagnamento del salterio e di altri strumenti. Ma soprattutto indicava il fondamento teologico del canto, desunto dal significato dell'inno che Mosè e il popolo d'Israele intonarono appena attraversato il Mar Rosso (Es 15,1): un canto di fiducia in Dio, di gratitudine e di gioia per la liberazione. È, in tal senso, significativo che anche nell'ultimo libro della Sacra Scrittura, l'Apocalisse, nel descrivere la salvezza del nuovo popolo di Dio dal potere del male, riprenda l'immagine del mare e metta in bocca ai salvati proprio "il cantico di Mosè, servo di Dio, e il cantico dell'Agnello" (15,2-3).

Il canto e la musica sacra dunque si configurano innanzitutto come canto e musica liturgica, cioè parte integrante della divina liturgia, che fa memoria della liberazione operata in noi dal Signore con la sua croce, che si rinnova ad ogni Eucaristia.

Ma perché la musica e il canto possano dirsi liturgici devono possedere alcune caratteristiche. Ci sono di guida in questo il *Motu proprio* di San Pio X "[Tra le sollecitudini](#)" (23 novembre 1903) e il chirografo che il Pontefice Giovanni Paolo II, di venerata memoria, scrisse in occasione del centenario di quel documento ("Mosso dal vivo desiderio", 23 novembre 2003).

La musica liturgica deve esprimere anzitutto “santità”, possedere cioè il senso della preghiera e costituire quindi sia un mezzo di elevazione dello spirito a Dio, sia un aiuto per i fedeli nella “partecipazione attiva ai sacrosanti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa” ([Tra le sollecitudini](#)). In tal senso la musica liturgica si caratterizza per il chiaro prevalere della parola. Ciò significa concretamente che deve presentare aderenza ai testi biblici e liturgici, consonanza ai tempi liturgici e corrispondenza ai gesti e ai contenuti di una celebrazione; inoltre che la parte strumentale deve essere subordinata. In altri termini, il prevalere della parola, altro non è che un servizio alla Parola.

Un secondo principio caratterizzante la musica e il canto sacro è individuato nella “bontà delle forme”, per cui la musica sacra deve essere “vera arte”, insignita di dignità e bellezza, capace in sé di introdurre nei sacri Misteri, perché Dio, oltre che verità e bontà, è anche infinita bellezza.

La Chiesa crede che l’ispirazione artistica sia un frutto dello Spirito Santo, che spinge l’artista a partecipare, in qualche modo, certamente limitato ma reale, all’opera del grande artista divino, il Logos. La musica sacra, pertanto, pur toccando le corde del cuore, non si discosta mai dalla ragionevolezza, che ne indica la fedeltà al Logos. Di conseguenza, non ogni musica può entrare a far parte della liturgia cristiana, specialmente quella che facendo leva esclusivamente sui sensi impedisce l’elevazione dello spirito.

La Chiesa riconosce sempre e chiaramente il canto gregoriano come il “canto proprio della liturgia romana” ([Sacrosanctum Concilium](#), 116) e conferisce alla polifonia sacra un posto di eccellenza, ma incoraggia pure la produzione contemporanea di una musica e di un canto liturgico, che corrisponda allo spirito del nostro tempo, alle varie culture di cui è espressione, purché possieda le caratteristiche sopra citate. Credo che si possa affermare senza esitazione che quando una musica è autenticamente liturgica, la sua sacralità si percepisce sempre e ovunque, e che pertanto essa è “universale”.

Oggi ci troviamo nella fortunata circostanza di avere ereditato un patrimonio di musica sacra: messe, mottetti, corali ecc., di ispirazione soprattutto mariana ed eucaristica, composte durante i secoli che ci hanno preceduto, la cui “sacralità” è tanto meglio percepibile quanto più i compositori, oltre che esperti nell’arte musicale, sono stati “imbevuti di senso del mistero” e partecipi della vita della Chiesa (Giovanni Paolo II, [Lettera agli artisti](#), 4 aprile 1999).

Ma, come osservava ancora il Cardinal Ratzinger nell’opera sopra citata (pp. 141-142), in occidente la musica ecclesiastica e la musica profana si sono talmente compenstrate che talvolta la prima ha rischiato di essere travolta dalla seconda, “non sviluppandosi più dalla preghiera, staccandosi dalla liturgia e ... diventando quasi fine a se stessa”. Per ricollocare la musica liturgica nei giusti confini sono state necessarie così la riforma del Concilio di Trento, per riportarla all’aderenza alla parola e, più tardi, quella di San Pio X, per “allontanare la musica operistica dalla liturgia”. Musica incantevole, quella lirica, ma da eseguire nei luoghi adatti, a vantaggio dell’affinamento del gusto. La musica sacra, per essere tale, deve essere sottratta all’uso comune e deputata solo al culto divino, alla preghiera.

Tali riforme hanno giustamente posto in luce che, oltre alla musica liturgica, esiste tutto un repertorio, pressoché illimitato, di altissimo livello artistico e ispirazione religiosa, che va sotto il nome di musica “religiosa”. Sono gli oratori, con intenti squisitamente didattici, che presentano episodi della Storia Sacra o della vita dei Santi; è tutta quella produzione, formalmente liturgica, ma sostanzialmente teatrale, e quindi non propriamente sacra, ma ugualmente elevata, anche perché spesso legata ad importanti movimenti spirituali. Anche questo preziosissimo patrimonio musicale, da largamente incoraggiare nelle esecuzioni e nelle nuove produzioni, si può considerare, a buon

diritto, come uno dei frutti più importanti dell'umanesimo cristiano e uno dei contributi della fede alla cultura dell'uomo. Poiché questo patrimonio culturale è vivo e ancora oggi apprezzato, va pienamente valorizzato nelle opportune sedi, di cui questo concerto costituisce un mirabile esempio.

Se il canto e la musica propriamente liturgici sono normalmente eseguiti durante le celebrazioni, il restante repertorio può trovare il suo pieno apprezzamento in manifestazioni come quella che stiamo presentando. In questa opera di valorizzazione del patrimonio musicale hanno grande benemerita istituzioni come il Coro Marciano, diretto dal M° Filippo M. Caramazza, nel reperimento, conoscenza ed esecuzione della musica sacra e religiosa antica e moderna più nota e più rara, sia per la liturgia sia, a seconda dei casi, per esecuzioni comunque spiritualmente feconde. In questa serata, dedicata alla contemplazione del Mistero eucaristico, sarà pertanto la musica a guidarci nella contemplazione della “*dulcispraesentia*” del Signore Gesù.

Mauro Piacenza

Presidente della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa

