

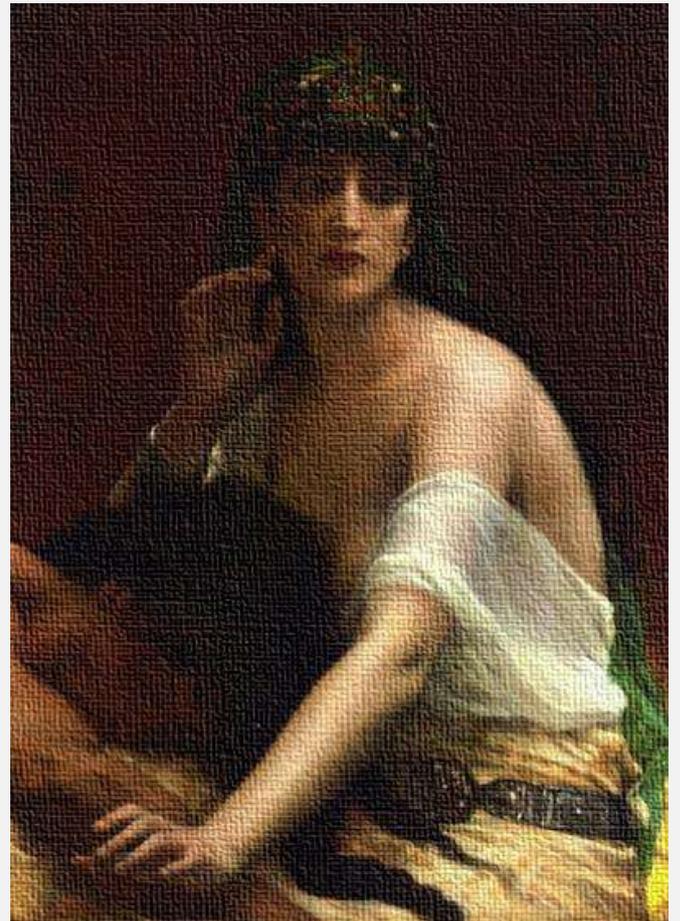
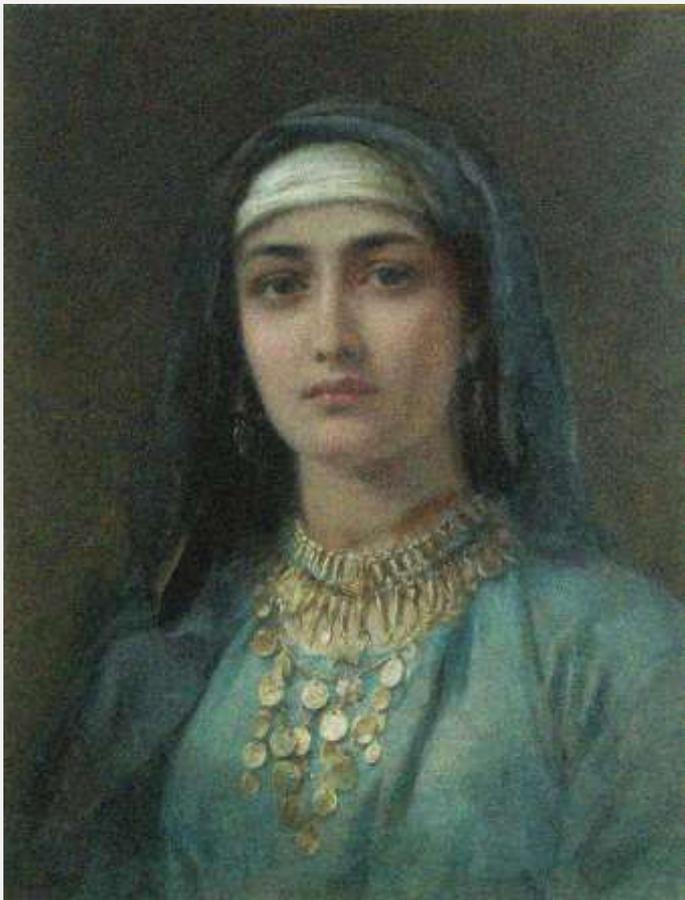
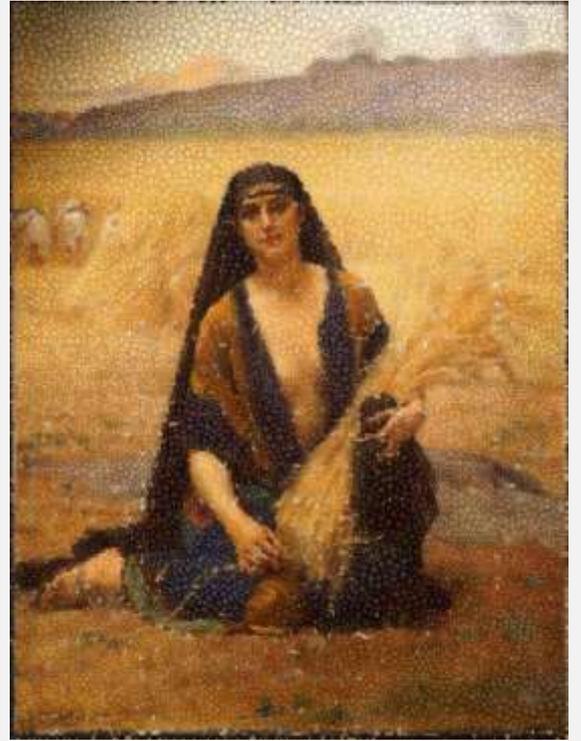
Maria Rattà

DONNE
NELL'ANTICO TESTAMENTO



Immagini di salvezza

Tredicesima parte



Il volto femminile nella Bibbia si svela fin dalle prime pagine, quando Eva compare accanto ad Adamo, ed è creata da Dio per essere aiuto, sostegno, compagna di vita per il primo uomo, ma anche madre dei viventi. È un ruolo, quest'ultimo, che ella non perde nemmeno dopo aver ceduto alla tentazione del serpente. Così, già dall'inizio della Scrittura, emergono tutta la complessità e la ricchezza della donna biblica. Nessuna delle figure femminili, infatti, si presenta come personaggio statico e semplicistico, facile da tratteggiare in poche righe. Ciascuna di esse ha una serie di sfaccettature che si evincono di pari passo con lo sviluppo narrativo delle loro vicende, svelando parte di quel loro universo interiore altrimenti a noi inaccessibile. Dove poi la Scrittura tace, molto spesso è l'arte a sopperire, inserendo frammenti ipotizzabili delle loro vite, situazioni altamente realistiche, che rileggendo con un po' di buon senso comune si possono considerare come molto probabili. Sono dettagli preziosi, perché gettano luce su vicende che, storicamente accadute o meno, possono aiutare a comprendere meglio la natura umana e quella della donna in modo particolare.

Le donne che saranno presentate in questo lavoro sono quattro, e sono tutte accomunate da una caratteristica: il coraggio. Ma ciascuna di queste figure lo declinerà in modo diverso.

In Eva, che inizialmente appare come benedizione di Dio per l'uomo, si assiste un percorso che passa attraverso la sua capacità di essere sedotta e seduttrice, di sperimentare pentimento, rimorso, e amore materno che sa esprimersi anche nel più grande dolore per Abele, il figlio morto per mano dell'altro frutto della sua stessa carne, Caino. Eva, in un certo senso, rappresenta colei che, pur se per mezzo dei propri errori e delle loro conseguenze, affronta il cambiamento e la "rinascita". Se inizialmente il coraggio di Eva è quello di chi "sfida" Dio contravvenendo ai suoi voleri, successivamente esso diventa il coraggio di chi sa rimboccarsi le maniche e "ricominciare", accettando le conseguenze delle proprie azioni. Eva è la donna che si trasforma, che sa fare delle proprie disgrazie una vera e propria catarsi, un percorso di guarigione del cuore. Eva si immerge alla fine in una verità di vita intessuta di gioie e dolori, di cadute e risalite che tutto il genere umano condivide con lei, pur nella speranza della salvezza che viene da Dio solo. Eva, inoltre, rimane la madre dei viventi ed è prefigurazione di Maria. Con sapienza, l'arte non manca di ricordarlo, come fa nello straordinario pulpito ligneo di Hendrick Frans Verbruggen, che per la Cattedrale di san Michele e Gudula a Brussell realizza una straordinaria cacciata dall'Eden con in alto Maria, che aiuta Gesù a portare la Croce con cui Egli schiaccia la testa del serpente.

A differenza della progenitrice, Dalila è invece la falsità impenitente, che gioca coi sentimenti di un uomo (Sansone) fino a carpirne il segreto più inconfessabile, perché per lui letale. Quando con le sue armi di seduzione e il suo finto amore riesce a scoprire che i suoi capelli sono la sede della sua invincibilità, ella non ha remore a consegnarlo in mano dei nemici, pur essendo l'uomo con cui aveva condiviso fino a poco prima intimità e vita quotidiana. È indubbiamente una donna coraggiosa, Dalila, se riesce con tanto sangue freddo a raggirare l'uomo più forte di tutta la Bibbia, colui che da solo era riuscito a uccidere un leone a mani nude. Ma il suo è un coraggio usato per fare del male. C'è pentimento, in lei? C'è cambiamento, come in Eva? La narrazione biblica non spende una sola parola su questo, mentre gli artisti instillano un dubbio

nello spettatore attraverso gesti e sguardi che lasciano spazio per un possibile rimorso, per un senso di dispiacere e dolore... forse anche per il rimpianto. Tuttavia, la storia di Dalila non è a lieto fine anche per un altro motivo (che esula dall'argomento di questo lavoro, ma vale pur la pena di accennare): gli "sforzi" di questa donna non otterranno alla fine il risultato sperato, perché Sansone, sebbene cieco e incatenato, riuscirà, una volta ricresciutigli i capelli, a far morire tutti i Filistei (sacrificando anche la propria vita) grazie alla sua forza ritrovata. La storia di Dalila risulta così, in sintesi, una storia fallimentare, in cui non ci sono spiragli di speranza. Il potere femminile è usato per scopi malvagi, la seduzione diventa una trappola, l'azione di una sola persona finisce col portare a tragiche conseguenze tutto un popolo.

Ester è invece la donna forte, coraggiosa per amore del bene. La sua bellezza, la sua capacità seduttiva, la sua dolcezza sono "sfruttate" per salvare Israele dalle mani dei suoi nemici che tramano nell'ombra. Ester non è però senza paura, il suo sangue freddo non è quello di un essere umano insensibile, il suo coraggio non viene dalle sole forze umane, ma dall'appoggiarsi in Dio. In lei si vede quella debolezza attraverso cui i piccoli riescono a vincere i potenti, gli umili sconfiggono i superbi e le donne, in un contesto sociale che le privava di poteri "effettivi", riescono ad avere potere al pari degli uomini. È in particolare un artista che delinea questa sua complessità e questo suo fascino, scegliendo di ritrarre lei e Assuero non nelle inflazionate scene dello svenimento della donna davanti al trono del Re o in quella in cui gli sposi tengono il banchetto con Aman. No, Geldorp Gortzius presenta i due come una coppia di innamorati che si scambiano sguardi carichi di dolcezza e devozione. E, soprattutto, li presenta come due sovrani con pieni poteri: Assuero regge lo scettro, ma lo porge a Ester, che lo regge delicatamente con entrambe le mani. È il potere dell'amore femminile ha la meglio su tutto, anche sui dettami di un mondo fortemente maschilista.

Infine c'è Rut, la donna dei valori familiari e della pazienza. Una donna anche lei coraggiosa, che sceglie di non lasciare la suocera dopo la morte del marito, pur avendo la possibilità di rifarsi una vita; una donna che sa accettare con dignità il dolore della perdita, della povertà, dell'esistenza in terra straniera. Rut è la donna del coraggio che non precorre i tempi, ma che sa aspettare il momento giusto (e coglierlo) dopo le tragedie della vita. Dall'incontro – insperato e provvidenziale – con Booz, un parente che può riscattarla e renderle nuovamente la gioia di essere moglie, ma anche (e soprattutto) darle quella di essere madre, la sua vita prenderà una nuova svolta. Nella sua storia si intreccia anche quella di Noemi, perché anche lei, seppure in modo nuovo rispetto alle sue ordinarie aspettative, ritroverà la felicità: vedova e senza figli come la nuora, non solo avrà in Rut una nuova figlia, ma anche Obed, il frutto dell'unione fra Rut e Booz, diventerà un nipote. Un nipote di tutto rispetto, perché si tratta nientedimeno che del nonno di Davide, da cui discenderà il Messia, il Salvatore. Ed ecco che, dunque, la storia della Salvezza è vergata non solo da Dio e dai grandi protagonisti maschili, ma anche da quelle donne che hanno saputo prendere in mano la propria vita e farne delle epopee di bellezza, virtù e fascino.

EVA: COMPAGNA, PECCATRICE, MADRE DEI VIVENTI

Un aiuto per l'uomo



Creazione di Eva, Royal 17 E VII (Bible historiale complétée) f. 6v (1357), Londra, British Library

Il Signore Dio disse:
“Non è bene che l'uomo sia solo:
voglio fargli un aiuto che gli corrisponda”.
Il Signore Dio fece scendere un torpore
sull'uomo, che si addormentò;
gli tolse una delle costole
e richiuse la carne al suo posto.
Il Signore Dio formò con la costola,
che aveva tolta all'uomo, una donna e la
condusse all'uomo». (Gn 2, 18-21-22)



Michelangelo, *La creazione di Eva* (particolare), c. 1511, Roma, Cappella Sistina
«Michelangelo rese Eva molto umana. Ai contemporanei piacque l'attitudine modesta della donna, che nasce sottomessa, inchinandosi, le mani giunte in preghiera. Il paesaggio» è «sommario (appena creato, ma già riconoscibile nei suoi elementi: acqua, cielo, erba, pietra) e monumentale» la «figura dell'Eterno - arcaica, come un ricordo di Giotto. Avvolto in un manto rosso-viola (in gergo "morellone"), intento a benedire con mano enorme la sua creatura, sembra compresso nello spazio pittorico, che non può

contenere la sua immensità. Eva trasuda riconoscenza per la grazia ricevuta di esistere. Tutto ciò, Michelangelo lo dipinse in 4 giorni. Non sempre la fretta è cattiva consigliera». (Armando Sodano, *"La Creazione di Eva" di Michelangelo*)

«Non è bene che l'essere umano sia solo.

La frase, perentoria, fa notare un'evoluzione nel pensiero di Adonai.

Impressionante: come se Dio cambiasse idea,
si rendesse conto che qualcosa non è sufficiente.

Nel rapporto di reciprocità fra Dio e l'uomo, anche Dio scopre che l'uomo evolve.

Fino ad ora 'adam è androgino, contiene in sé l'uomo e la donna,
ma questa situazione non può funzionare, non dà soddisfazione.

Dio si accorge del bisogno, del problema, e trova la soluzione:

farà un soccorso come di fronte a lui (2,18-20).

Fare un "soccorso", indica, nella Bibbia,
un intervento decisivo di fronte ad un pericolo mortale.

Il "come" è approssimativo:

neanche Dio sa bene come fare e il "di fronte a lui" è intraducibile in italiano,
indica un'alterità, ma anche con una sfumatura, di affronto.

Gli animali non adempiono a questo soccorso, Adonai trova un'altra soluzione.

L'adam cade nel sonno e viene tagliato a metà.

Non una costola, ma un lato, come i due stipiti della porta,
viene tagliato, tolto.

Bene commenta Rashi di Troyes parlando di una doppia mancanza:

l'umano non assiste alla sua divisione,
alla creazione della donna e non conosce l'altra parte di sé.

La relazione nasce da una mancanza».

(Paolo Curtaz, *Adamo ed Eva*)



«Col versetto 18 il racconto compie un altro passo decisivo e troviamo qui un'affermazione importante. Non conosceva, il nostro autore, una parola astratta per dire il grande concetto che aveva in testa e allora ha coniato un termine nuovo, un termine che fa a pugni con la grammatica ebraica e che i traduttori non sono capaci di rendere in altre lingue.

Voleva dire: Non è bene che l'uomo sia un individuo chiuso in se stesso. L'uomo per poter esistere deve ex-sistere, porsi fuori, entrare in relazione: l'uomo è un essere di relazione. Aristotele dirà: L'uomo è un animale politico, cioè è un essere che entra in relazione e fa società. Studia una caratteristica degli esseri umani in genere, usa un linguaggio di tipo filosofico. Il nostro autore, invece, adopera un linguaggio di tipo mitico. Dio ha fatto un essere da solo, poi dice non è bene che sia solo. Nella volontà di Dio c'è che l'uomo sia in relazione. Però, come dire tutto questo? La lingua ebraica ha pochissimi concetti astratti. Il nostro autore crea allora un concetto astratto, mettendo insieme la particella "come", la preposizione "di fronte" e il pronome "lui": un come di fronte a lui. Non è corretto neanche nella lingua ebraica! *K^c-negd-ō* (כנגדו): un elemento che possa stargli di fronte, una realtà che possa guardarlo in faccia. Un concetto filosofico moderno, in qualche modo parallelo alla formula dell'antico, potrebbe essere quello di persona: un essere che entra in relazione con una propria individualità e che si apre a un'altra, con una reale possibilità di dialogo. Noi diremmo: Gli voglio fare una persona da guardare negli occhi. Dio conduce gli animali all'uomo per vedere come li avrebbe chiamati. E in qualunque modo l'uomo li avesse chiamati, quello doveva essere il loro nome. La ricerca scientifica è totalmente nelle mani dell'uomo. L'antico autore non pensava che la ricerca scientifica andasse tanto avanti come sappiamo noi. Ma, in ogni caso, voleva dire: la ricerca, lo studio della realtà è cosa buona. Tutto quello che l'uomo può fare per conoscere la realtà, lo faccia. È ben fatto. È nobiltà dell'uomo questa sua capacità di conoscere, è dono di Dio l'intelligenza che gli permette di spiegare la realtà. Ma l'uomo "non trovò una persona che lo potesse guardare in volto". Gli animali li conosce, li cataloga, li classifica, ma non sono simili a lui; non sono totalmente conformi alla sua persona, non sono sufficienti, perché l'uomo sia realizzato in una relazione secondo la volontà del Creatore. Il termine con cui l'autore indica il torpore è un termine tecnico sacro: la *tardemah* (תרדמה) è un sonno estatico, un sonno profondo. È il sonno misterioso che prende quando Dio si avvicina per fare qualche cosa di grandioso. Lo stesso termine l'autore antico lo utilizzerà più avanti nel suo racconto parlando dell'alleanza con Abramo. È un modo per dire che l'uomo non sa spiegarsi come il grande fatto sia avvenuto. L'unico testimone della nascita della donna, che era Adamo, dormiva. C'era e dormiva e quindi non sapeva come la faccenda era successa. Dunque con questa immagine l'autore vuole dire che siamo alla presenza di un grande evento divino che rimane misterioso alla scienza dell'uomo. Il Signore Dio plasmò (stesso verbo, però la materia è cambiata, non è la terra) plasmò con la costola che aveva tolto all'uomo, una donna e la condusse all'uomo. Perché la costola? È uno dei problemi esegetici irrisolti che questo testo pone; è bene, anzitutto, riconoscere che non tutto è chiaro. Molti esegeti hanno tentato la spiegazione e non sono forse ancora convinti di aver trovato la soluzione. Nel mito di Atrahasis la dea mesopotamica che presiede alla creazione si chiama Ninti e tale nome significa: "Signore della costola". In sumero, la lingua sacra che i Babilonesi e gli

Assiri utilizzavano pur senza comprenderla (di solito le lingue sacre si utilizzano proprio perché non si capiscono e così sono più sacre!), “Ti” vuol dire sia costola, sia vita. Potrebbe essere che il nostro autore, con questa reminiscenza culturale, letteraria, mitologica, proveniente dall’oriente, abbia scelto l’elemento costola. Di fatto è importante che non abbia descritto la creazione della donna partendo dalla terra, perché poteva dare l’impressione di due realtà diverse. Gli animali sono di nuovo creati dalla terra e sono molto diversi gli uni dagli altri. Vengono tutti dalla terra come l’uomo, ma sono molto diversi. La donna creata dalla terra poteva dare l’impressione di un essere ancora diverso; uno della serie degli animali o, per lo meno, un essere diverso dall’uomo. Invece il far derivare la donna da una realtà già presente dice la stessa identica natura. Non è un altro essere, ma è la persona che può stare di fronte all’uomo. È presentata quindi la relazione umana nella sua immagine tipica della sessualità, intesa come maschio e femmina, uomo e donna, intesa come l’immagine del dialogo. La costola, forse, essendo un elemento del corpo nascosto, centrale, vicino al cuore, vicino agli organi vitali, potrebbe assumere una particolare importanza. Potrebbe essere l’immagine della centralità: la donna viene tratta dal centro dell’uomo».

(Claudio Doglio, *L’antico racconto della prima umanità*)





La creazione di Adamo ed Eva nell'*Additional 47682 (Holkham Bible Picture Book)* f. 3 (1327-1335 c),
Londra, British Library

La miniatura illustra il momento in due fasi, quasi come se la creazione di Eva fosse un'operazione "chirurgica":
prima Dio mette mano al fianco di Adamo, poi, dopo averlo aperto, da esso "estrae" Eva.



Veronese, *La creazione di Eva* (1565-75), Chicago, Art Institute of Chicago



Con un piede che affonda nel declivio su cui Adamo sta ancora dormendo, Eva sembra quasi letteralmente uscire dal fianco di Adamo: pare ancora priva di vita, ma Dio, portandole un braccio attorno alle spalle, con l'altra mano le sta dando il dono della vista. Si realizza così un parallelo con la scena novotestamentaria in cui Gesù guarirà il cieco nato. Ma è anche un altro il senso che Veronese imprime alla sua opera. Si crea un'analogia fra l'artista e Dio: il Creatore è come un artista che dà occhi alla creatura, mentre l'artista aiuta le creature a vedere.



William Blake, *La creazione di Eva* (1822), The National Gallery of Victoria, Melbourne

Disegnata come illustrazione per il *Paradiso Perduto* di Milton, l'opera di Blake descrive un'Eva risplendente di purezza, uscita come vergine senza macchia dalle mani di Dio. Per rendere visivamente questo concetto, l'artista la rappresenta nella tipica posa della Madonna Immacolata (Maria, d'altronde, sarà la "nuova Eva"), ma con la luna non sotto i suoi piedi, ma sopra il suo capo: il pianeta è infatti simbolo di morte e nell'iconografia mariana compare sotto i piedi della Vergine perché ella è associata alla vittoria redentiva di Cristo. E la morte entrerà nella realtà umana con la disobbedienza di Eva (e di Adamo).

Allora l'uomo disse: «Questa volta è osso dalle mie ossa, carne dalla mia carne. La si chiamerà donna, perché dall'uomo è stata tolta». Per questo l'uomo lascerà suo padre e sua madre e si unirà a sua moglie, e i due saranno un'unica carne. (Gn 2,23-24)



Da sin., *Adamo ed Eva nelle mani di Dio*, Portale ovest della Cattedrale gotica di York
e William Blake, *Adamo ed Eva*

Usciti dalla “mano” di Dio, Adamo ed Eva continuano a essere guidati dalla mano stessa del Creatore, che li dona l’uno all’altra quali compagni di vita.

«Forse potremmo trovare qui la spiegazione sull’origine di un detto proverbiale abbastanza diffuso: “carne della mia carne, ossa delle mie ossa”. Noi diciamo piuttosto: è sangue del mio sangue, per dire che siamo parenti. Il detto implica, dunque, un rapporto stretto di parentela, di vicinanza. Quando si faceva un patto si usava la formula: Siamo della stessa carne, siamo delle stesse ossa. Come dire: siamo legati da un vincolo forte come la parentela. Troviamo questa formula nel libro della Genesi (29,14) proprio in un trattato e poi nel secondo libro di Samuele (5,1 e 19,13) per indicare gli stretti rapporti che uniscono Davide agli uomini di Giuda. È una chiara testimonianza biblica della formula proverbiale. Il rapporto dunque che esiste tra l’uomo e la donna è un rapporto strettissimo. Quindi non indica ancora dominio–alterità, ma stretta somiglianza e armonia».

(Claudio Doglio, *L’antico racconto della prima umanità*)

Oh donna, aspetto e sguardo tuoi
non mi turbano affatto.
Sei tutta come morsa della gola
quand'è dall'emozione stretta.

Tu sei plasmata come in un abbozzo,
quale riga di un altro ciclo,
come se veramente nel sonno
dal mio costato fossi spuntata.

E subito sfuggita dalle mani
e dall'abbraccio sgusciata,
tu stessa sconcerto e sgomento
e spasmo del cuore dell'uomo.

(Boris Pasternak, *Eva*)



Julius Paulsen, *Adamo ed Eva* (1887)

La tentatrice

Il serpente era il più astuto di tutti gli animali selvatici che Dio aveva fatto e disse alla donna:

“È vero che Dio ha detto: «Non dovete mangiare di alcun albero del giardino?»”.

Rispose la donna al serpente: «Dei frutti degli alberi del giardino noi possiamo mangiare, ma del frutto dell'albero che sta in mezzo al giardino Dio ha detto: “Non dovete mangiarne e non lo dovete toccare, altrimenti morirete”». Ma il serpente disse alla donna: «Non morirete affatto! Anzi, Dio sa che il giorno in cui voi ne mangiaste si aprirebbero i vostri occhi e sareste come Dio, conoscendo il bene e il male». Allora la donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradevole agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò. (Gn 3, 1-6)



In alto, William Blake, *Tentazione e caduta di Eva*, 1808, Museum of Fine Arts, Boston

La seduzione del Tentatore che spinge Eva alla disobbedienza si fa visibile nella spirale del serpente che letteralmente avvolge la donna, soggiogandola fino a farla cedere.

A ds., *La tentazione di Adamo ed Eva nell'Additional 60628/1 (Compendium historiae in genealogia Christi, XIII sec.)*, Londra, British Library



A sin., la tentazione nell'Eden nel *Salterio di York - Hunterian Psalter - Sp Coll MS Hunter U.3.2 (229)*, folio 7v, del 1170 c., conservato presso l'Università di Glasgow





Giovanni della Robbia e bottega, *Adamo ed Eva* (1515), Baltimora, The Walters Art Museum

Per la realizzazione di quest'opera, l'artista attinge principalmente a un'incisione di Albrecht Dürer del 1504. I progenitori sono presentati con dei corpi idealizzati che richiamano le antiche sculture di marmo. Il serpente ha una faccia femminile molto simile a quella di Eva, secondo un'iconografia legata alla concezione della donna come inaffidabile. Un dettaglio che per molto tempo ha suscitato perplessità è la presenza, nello sfondo di flora e fauna, di una pianta che sarebbe quella del granturco americano, che solo molto dopo sarà inserita nelle immagini artistiche europee. In realtà, è un "falso d'autore": si tratta di un inserimento del XVII sec. Un'iscrizione alla base indica che l'opera fu realizzata a Firenze per celebrare l'ingresso trionfale di papa Leone X (30 novembre 1515), esponente della famiglia medicea.



A sin., Gustav Klimt, *Adamo ed Eva* (1917), Vienna
Österreichische Galerie Belvedere

Eva è presentata da Klimt nel suo ruolo dominante,
prevalente rispetto all'uomo: Adamo rimane in penombra,
quasi confuso con lo sfondo marrone, e addormentato.

Lei, dallo sguardo dolce, ma anche enigmatico, secondo
taluni è vista dall'artista come colei che custodisce il sonno
di Adamo. In quest'opera Klimt «ha voluto rappresentare
l'appagamento dei sensi e l'armonia nell'affinità spirituale
fra due amanti».

(<https://barbarapicci.com/2015/05/11/gustav-klimt-4/>)

In basso, Byam Shaw, *La donna, l'uomo, e il serpente* (1911),
Coll. priv.

La rappresentazione di Shaw si presenta, per certi versi,
simile a quella di Klimt, ma è più intenso e "sfrontato" il
fascino della donna a cui l'uomo non riesce a opporre
resistenza. Qui Adamo non dorme un sonno appagante, e i
due non si tengono per mano. Eva stringe la mela, mentre

Adamo serra la destra in un pugno, quasi a indicare la
violenza con cui sta cercando di desistere dalla tentazione
che la donna gli presenta. Il serpente, che sembra guardare
lo spettatore, attraversa tutta l'opera: partendo dall'alto a
sinistra, finisce in basso, sulla destra, dove ne si vede la
testa.





Rubens - Brueghel il Vecchio, *Il Giardino dell'Eden con la caduta dell'uomo* (1615 c.), Mauritshuis (Olanda), The Hague Museum

Frutto della collaborazione tra due artisti (cosa non insolita tra i pittori fiamminghi, spesso specializzati in generi diversi e quindi avvezzi a lavorare in squadra per alcune opere), la tela è una delle ventiquattro che Brueghel e Rubens (grandi amici, oltre che grandi pittori) realizzarono assieme. Rubens lavorò ad Adamo ed Eva, all'albero della conoscenza ai cui piedi essi si trovano, al cavallo e al serpente; Brueghel invece si occupò del paesaggio e della fauna, dipinti «con precisione enciclopedica» (<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-garden-of-eden-with-the-fall-of-man-253/>) e in grande varietà, a simboleggiare la magnificenza della creazione.



Una volta "caduta in tentazione" Eva è una donna che sfrutta il potere della seduzione per indurre anche Adamo a mangiare il frutto dell'albero "proibito".

Anche se l'uomo sembra controbattere qualcosa (come appare dal gesto della mano sinistra), il suo volto dubbioso e la posa rilassata fanno già intendere che, alla fine, farà quanto la compagna gli suggerisce. Eva diventa così, purtroppo, il tramite tra il serpente e Adamo, tra l'innocenza e il peccato: visivamente il quadro lo dispiega nella linea curva, continua, che si diparte dal serpente in alto sul ramo dell'albero, prosegue lungo le braccia di Eva e giunge così ad Adamo.



Giovanni Battista Foggini, *La caduta dell'uomo*, (1650-1700 c.), Baltimora, The Walters Art Museum
Nell'opera bronzea di questo artista italiano compare una scimmia presente anche nel quadro di Rubens-Brueghel), colta nell'atto di mangiare anch'essa una mela. È il simbolo della lussuria e dell'impossibilità di resistere alla tentazione. Rappresenta, inoltre, la follia dei progenitori, che perdono tutto per non essersi opposti al serpente. Anche la linea curva che Adamo ed Eva formano attorno all'albero rimanda alla tela di Rubens-Brueghel.



In alto, Johann Carl Loth, *Eva tenta Adamo* (1655-98), Ottawa, National Gallery of Canada

Loth descrive la tentazione come un vero e proprio assalto al quale Adamo sembra provare a rispondere con poca energia, tentando di arretrare davanti all'insistenza di Eva e balbettando qualche frase: non riuscirà a resisterle.



A sin., Tintoretto, *La tentazione di Adamo ed Eva* (1550-53), Venezia, Gallerie dell'Accademia

Anche Tintoretto presenta la tentazione in tutta la sua forza dirompente che coglie di sorpresa Adamo, facendolo quasi cadere. Il pittore inserisce nel dipinto anche un piccolo particolare: la cacciata dei progenitori dall'Eden, nella parte destra della tela.

«L'autore antico non ce l'ha con le donne, anzi è proprio questo teologo più di ogni altro a dare rilievo alla figura femminile e a sottolinearne l'importanza nella storia. Si può addirittura affermare che il personaggio principale di tutta questa solenne scena iniziale sia proprio la donna. È essa, infatti, l'elemento che lega insieme il pannello della creazione e quello del peccato ed è sempre la donna che domina nell'ultima scena, diventando la "madre". A Gerusalemme la regina madre ha un ruolo molto importante. Non la moglie del re è importante, perché il re di mogli ne ha tante; ma il nuovo re ha una madre sola e allora diventa importante, all'interno dell'harem, solo questa donna, la madre di colui che diventa re. Assume il titolo di *gebirah*, cioè la "Potente" e sale al trono insieme al figlio, diventando la regina madre. Il suo è un ruolo importantissimo ed ella compare sempre alla destra del re nelle grandi funzioni (cfr. 1Re 2,19).

L'autore antico vive questa mentalità, conosce molto bene questi usi e costumi; sa, inoltre, per esperienza personale quale grande ruolo abbia giocato la figura di Betsabea nella successione del figlio Salomone al trono di Davide (1Re 1-2). In tutta la sua storia, quindi, avrà la tendenza a far vedere come sono le donne che guidano la storia della salvezza. Ad esempio: Sara con Abramo. È lei che comanda. Rebecca con Isacco. È lei che decide di dare la primogenitura a Giacobbe e non a Esaù. Ancora Rachele e Lia con Giacobbe. Sono loro le matriarche d'Israele. Tutti questi racconti si ritiene che possano appartenere alla tradizione yahwista. Così la donna all'inizio diventa il prototipo della grande regina, della grande madre, quindi figura molto rilevante e importante. Nel nostro testo non ci sono le sfumature negative e misogine che poi la tradizione posteriore ha rilevato e sottolineato.

Oltre alle donne, la seconda causa del peccato salomonico era stata la cultura.

La scuola organizzata da Salomone diventa col tempo una scuola orgogliosamente laica, cioè vi entrano dei filoni di pensiero che pericolosamente non rispettano e non conservano le antiche tradizioni di Israele, ma si abbandonano a ragionamenti umani e quindi fanno allontanare la cultura del popolo dalla fedeltà a Dio.

La problematica del nostro autore è anti-sapientziale, pur essendo anch'egli un sapiente.

Intende avanzare, cioè, una polemica contro una mentalità troppo orgogliosa, troppo presuntuosa, troppo indipendente da Dio. Una mentalità umana che pretende di sapere tutto, di capire tutto e di spiegare tutto.

Ecco, il verbo fondamentale credo che sia "pretende".

Se mettiamo insieme questi due motivi teologici: la figura della donna nel contesto salomonico e la pretesa culturale della scuola salomonica, riusciamo a capire anche la costruzione letteraria che il nostro sapiente antico ha posto come prototipo di tutta la storia.

"La donna vide che era buono ciò che invece era cattivo e lo desiderò per acquistare saggezza". Il modo di vedere è contrario al progetto di Dio e quindi porta a fare le azioni che erano state indicate come dannose. "Prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò" (3,6b).

Non ci sono sottolineature volute da parte dell'autore in questo scambio.

La figura della donna è emergente, ma non è colpevolizzata».

(Claudio Doglio, *L'antico racconto della prima umanità*)



William Strang, *La tentazione* (1899), Londra, Tate Gallery

Primo di una serie di dieci dipinti sulla storia di Adamo ed Eva, il quadro si connota per un forte contorno e per i colori pallidi, che gli conferiscono un'aria moderna e quasi da sogno.

L'artista sembra concentrarsi sulla reazione psicologica, intima, che la proposta di Eva scatena in Adamo: tutto il suo dubbio e il suo arrovellarsi per decidere cosa fare sono espressi nella concitata gestualità di Adamo.

Il coniglio, qui inserito, è tradizionalmente simbolo di lascivia e tentazione.



Michelangelo, *Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre*, particolare (1511 c.), Roma, Cappella Sistina

Michelangelo, rispetto a quanto poi faranno Rubens e Brueghel, presenta una scena molto più complessa, all'apparenza meno elegante: il serpente è attorcigliato al tronco dell'albero fin dalla sua base e, secondo l'iconografia antica, in cima assume le fattezze di una donna, simbolo dell'inaffidabilità femminile (spesso sarà poi una vera e propria "sospia" di Eva in molte rappresentazioni). Mentre Eva prende la mela che le porge il tentatore, Adamo afferra uno dei tronchi dell'albero quasi come se, alla tentazione del Maligno, ognuno dei due avesse agito rispondendo unicamente alla propria libertà.

Loy Hering, *La caduta* (1530-35 c.),
Londra, Victoria and Albert Museum

L'opera è un rilievo su calcare del lago di Solnhofen (Baviera) e rappresenta l'adattamento di un'incisione su legno di Green Hans Baldung del 1511.

Le foglie di fico che compaiono in varie rappresentazioni di Adamo ed Eva non devono trarre in inganno: non

necessariamente indicano che la scena vada collocata "dopo" la caduta dei progenitori, ma possono essere presenti per una semplice questione di pudore. In

ogni caso, nell'opera in esame, la copertura della nudità di Eva potrebbe fungere anche da simbolo, anticipando quanto i progenitori vivranno in conseguenza della loro colpa. Anche qui è presente il coniglio. Questo animale, nelle

raffigurazioni della Vergine Maria - nuova Eva - è a volte presente, ma in chiave positiva: è un coniglio bianco, indice della castità o della vittoria sulle

passioni. Il coniglio, come infatti lo presentano i bestiari medievali, è un animale che, correndo velocemente in

salita, riesce a sfuggire agli animali predatori. È questa una caratteristica interpretata, in chiave simbolica, come

l'immagine dell'uomo che sfugge alle tentazioni del diavolo, rivolgendosi solo a Dio.



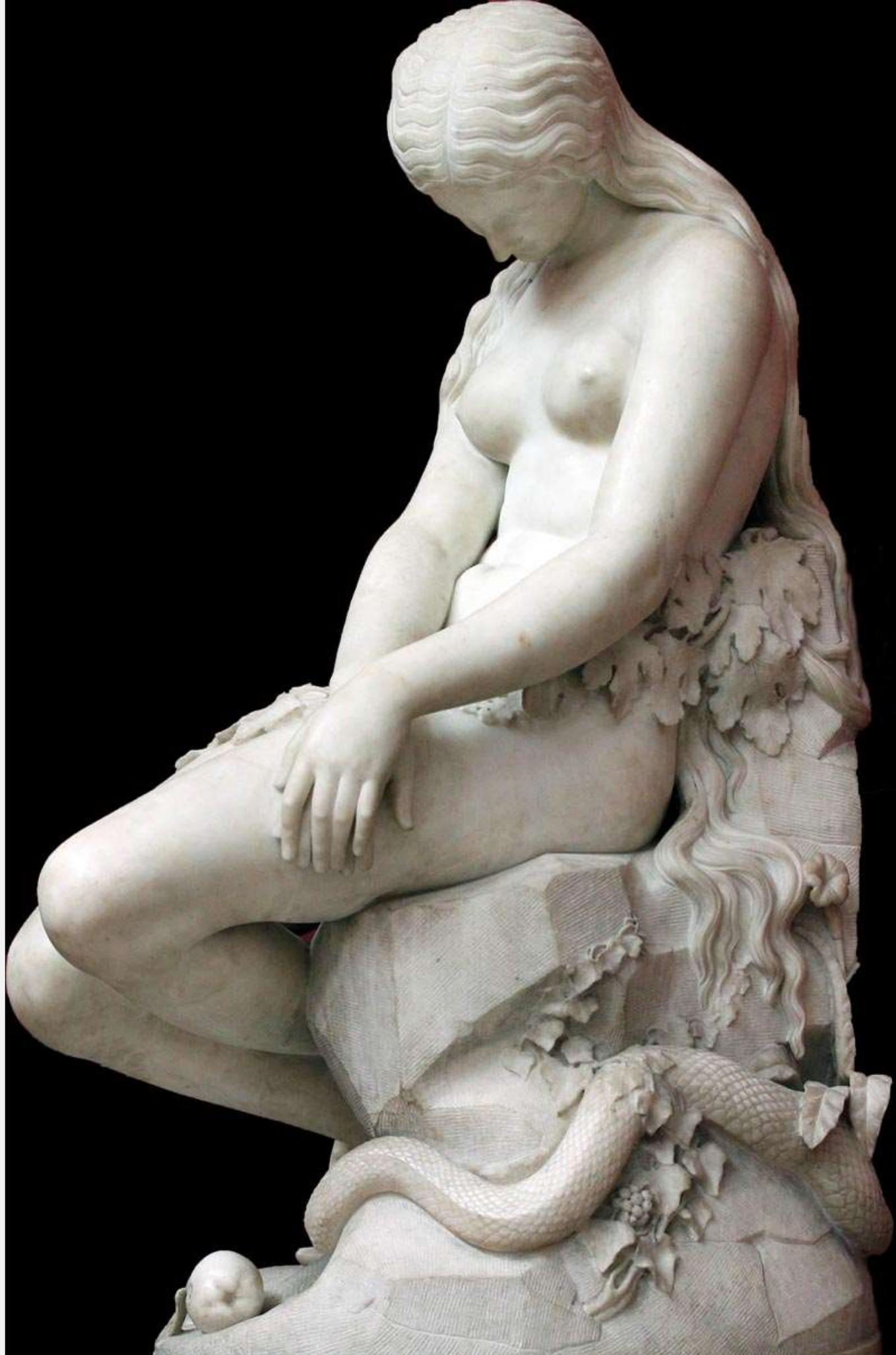
Eva "pentita"



Rodin, *Eva dopo la caduta* (1886)
Chicago, Art Institute of Chicago

L'opera si rifà alle possenti e plastiche figure di Michelangelo nella Cappella Sistina e a quelle di Masaccio nella sua raffigurazione dei progenitori scacciati dal Paradiso terrestre. «Il suo naturalismo scioccò i critici quando venne esibita per la prima volta, perché Eva appariva loro più una donna in carne e ossa, che una creazione idealizzata».

(<https://www.artic.edu/artworks/16963/eve-after-the-fall>)



Edward Sheffield Bartholomew, *Eva pentita* (1858-59), Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art
Si tratta di una copia dell'opera (ottocentesca) perduta di Pasquale Gezzi.
Sul basamento, l'autore inserisce varie formelle con la storia della disobbedienza
e della cacciata dei progenitori dall'Eden.



In alto, Anna Lea Merrit, *Eva sopraffatta dal rimorso*, 1885

Vincitore di una medaglia quando fu esposto alla Royal Academy di Londra nello stesso anno della sua produzione, l'opera fu dipinta alla maniera pre-raffaelita. tuttavia oggetto di censura, a causa del nudo di donna in esso presente, e per la discriminazione allora ancora esistente nei confronti delle pittrici.



A sin., George Frederic Watts, *Eva penitente* (1865-97 c.), Londra, Tate Gallery
L'opera faceva parte di una trilogia, concepita inizialmente come parte di uno schema complesso, *La casa della Vita*, ma in seguito rimase parte del solo trittico, con l'ascensione di Eva alla vita, la sua tentazione e, appunto, il suo dolore dopo la caduta. Eva sta piangendo, appoggiata contro un albero, e la sua posa, completamente "schiacciata" sul tronco, sembra suggerire, assieme alla pesantezza delle carni, e alle pennellate discendenti, il peso del peccato e della colpa.



Adamo ed Eva si fanno dei vestiti con foglie (particolare) in un ricamo su tela della fine del XVI sec., di manifattura inglese o scozzese. L'opera è conservata presso il Metropolitan Museum of Art di New York.

Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e conobbero di essere nudi; intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture. Poi udirono il rumore dei passi del Signore Dio che passeggiava nel giardino alla brezza del giorno, e l'uomo, con sua moglie, si nascose dalla presenza del Signore Dio, in mezzo agli alberi del giardino. Ma il Signore Dio chiamò l'uomo e gli disse: «Dove sei?». Rispose: «Ho udito la tua voce nel giardino: ho avuto paura, perché sono nudo, e mi sono nascosto». (Gn 3,7-10)

«Davanti a Dio che lo chiama e gli chiede “dove sei?” (Gen 3,9), Adamo dichiara apertamente di aver paura di Lui, perché è “nudo”(Gen 3,10). La Scrittura evidenzia così uno stretto rapporto causale in Adamo tra nudità e paura di Dio. Questo sentimento, che porta il primo uomo a nascondersi, è ben comprensibile se messo in riferimento alla nuova coscienza della propria nudità. La nuova realtà spirituale di peccato diviene anche una nuova dimensione psicologica, tale da far vivere all'uomo e alla donna un diverso modo, rispetto al passato, di relazione con il mondo intero, con il proprio corpo e con quello altrui, come anche di relazione maschio-femmina. Il male si fa presente nell'esperienza esistenziale dell'uomo a causa della trasgressione e in ogni caso si manifesta, nelle parole di Adamo, un chiaro legame causale tra il sentimento di colpa per la trasgressione attuata e lo scoprirsi nudo. All'interno di questa nuova esperienza di sé e del mondo appare una particolare coscienza della propria nudità che è causa di paura e di vergogna e del desiderio di volersi nascondere a Dio. Tale nudità indica “un radicale cambiamento del significato della nudità originaria”. Da una “particolare pienezza di coscienza e di esperienza (...)” e di “comunicazione interpersonale” tra l'uomo e la donna, uniti nell'*immagine divina impressa nel corpo*, “l'uomo storico si è poi separato commettendo il peccato originale”. La vergogna è il prodotto di questo cambiamento di mentalità: “la nudità che rende *oggetto* la donna per l'uomo, o viceversa, è fonte di vergogna” e, come si vedrà, in chiara relazione con la paura di Dio stesso.

(Paolo Gentili – Francesco Giosuè Voltaggio, *Il peccato originale nella struttura di personalità di Adamo ed Eva*)



Dio rimprovera Adamo ed Eva per la loro trasgressione (particolare), nel ricamo del Metropolitan Museum of Art di New York di cui alla pagina precedente.

Riprese: «Chi ti ha fatto sapere che sei nudo? Hai forse mangiato dell'albero di cui ti avevo comandato di non mangiare?». Rispose l'uomo: «La donna che tu mi hai posto accanto mi ha dato dell'albero e io ne ho mangiato». Il Signore Dio disse alla donna: «Che hai fatto?». Rispose la donna: «Il serpente mi ha ingannata e io ho mangiato».

Allora il Signore Dio disse al serpente: «Poiché hai fatto questo, / maledetto tu fra tutto il bestiame / e fra tutti gli

animali selvatici! /

Sul tuo ventre camminerai / e polvere mangerai / per tutti i giorni della tua vita. / Io porrò inimicizia fra te e la donna, / fra la tua stirpe e la sua stirpe: / questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno».

Alla donna disse:

«Moltiplicherò i tuoi dolori / e le tue gravidanze, / con dolore partorirai figli. / Verso tuo marito sarà il tuo istinto, / ed egli ti dominerà». (Gn 3,11-16)

«Il comportamento di Adamo sembra essere preceduto da un vissuto personale di vulnerabilità (collegato alla coscienza di essere nudo), di solitudine (Eva non è più il suo aiuto, ma è complice nella trasgressione e nella colpa) e di convinzione di incapacità, vale a dire di non riuscire ad affrontare i problemi che possono presentarsi nella nuova situazione creatasi con il peccato. Questi tre aspetti presenti in Adamo, in chiave psicologica rappresentano la costellazione che caratterizza la personalità con struttura narcisistica. Questa, pertanto, potrebbe esser vista come la manifestazione di quella conseguenza ristrutturante sulla personalità di Adamo ed Eva, dovuta al peccato. Tutto ciò genera una profonda distorsione cognitiva, emotiva (la paura) e relazionale, attraverso la quale il demone sostiene nell'uomo una barriera anche psicologica tra lui e Dio, attraverso una presenza e un'azione continua volta ad allontanare gli uomini da Dio stesso (cf. Gv 8, 43-44). Spinti dalla "nuova" struttura psicologica ferita dal peccato, Adamo ed Eva sentono l'esigenza di ricoprirsi (Gen 3,7), e di allontanarsi o quantomeno di nascondersi da Dio. Per Adamo esistono due colpevoli: Eva, rispetto alla quale contemporaneamente ne afferma la dipendenza, e Dio, il vero colpevole di tutto, giacché è stato lui a dargli Eva stessa».

(Paolo Gentili – Francesco Giosuè Voltaggio,

Il peccato originale nella struttura di personalità di Adamo ed Eva)



Dall'alto, in senso orario, Giusto de' Menabuoi, *Cacciata di Adamo ed Eva* (1378), Padova, Battistero
 I progenitori, scacciati dal Paradiso terrestre, hanno in mano gli attrezzi che serviranno per lo svolgimento della loro vita terrena, fatta di lavoro e fatiche: la zappa per lui, il fuso per lei.



Alexandre Cabanel, *Il Paradiso perduto*, 1867, Coll. priv.

Eva, abbandonatasi al suo dolore e in lacrime, tenta di aggrapparsi ad Adamo, come per implorare soccorso. L'uomo sembra però chiuso nel risentimento e nella rabbia: lo sguardo è indurito e i muscoli tesi.



«È possibile proporre una chiave di lettura psicopatologica del comportamento di Adamo dopo il peccato in Gen 3, comparandolo con la diagnosi di disturbo della personalità di tipo narcisistico. Adamo, quindi, ha paura di Dio poiché gli attribuisce rifiuto, odio e aggressività, secondo il suo schema mentale di rifiuto dell'altro, come egli manifesta chiaramente nelle accuse contro Eva e contro Dio. Adamo, pertanto, non pensa più a Dio come a chi gli ha donato il mondo che ha creato e gli ha offerto gratuitamente (cioè mentre egli dormiva!) “un aiuto che gli corrisponda”, affinché possa vivere la felicità dell'amare (come Dio stesso). Così, sulla stregua della struttura del narcisista, Adamo non può a livello consapevole sopportare un vissuto di colpa né quindi pensarsi colpevole. Dopo il peccato, è inaccettabile per lui riconoscere a livello consapevole la colpa dei suoi comportamenti».

(Paolo Gentili – Francesco Giosuè Voltaggio,

Il peccato originale nella struttura di personalità di Adamo ed Eva)

Si tratta di una chiave interpretativa che l'opera di Cabanel, con il suo emblematico Adamo, ben illustra.

«Il racconto si presenta ora come una specie di istruttoria. Dio va a cercare gli imputati, poi fa l'interrogatorio e l'uomo passa la colpa alla donna.

“Rispose l'uomo: La donna che tu mi ha posta accanto, mi ha dato dell'albero e io ne ho mangiato” (3,12). L'osso delle mie ossa, carne della mia carne, l'inno di giubilo è rotto, non esiste più. È la donna che “tu” mi ha messo accanto. La colpa è passata sull'altro essere umano, ma implicitamente la colpa è data a Dio. “La donna mi ha ingannato, dice l'uomo a Dio, ma sei tu che me l'hai messa a fianco”. Il giro del peccato porta a de-responsabilizzare se stesso e accusare gli altri. L'accusa della donna, sentita in precedenza come parte di se stesso, e l'accusa a Dio datore di ogni dono sono il segno evidente dell'armonia infranta.

“Il Signore Dio disse alla donna: Che hai fatto? Rispose la donna:

Il serpente mi ha ingannata e io ho mangiato” (3,13).

La donna a sua volta scarica la responsabilità sull'altro elemento: il serpente.

L'insistenza è sempre posta sul verbo mangiare. Dietro a questo verbo dobbiamo sempre intendere il senso del peccato. Non abbiamo assolutamente il riferimento a una azione storica precisa: cogliere un frutto qualsiasi e mangiarlo; incontriamo invece il simbolo stesso della disobbedienza. Se a proposito di questo testo possiamo parlare di peccato originale, dobbiamo dire che il peccato originale è la disobbedienza, la sfiducia in Dio.

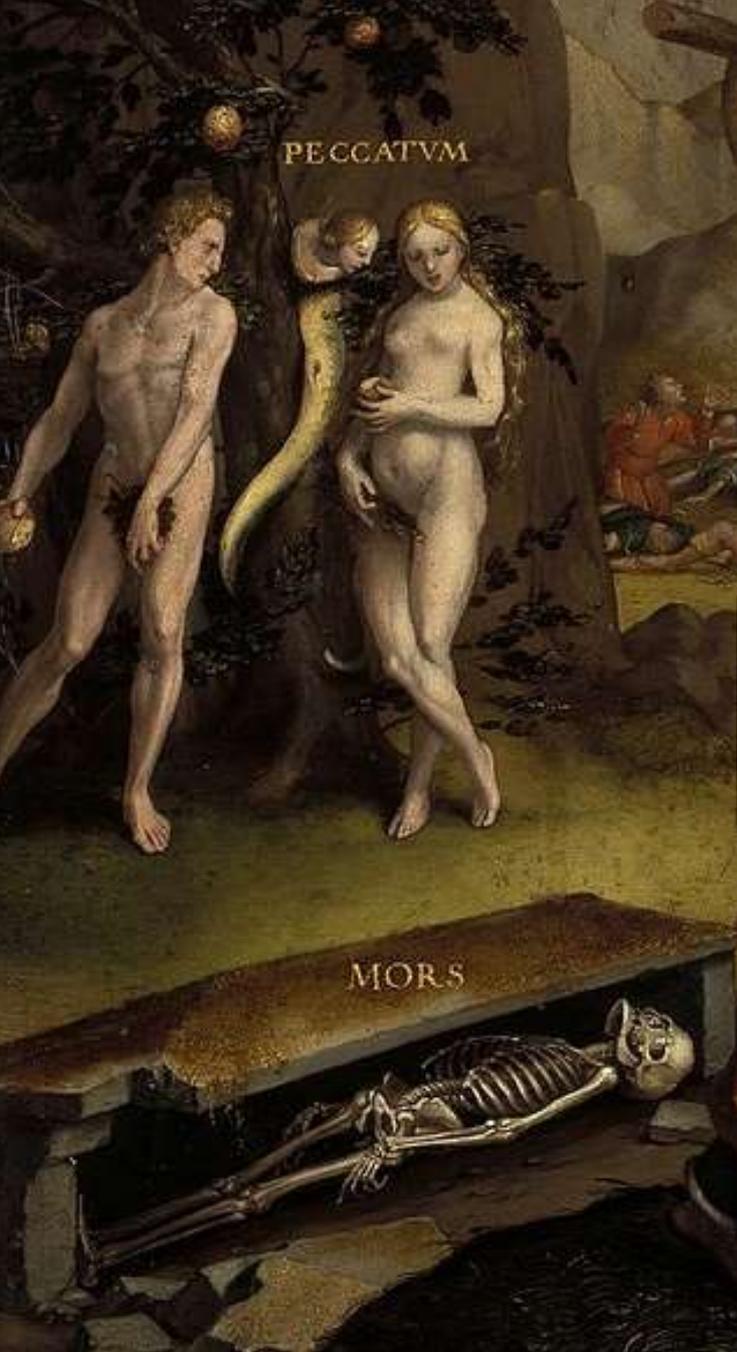
L'uomo compie il primo passo in tutta la serie dei peccati della storia nel momento in cui non si fida di Dio, in cui pretende di fare di testa propria. L'origine del peccato, cioè il peccato originale, è proprio la disobbedienza, la sfiducia. Non si tratta di un peccato concreto, materiale, identificabile, si tratta della radice di ogni peccato.

Il testo antico propriamente non parla, però, di peccato originale; non usa nemmeno la parola peccato. La lettura cristiana di questo capitolo biblico come fondamento della dottrina del peccato originale si deve a san Paolo, il quale, nella Lettera ai Romani, soprattutto al cap. 5, sviluppa il confronto fra Adamo e Cristo e presenta il peccato di Adamo come l'origine di ogni altro peccato. La dottrina del peccato originale non è condivisa dagli Ebrei; è propria della rilettura cristiana. Ma attenzione: il cristianesimo parla di peccato originale nel momento in cui annuncia che Gesù Cristo ha superato enormemente lo stato iniziale. Non si parla, cioè, di peccato originale in modo negativo, come la rovina totale dell'umanità, ma se ne parla cristianamente nel momento in cui si può annunciare: questo stato di sfiducia dell'umanità, l'incapacità di obbedienza, è vinto, è superato dalla vittoria di Gesù Cristo, cioè dal suo gesto di obbedienza e di fiducia. Nella rivelazione biblica si parla di peccato originale in chiave positiva, quando cioè si può dire: è vinto, perché se Adamo è stato disobbediente, se Adamo non si è fidato, Gesù al contrario è stato obbediente e si è fidato. Se da Adamo deriva la morte, da Gesù deriva la vita. Come di là viene il peccato, di qui viene il dono della grazia

e la possibilità della vita nuova. La contrapposizione fra il primo Adamo e l'ultimo Adamo, per far risaltare la superiorità di Gesù Cristo,

legge questa pagina della Genesi parlando di peccato, origine di peccato e di morte, e fa nascere la dottrina cristiana del peccato originale».

(Claudio Doglio, *L'antico racconto della prima umanità*)



Hans Holbein il Giovane, *Un allegoria dell'Antico e del Nuovo Testamento* - particolare, (1530 c.), Edimburgo, National Galleries of Scotland

A ds., Leonard Kern, *Adamo ed Eva dopo l'espulsione dal Paradiso* (1645-50), Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe
 Scolpita da un solo pezzo d'avorio, l'opera di Kern mostra un'Eva accecata dalle lacrime, protetta dal gesto di Adamo che cerca di metterla al riparo dallo sguardo punitore di Dio. Entrambi i progenitori riconoscono la loro colpa, e si stringono in un senso di vicinanza ben espresso da Kern.



In alto, James Tissot, *La maledizione di Dio*, (1896-1902 c.) New York, Jewish Museum
 Adamo ed Eva sembrano assumere l'atteggiamento di due bambini messi "in castigo" dopo una grossa disobbedienza ai genitori.





Hendrick Frans Verbruggen, particolare del pulpito in legno intagliato con *Adamo ed Eva scacciati dall'Eden* (1699), Bruxell, Cattedrale di san Michele e Gudula

In cima al baldacchino del pulpito compare Maria, la nuova Eva - l'Immacolata -, che seguendo un'iconografia già presentata da Figino e da Caravaggio, aiuta Gesù a portare la Croce con cui il piccolo schiaccia il serpente.



MARIA ED EVA

Maria ed Eva compaiono assieme anche in un'altra immagine, in cui è ancor più evidente quanto Eva sia prefigurazione della Vergine, ma soprattutto quanto Maria sia la "nuova" Eva. Si tratta di una miniatura del *Messale di Salisburgo*, manoscritto del 1479-98, composto di cinque libri e ben 680 miniature, con 22 Messe per le più importanti feste dell'anno liturgico della Cattedrale di Salisburgo. Il Messale, delle dimensioni di 38x28 cm (tale da poter essere ben maneggiato ma anche da strabiliare chiunque lo vedesse) è conservato attualmente presso la Bavarian State Library, e rappresenta il più riccamente decorato e probabilmente anche il più costoso messale medievale di tutto il mondo. Fu commissionato dall'arcivescovo (e principe) di Salisburgo, Bernhard di Rohr, amante dell'arte e bibliofilo, ma venne completato solo sotto i suoi successori. Inizialmente incaricato delle miniature fu il pittore di Salisburgo Ulrich Schreier, ma poco dopo aver messo mano all'opera, questi fu sostituito da Berthold Furtmeyr, per il quale questo manoscritto rappresenta l'opera più importante della sua carriera. Una delle più belle miniature è quella del folio 60v del terzo libro, che mostra il medaglione dell'Albero della morte e del Legno della Vita (la Croce), secondo una concezione teologica medievale. Maria ed Eva sono perfettamente speculari: mentre Maria, immagine della Chiesa, offre i frutti della salvezza (le Ostie) ai fedeli, Eva offre invece la mela del peccato.



«Nel momento stesso in cui umilia il serpente, Dio afferma e preannuncia una lotta futura; Dio stesso mette inimicizia fra il serpente e la donna, fra i figli del serpente e i figli della donna. I figli del serpente saranno altri serpenti, tutto ciò che è racchiuso nel simbolo-serpente di generazione in generazione; e i figli della donna sono gli uomini di tutti i tempi, l'umanità intera. Non si sta parlando semplicemente a livello naturale di una lotta fra gli uomini e i serpenti, c'è qualche cosa di più, lo comprendiamo bene.

I figli del serpente, dunque, sono, soprattutto, l'immagine del male e quei principi scorretti che hanno portato al peccato. Sono la pretesa della sapienza, la pretesa della potenza, la pretesa della fertilità, la sfiducia nei confronti di Dio. È il continuo ripresentarsi della mentalità ostile a Dio. E la donna e i suoi figli rappresentano l'umanità.

Viene così rappresentata la battaglia eterna fra il bene e il male. No, non è fra il bene e il male, è fra l'uomo e il male. Viene annunciato l'ininterrotto conflitto che l'uomo ingaggerà con il male. E questa è la realtà: il nostro autore conosce bene la sua realtà dove l'uomo lotta con una situazione negativa che è fuori di sé, ma che è anche dentro; lotta con gli istinti che lo portano a commettere il male; l'uomo che vuole vivere bene si trova a combattere per vivere bene. Questo desiderio di vivere bene e di combattere il male è messo da Dio all'inizio. Ma non solo viene annunciata una lotta continua fra i due schieramenti, viene promessa anche una vittoria, il superamento da parte dell'umanità».

(Claudio Doglio, *L'antico racconto della prima umanità*)





Masaccio, *La cacciata dei progenitori dall'Eden* (1424-25), Firenze, Cappella Brancacci, Chiesa di Santa Maria del Carmine

Alla fine del XVII secolo, i protagonisti dell'opera erano stati coperti da fronde sulle parti intime. Solo nel 1988 i corpi di Adamo ed Eva sono ritornati così come usciti dalle mani dell'artista. «Adamo ed Eva sono raffigurati nudi, con uno straordinario realismo. In questo caso si intuisce come anche i difetti, per altro minori (come la caviglia di Adamo un po' tozza), non siano dovuti a imperizia, ma a una ricerca di maggiore espressività. I due protagonisti sono rappresentati in espressioni di toccante dolore e condividono la loro colpa senza accusarsi a vicenda. Si possono individuare diverse fonti d'ispirazione per la realizzazione dei due personaggi. Considerando Adamo, l'artista può aver preso spunto dalle diverse sculture di Marsia, personaggio della mitologia greca, e al dolente crocifisso di Donatello (1406-1408 circa). Per quanto riguarda Eva, c'è un chiaro riferimento dell'antico (*Venere pudica*), magari filtrato da Giovanni Pisano (*Prudenza nel pulpito del Duomo di Pisa*). In ogni caso Masaccio è estraneo a qualsiasi gusto "archeologico", cioè improntato a una fedele quanto sterile copia dall'antico, anzi le sue figure sono impregnate di una profondità ed espressività fino ad allora mai viste, nemmeno nell'arte antica. Gli stessi antichi commentatori parlarono di Masaccio come dell'"ottimo imitatore della Natura", non già come del resuscitatore dell'arte antica. La fortissima plasticità dei corpi, soprattutto quello di Adamo, dà uno spessore mai visto alle figure inserite saldamente sul terreno, su cui si proiettano le ombre della violenta illuminazione che colpisce dall'angolo in alto a destra. Essi sembrano infatti emergere dalla parete, inondati dalla luce tagliente che, come realmente avviene dalla finestra della cappella, arriva da destra. Le loro figure manifestano una conoscenza dell'anatomia approfondita (come nel dettaglio del ventre contratto di Adamo), tradotta però sintetizzando i dettagli. I corpi sono così volutamente massicci, sgraziati, realistici, con alcuni errori (come la caviglia di Adamo) che però non fanno che accrescere l'immediatezza espressiva dell'insieme. Adamo è curvo, con la testa angosciosamente piegata in avanti, incamminandosi nell'arido deserto del mondo. I gesti dei due sono essenziali e contenuti, ma carichi di espressività, dove i riferimenti all'antico e al reale sono intrecciati con una profonda analisi psicologica dell'uomo. La pittura di Masaccio è sobria e, mentre modella potentemente col chiaroscuro, si serve di una stesura quasi compendiaria, che si limita a descrivere gli elementi essenziali delle figure, tralasciando i dettagli».

(Sito [Art in Tuscany](#))



John Faed, *L'espulsione di Adamo ed Eva* (1880 c.), Cleveland, Cleveland Museum of Art

Ciò che Adamo ed Eva hanno perso è reso anche attraverso i giochi luce/ombra e le diverse proporzioni dei personaggi. L'angelo - statuario e perentorio - indica con la mano e il braccio teso il luogo destinato ai progenitori. Rispetto all'Eden, immerso nella luce, la terra è identificata dalle tenebre. Il serpente sibila spalancando le fauci: la seduzione del male costellerà ormai la vita degli esseri umani.



In alto, Giacinto Calandrucci, *L'espulsione di Adamo ed Eva* (XVII-XVIII sec. c.),
Edimburgo, National Galleries of Scotland

Col primo peccato entrano nel mondo la sofferenza e la morte, simboleggiati dalla pesante croce caricata sulle spalle di Adamo ed Eva e dallo scheletro alato con la falce in mano.

In basso, Benjamin West, *L'espulsione dal Paradiso di Adamo ed Eva* (1791), Washington, National Gallery of Art

L'artista introduce due elementi nuovi nell'iconografia dell'immagine: un'aquila che si avventa su un uccello indifeso e un leone che insegue dei cavalli spaventati. La presenza di questi animali predatori è indice dell'armonia ormai distrutta a seguito del peccato originale.



Eva, madre dei viventi

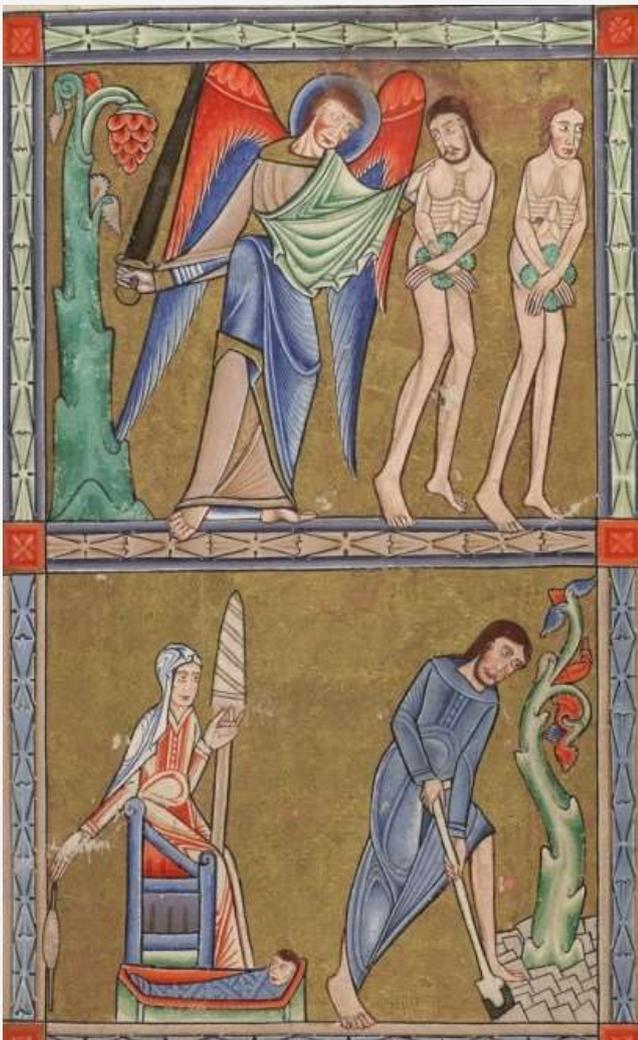
Alla donna disse: «Moltiplicherò i tuoi dolori e le tue gravidanze, con dolore partorirai figli.

Verso tuo marito sarà il tuo istinto, ed egli ti dominerà».

All'uomo disse: «Poiché hai ascoltato la voce di tua moglie e hai mangiato dell'albero di cui ti avevo comandato: “Non devi mangiarne”, maledetto il suolo per causa tua!

Con dolore ne trarrai il cibo per tutti i giorni della tua vita. Spine e cardi produrrà per te e mangerai l'erba dei campi. Con il sudore del tuo volto mangerai il pane, finché non ritornerai alla terra, perché da essa sei stato tratto: polvere tu sei e in polvere ritornerai!».

(Gn 3, 16-19)



Dall'alto,
la cacciata dal Paradiso terrestre e la fatica
quotidiana di Adamo – che lavora la terra – e di
Eva – che accudisce uno dei suoi bimbi o che fila
– nel *Salterio di York - Hunterian Psalter - Sp Coll
MS Hunter U.3.2 (229), folio 8r, del 1170 c.,*
conservato presso l'Università di Glasgow; e nella
Bibbia Moutier-Grandval (Add MS 10546) f5v
(830-840 c.), conservato presso la British Library
di Londra.

L'uomo chiamò sua moglie Eva, perché ella fu la madre di tutti i viventi. (Gn 3,20)



Da sin., William Bouguereau, *La prima discordia* (Caino e Abele), datato 1861, Coll. priv.

L'artista, trasponendo certamente scene anche di vita familiare, dona un'interpretazione personale della discordia fra i due fratelli, collocandola già negli anni della loro infanzia. Eva appare dunque come madre che ama entrambi i figli e che cerca di far superare loro le naturali gelosie che si innescano fra di essi.



«Il nome imposto *ḥwwah*, “Eva”, deriva dalla forma verbale *ḥāyah* “vivere”: evoca perciò la “vita” stessa e caratterizza la donna nella funzione di madre, colei che è capace di trasmettere la vita. Notiamo che l'uomo della donna non coglie la sua alterità se non in quell'aspetto che gli permette di sopravanzare l'ultima sentenza di Yhwh Elohim: il ritornare alla terra. Eva è madre in quanto può prolungare la vita dell'uomo».

(Roberto Tadiello, *Eva madre dei viventi*)



William Blake, *Il corpo di Abele trovato da Adamo ed Eva* (1826 c.), Londra, Tate Gallery

Gli artisti inseriscono, in questo punto della narrazione biblica, un tassello certamente “nascosto” tra le pagine della Scrittura, seppur non esplicitamente narrato: il ritrovamento del corpo di Abele da parte dei suoi genitori.

Si tratta di scene dal forte impatto emotivo, cariche di drammaticità. In esse, gli artisti esprimono attraverso gestualità esasperate o per mezzo della totale assenza di gesti e di espressioni, il dolore per il dolore dei due genitori per il primo omicidio nella storia dell’umanità. Vengono messi in scena i sentimenti dei personaggi coinvolti: il fratricida, i genitori. Genitori doppiamente sconvolti, perché a uccidere Abele, sangue del loro stesso sangue, è stato Caino, il loro primo figlio.

«Le narrazioni bibliche che parlano della creazione dell’essere umano si mostrano reticenti nei confronti di Eva. Ella viene presentata come tale soltanto nell’ultimo dei tre capitoli che aprono il Libro della Genesi e verso la fine dello stesso, con queste parole: “L’uomo chiamò sua moglie Eva, perché ella fu la madre di tutti i viventi” (Gen 3,20).

Ormai l’atto di insubordinazione si è consumato. Ormai tutto è compiuto! La donna e l’uomo hanno violato l’unico precetto vigente in Paradiso e per questo, adesso, ne vengono scacciati. E quella che, sinora, nell’Eden, veniva chiamata “donna” diventa “Eva”. Questo nome è quindi legato all’inizio della storia terrena della donna, all’inizio di quell’esperienza femminile che è tipica della condizione storica dell’umanità».

(Rosanna Virgili, *Eva, la madre dei viventi*)



Carl Johan Bonnesen, *Adamo ed Eva con il corpo di Abele* (1900), Copenhagen, National Gallery of Denmark
Il dolore si fa sbigottimento e silenzio.

«I due termini, il nome Eva e il verbo vivere, suonano allo stesso modo per il narratore biblico, nonostante la frattura comunionale e l'espulsione dal giardino, Eva non è madre dei morti, ma madre dei viventi. Se la sua condanna riguarda il parto con dolore, la donna resta pur sempre la portatrice sana di una vita nuova».

(Dionisio Candido, *In principio Dio creò*)

«Eva. È lei la “madre di tutti i viventi”! Una donna segnata nel ventre, nel luogo meraviglioso e tipico del suo corpo. Là, la madre, la depositaria della vera potenza umana, proprio là, sarà ferita per sempre. Con Eva-madre entra nel mondo biblico la parola “dolore”. La donna è l'ancella del dolore nel mondo perché è, allo stesso tempo, l'ancella della vita, quindi di una gioia impazzita! Con le doglie del parto la vita appare come un mistero divino e doloroso insieme. Sì, perché nei figli c'è la vita, un segreto di durata, una stilla che genera il futuro, una gemma di memoria, una freccia di altrove. I figli che continueranno ad abitare la terra, quando la madre sarà privata del tempo. I figli che ricambieranno, con la giovinezza, le rughe rigide della loro genitrice. I figli, un frutto impossibile alle sole risorse di una donna. Essi per primi parlano di Dio, di qualcosa che

supera la condizione di Eva. E questo, allora, è Eva: “la madre di tutti i viventi”. Baciata da Dio, quasi una sua sostituta! Chi può essere, infatti, il padre della vita se non il solo Dio? Ma è quel dolore nella carne che fa la differenza. Il dolore che nasce da figli che diverranno nemici l’uno dell’altro. Caino e Abele saranno, infatti, i primi nati da Eva, coloro che daranno un ingrato riscontro alle parole di Dio. Il dolore della madre non finisce con le doglie del parto, ma inizia con esse. Con quegli stessi figli entrerà nel mondo l’innocenza e la violenza, e la madre sarà la prima a portarne la cura e la pena, la grazia e lo sfregio. In lei si leva il grido della terra per il sangue versato degli innocenti.

Eva esprime tutto questo, contiene il dolore di tutte le madri del mondo, i cui figli si vedono dare e subire orrore, sopruso, fame, sete, guerra, indegnità. In lei vita e morte si toccano, si contaminano, si succedono in un percorso che chiede di essere sostenuto e liberato. Quante donne nei tempi antichi – ma non troppo! – sono morte di parto? Per dare la vita hanno rischiato e vissuto la morte. Perché Eva si trova in quell'incrocio arcano dove la vita si presenta come la cosa più forte e più fragile che ci sia».

(Rosanna Virgili, *Eva, la madre dei viventi*)





William Bouguereau, *Il primo lutto* (1888), Buenos Aires, Museo Nazionale di Belle Arti

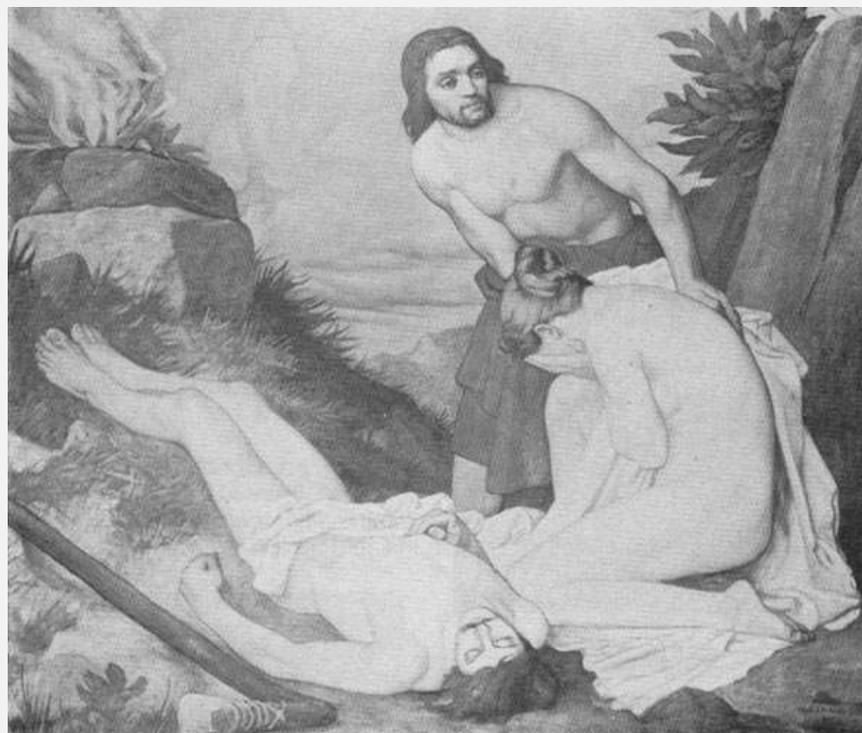
Bouguereau sceglie di rappresentare la scena de *Il primo lutto* giocando innanzitutto con le parole. Il titolo inglese, *The first mourning* richiama alla mente il termine *morning*, giorno: «L'alba si avvicina. È il primo giorno dopo la morte di Abele» (<https://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=1743>). È il primo lutto della storia, è la prima perdita di un figlio, è il primo omicidio. Ma è anche il primo day after, il nuovo giorno da affrontare "nonostante" quella perdita. La visione di Bouguereau è intimista, familiare, composta nonostante l'apparente disfatta del corpo di Abele, accasciato malamente sulle gambe di suo padre e già avvolto dal pallore della morte. È una composizione che si rifà alle tante *Pietà* sparse per il mondo, e che accentua il simbolismo di anticipazione della Passione di Cristo, contenuta nella stessa vicenda di Abele, morto per mano del proprio fratello. *Il primo lutto* è la sintesi espressiva di un dolore che si ripeterà infinite volte nel corso della storia, per tutti coloro che perderanno una persona cara. Ed è allora interessante la variazione sul tema della *Pietà*, in cui normalmente è la Vergine a tenere il Figlio sulle proprie gambe. Ma nella storia dell'arte non è nuovo il simbolismo di un Dio Padre che sorregge il Figlio sofferente, come si può ben vedere nella *Trinità* di Masaccio (1427), in cui il Padre sostiene la Croce a cui è inchiodato il Figlio Unigenito. Sul piano stilistico, l'opera, nella figura di Adamo, rimanda alla postura del *Mosè* di Michelangelo, e anche del Cristo del *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina (specialmente nella posizione delle gambe). Nel quadro di Bouguereau, la mano sul petto di Adamo diventa il simbolo del dolore che sta lacerando il cuore del primo padre della storia. Come ne *La prima discordia*, anche in questo quadro l'artista imprime qualcosa di fortemente autobiografico, un tassello importante per comprendere (sotto altro punto di vista) la scelta insolita di collocare il corpo morto di Abele sulla figura paterna: l'opera viene infatti realizzata dopo la morte del secondo dei figli dell'artista. Bouguereau piangerà, in futuro, per altri lutti: in totale, di cinque figli, egli ne perderà quattro.



1878, Salon di Parigi. Barrias vince una medaglia d'onore per quest'opera, considerata come «la più alta espressione del sentimento che la scultura può esprimere»

(<http://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/first-funeral>). È una composizione imponente, alta due metri e venti, in cui le figure si intrecciano in un gioco di mani, in un'ideale struttura piramidale che le tiene unite, ed in un cui si conciliano «romanticismo, neoclassicismo e realismo» (<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3652/>). La scena è ambientata nella Preistoria, evocata dalla pietra focaia scolpita e anche dal volto di Adamo, che presenta tratti tipici dei Galli. I corpi di Abele ed Eva sono invece legati ai modelli antichi secondo la loro rivisitazione in epoca rinascimentale. Barrias risente anche dell'influenza michelangiotesca e berniniana. Basti pensare alla *Pietà* conservata in Vaticano, e *Enea, Anchise e Ascanio* collocata nella Galleria Borghese. Un parallelo tra il volto di Adamo e quello dell'Enea di Bernini, come pure tra la postura di entrambi, permette di cogliere un rimando dell'artista francese alla mascolinità - e assieme ad essa alla comprensione della gravità dolorosa del momento - che esprime il giovane protagonista del gruppo marmoreo del grande scultore barocco. Questa virilità, nell'opera di Barrias si contrappone alla dolcezza materna di Eva, che sfiora con un bacio la testa del figlio morto. Quasi simbolo nel simbolo - l'opera intera è metafora del dolore per la perdita di un figlio, e fu vista dai contemporanei anche quale allegoria della «sofferenza del popolo francese durante la guerra franco-prussiana» (*Ibidem*)-, le mani di Adamo ed Eva che si intrecciano attorno alla spalla sinistra di Abele sembrano rimandare sia all'essenza di una tribolazione personale e viscerale per quel giovane che è carne della loro stessa carne sia al legame in sé che li unisce nel lutto. Il contrasto tra la mano vigorosa dell'uomo e quella vellutata e gentile della donna riporta alla mente il quadro di Rembrandt, *Il ritorno del figliol prodigo*: anche lì si vedono due diverse mani che abbracciano il figlio. Ma nell'opera dell'artista olandese si tratta di entrambe le mani di una persona sola (il padre), a significare l'amore paterno e materno di Dio, rappresentati da una sola figura. Qui sono invece le mani di entrambi i genitori, quasi metafora di come tutti e due assumano il ruolo di volto del Padre celeste nei confronti del figlio, evidenziando così, ancora una volta, l'importanza della famiglia, dell'unione carnale tra gli sposi che diventa anche - e soprattutto - un'unione intima e spirituale. In Rembrandt, poi, c'è un figlio perduto e ritrovato, e dunque la scena si tinge della gioia di un ritorno atteso e sperato; qui, al contrario, nel dolore sovrumano per la perdita del giovane Abele, solo la fede può lenire il dolore dei progenitori. La loro vicenda si colloca in un tempo lontano dalla rivelazione del progetto salvifico di Dio che sfocerà nella risurrezione. Quali pensieri di speranza avranno avvolto i cuori di questo padre e di questa madre straziati per la morte di un figlio?

In basso da sin., Henri- Louis Bouchard, *Adamo ed Eva scoprono il corpo di Abel* (con quest'opera, l'artista si classifica secondo al Gran Premio di Roma per la scultura, nel del 1899);
William Strang, *Il ritrovamento del corpo di Abele*, XIX sec.



«O uomini, come siete tutti uguali alla vostra progenitrice
Eva: ciò che vi è dato non vi attira;
senza tregua il serpente vi chiama a sé, all'albero del mistero.
Voi volete il frutto proibito, senza il quale il paradiso per voi non è paradiso.
Non avevo mai letto *Eugenio Onegin*,
il romanzo in versi che il grande poeta russo A.S. Pu"kin
(morirà in duello a soli 38 anni!) compose nel 1831,
storia di un giovane ricco, egocentrico,
pronto a calpestare l'amore sincero di una donna, Tatiana,
per superficialità e arroganza.
Spesso noto che lo scrittore
cerca di aprire la sua pagina a considerazioni morali,
come quella che oggi cito.
Il "frutto proibito" è diventato un luogo comune,
desunto dal famoso racconto dei capitoli 2-3 della Genesi,
per indicare una norma
che si vorrebbe calpestare per ottenere un piacere immediato.
È l'illusione di entrare in un paradiso vietato;
il risultato è quello di trovarsi con l'amaro in bocca in una landa desolata.
Abbiamo la possibilità di essere felici
o almeno sereni seguendo la strada retta,
e, invece, ci inoltriamo su piste secondarie
accattivanti ma senza sbocco.
Ormai anche al bambino,
con motivazioni pseudo-pedagogiche,
non si vieta più nulla,
lasciando che scorrazzi dove gli piace e gli pare
e alla fine si ritrova senza una guida, senza uno scopo,
senza una coscienza.
Il serpente ci chiama senza tregua a violare la morale,
illudendoci di essere in tal modo liberi e creativi,
mentre alla fine ci troviamo più schiavi e più intontiti.
Riscopriamo, perciò, il senso del limite
e il rispetto delle regole giuste per essere persone autentiche».

(Gianfranco Ravasi, *Il frutto proibito*)

Di nuovo in Paradiso!



Al di là del dato biblico, la Tradizione attesta che Gesù discese agli inferi per liberare le anime dei giusti. Anche l'arte ha tradotto questa immagine di salvezza, in modo particolare attraverso una tipologia iconografica ripresa dalle icone.

«L'Icona della discesa di Cristo agli inferi rappresenta la vittoria di Cristo sulla morte: le porte degli Inferi sono fracassate sotto ai suoi piedi, e il Salvatore trae Adamo ed Eva dalla tomba. Sopra Eva sono rappresentati Elia, Mosé e Abele; sopra Adamo San Giovanni Battista, Davide e Salomone, antenati di Gesù. Il centro di questa icona è la figura del Cristo Risorto, rivestito di luce.

Il Salvatore è raffigurato nell'atto di scendere nelle fondamenta della terra, negli inferi (lo *sheol* della tradizione ebraica), le cui porte erano chiuse per non permettere a nessuno di uscire di là. Il Risorto ha vesti chiare e luminose, e la sua figura è racchiusa in una mandorla circolare.

Questa mandorla, che inizialmente simbolizza soltanto la gloria, lo splendore della "grazia che porta la luce", inizia in seguito a simboleggiare, in questa come in altre icone, uno spazio specifico, quello "non di questo mondo", riempito di invisibili angeli senza corpo. Molto convenzionalmente, ma con inaspettata credibilità, questi

"invisibili" angeli sono spesso rappresentati sull'icona.

Cristo si china verso gli uomini, si abbassa fino a loro, e il drappeggio del mantello che svolazza sulle sue spalle sottolinea appunto il suo movimento verso il basso.

Secondo le varie icone questi personaggi possono essere diversi e disposti in maniera diversa.

In ogni caso essi sono presentati secondo scorci e atteggiamenti pieni di vita; interloquiscono fra di loro discutendo su ciò che sta avvenendo, e sui loro volti sono visibili riflessi della luce celeste che scaturisce da Cristo. L'icona traduce nel proprio linguaggio quanto afferma un'antica omelia sul Sabato Santo».

(da [Cathopedia](#))



«Dio è morto nella carne ed è sceso a scuotere il regno degli inferi. Dio e il Figlio suo vanno a liberare dalle sofferenze Adamo ed Eva che si trovano in prigione. Il Signore entrò da loro portando le armi vittoriose della croce. Appena Adamo, il progenitore, lo vide, percuotendosi il petto per la meraviglia, gridò a tutti e disse: «Sia con tutti il mio Signore».

E Cristo rispondendo disse ad Adamo: «E con il tuo spirito». E, presolo per mano, lo scosse, dicendo: «Svegliati, tu che dormi, e risorgi dai morti, e Cristo ti illuminerà. Infatti non ti ho creato perché rimanessi prigioniero nell'inferno. Risorgi dai morti. Guarda le mie mani inchiodate al legno per te, che un tempo avevi malamente allungato la tua mano all'albero. Morii sulla croce e la lancia penetrò nel mio costato, per te che ti addormentasti nel paradiso e facesti uscire Eva dal tuo fianco. Sorgi, allontaniamoci di qui. Il nemico ti fece uscire dalla terra del paradiso. Io invece non ti rimetto più in quel giardino, ma ti colloco sul trono celeste. Ti fu proibito di toccare la pianta simbolica della vita, ma io, che sono la vita, ti comunico quello che sono. Ho posto dei cherubini che come servi ti custodissero. Ora faccio sì che i cherubini ti adorino quasi come Dio, anche se non sei Dio.

Il trono celeste è pronto, pronti e agli ordini sono i portatori, la sala è allestita, la mensa apparecchiata, l'eterna dimora è addobbata, i forzieri aperti.

In altre parole, è preparato per te dai secoli eterni il regno dei cieli».

(da un' *Antica Omelia sul Sabato Santo*)

DALILA: LA FALSITÀ CHE SEDUCE E UCCIDE

Sansone in seguito si innamorò di una donna della valle di Sorek, che si chiamava Dalila. Allora i principi dei Filistei andarono da lei e le dissero: «Seducilo e vedi da dove proviene la sua forza così grande e come potremmo prevalere su di lui per legarlo e domarlo; ti daremo ciascuno millecento sicli d'argento». Dalila dunque disse a Sansone: «Spiegami da dove proviene la tua forza così grande e in che modo ti si potrebbe legare per domarti». Sansone le rispose: «Se mi si legasse con sette corde d'arco fresche, non ancora secche, io diventerei debole e sarei come un uomo qualunque». Allora i capi dei Filistei le portarono sette corde d'arco fresche, non ancora secche, con le quali lo legò. L'agguato era teso in una camera interna. Ella gli gridò: «Sansone, i Filistei ti sono addosso!». Ma egli spezzò le corde come si spezza un filo di stoppa quando sente il fuoco. Così il segreto della sua forza non fu conosciuto. Poi Dalila disse a Sansone: «Ecco, ti sei burlato di me e mi hai detto menzogne; ora spiegami come ti si potrebbe legare». Le rispose: «Se mi si legasse con funi nuove non ancora adoperate, io diventerei debole e sarei come un uomo qualunque». Dalila prese dunque funi nuove, lo legò e gli gridò: «Sansone, i Filistei ti sono addosso!». L'agguato era teso nella camera interna. Egli ruppe come un filo le funi che aveva alle braccia. Poi Dalila disse a Sansone: «Ancora ti sei burlato di me e mi hai detto menzogne; spiegami come ti si potrebbe legare». Le rispose: «Se tu tessessi le sette trecce della mia testa nell'ordito e le fissassi con il pettine del telaio, io diventerei debole e sarei come un uomo qualunque». Ella dunque lo fece addormentare, tessé le sette trecce della sua testa nell'ordito e le fissò con il pettine, poi gli gridò: «Sansone, i Filistei ti sono addosso!». Ma egli si svegliò dal sonno e strappò il pettine del telaio e l'ordito. Allora ella gli disse: «Come puoi dirmi: «Ti amo», mentre il tuo cuore non è con me? Già tre volte ti sei burlato di me e non mi hai spiegato da dove proviene la tua forza così grande». Ora, poiché lei lo importunava ogni giorno con le sue parole e lo tormentava, egli ne fu annoiato da morire e le aprì tutto il cuore e le disse: «Non è mai passato rasoio sulla mia testa, perché sono un nazireo di Dio dal seno di mia madre; se fossi rasato, la mia forza si ritirerebbe da me, diventerei debole e sarei come un uomo qualunque». Allora Dalila vide che egli le aveva aperto tutto il suo cuore, mandò a chiamare i principi dei Filistei e fece dir loro: «Venite, questa volta, perché egli mi ha aperto tutto il suo cuore». Allora i principi dei Filistei vennero da lei e portarono con sé il denaro. Ella lo addormentò sulle sue ginocchia, chiamò un uomo e gli fece radere le sette trecce del capo; cominciò così a indebolirlo e la sua forza si ritirò da lui. Allora lei gli gridò: «Sansone, i Filistei ti sono addosso!». Egli, svegliatosi dal sonno, pensò: «Ne uscirò come ogni altra volta e mi svincolerò». Ma non sapeva che il Signore si era ritirato da lui. I Filistei lo presero e gli cavarono gli occhi; lo fecero scendere a Gaza e lo legarono con una doppia catena di bronzo.

Egli dovette girare la macina nella prigione. (Gdc 16, 1; 4-21)



Jose Etxenagusia Errazkin (José Echenagusía Errazquin), *Sansone e Dalila* (1887), Bilbao, Bilbao Fine Arts Museum
L'artista comincia a lavorare a questa opera nel 1886, ma a causa della crisi che la pittura religiosa spagnola vive nel XIX sec., la scena non è collocata in un contesto credibile, bensì orientalizzata, spostata nell'antico Egitto. Per questo motivo l'opera, pur presentata all'Esposizione Nazionale di Madrid del 1887, non vinse alcun premio e da qui la decisione del pittore di non presentarvi più quadri.
Il momento che Errazkin ritrae è quello in cui Sansone sta svelando il proprio segreto a Dalila, indicandole le ciocche dei propri capelli come sede della forza sovrumana che lo connota.



Sansone, ancora in grembo a Dalila, viene legato e bendato nel *Queen Mary Psalter* (Royal 2 B VII, 1310-1320), f. 46, conservato presso la British Library di Londra

In basso, Dalila taglia i capelli a Sansone nella *Bible historique complétée moyenne* (Royal 19 D II, 1350-56) f. 124, Londra, British Library

L'espediente artistico di Dalila che taglia la chioma di Sansone ricorre in varie immagini. In tal modo il suo diventa un tradimento "doppio" e la donna è presentata come la vera cattiva del racconto, che conduce Sansone alla rovina.



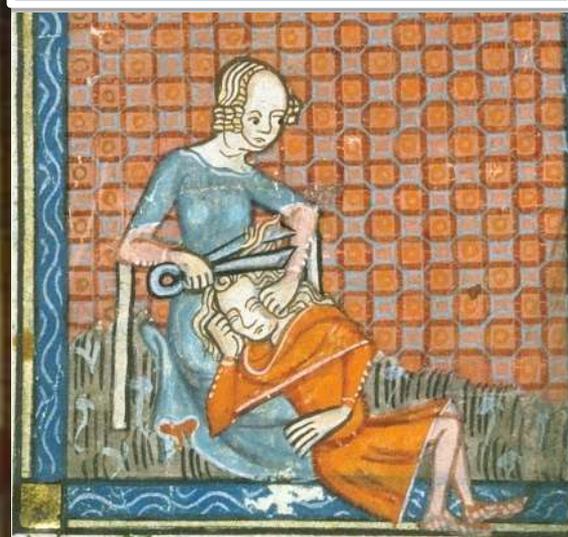


Dalila taglia i capelli a Sansone nel *Des Cas des nobles hommes et femmes*, traduzione dell'opera di Giovanni Boccaccio (*De casibus virorum illustrium*), Royal 14 E V, f. 54 v (1479-80 c.), Londra, British Library
In questo, come in altre rappresentazioni, le forbici sono palesemente più grandi del normale, intensificando la drammaticità della scena.



A sin., un Sansone palesemente annebbiato dall'alcool, ma ancora sveglio, mentre Dalila sta già tagliandogli i capelli, nel *Roman de la Rose* (Harley 4425, 1490-1500 c.), f. 83v, conservato a Londra, presso la British Library

In basso, una scena dai tratti apparentemente più gentili illustra il momento. Si tratta di un'altra versione del *Roman de la Rose*, (Egerton 881, 1380 c.) f. 128v, Londra, British Library



«Sansone secondo Grossman (autore de *Il miele del leone*) è un uomo schiacciato e perseguitato dal peso di un destino deciso per lui “fin dal grembo materno” che ne fa un diverso, condannato alla solitudine nell'impossibilità di condividere con alcuno il suo segreto. È così che con Dalila succede l'imprevisto: lei infatti è “l'unica che abbia saputo chiedergli la cosa giusta, quasi lo esortasse ad affidare a lei il segreto che si porta dentro e per il quale le altre donne non avevano mostrato alcun interesse, o che forse temevano”.

Come Susanna e Betsabea, Dalila è una delle figure femminili che più ha solleticato la curiosità voyeuristica delle riscritture iconografiche. La bella traditrice sulle cui ginocchia l'eroe posa la testa in un atto di abbandono quasi infantile è modello di femme fatale e amante omicida, perfetta sintesi di eros e thanatos. Contro questa lettura tradizionale si scaglia Erri De Luca in *Vita di Sansone*, secondo cui Dalila non tradisce ma, al contrario, non potendo rifiutare di obbedire ai capi del popolo, predispone tacitamente con l'amante una “messinscena”, per cui “lui le rivelerà false notizie sul suo segreto, istruzioni sbagliate. Lei le eseguirà, ma non funzioneranno. Prenderanno così del tempo, ruberanno ancora giorni al loro amore”. A conferma di questa nuova e suggestiva ipotesi sarebbe il ritorno della forza durante la prigionia non appena gli ricrescono i capelli: i Filistei certo non l'avrebbero consentito se Dalila avesse infranto il segreto. “La sentenza che fa di lui un ingenuo e di Dalila traditrice sia pertanto derubricata a diceria e perciò annullata”.

(Maria Nisii, *Il mito di Sansone: forza e dolcezza*)



Dalila taglia i capelli a Sansone, che poi viene accecato e legato dai Filistei nella *Morgan Crusader Bible* (MS M.638) f. 15r, conservata presso la Morgan Library di New York

«Dalila è l'unica donna di questa storia ad avere un nome. La madre è inizialmente detta la “sterile” (Gdc 13,2) e poi semplicemente “donna”, la sposa filistea è “onesta ai suoi occhi” (scelgo la traduzione di Grossman al tradizionale “mi piace”, 14,5 e 7) e quanto alla prostituta di Gaza è sufficiente che Sansone la “veda e vada da lei” (16,1). Dalila è l'unica donna ad avere un nome e non a caso è l'unica che Sansone ami: l'amore fa uscire dall'anonimato, è atto di riconoscimento dell'Altro. Ma l'amore, appunto, è anche rischio, esposizione, sacrificio, dono di sé. La madre è stata colei che ha dato un nome al figlio (13,24) e Sansone è colui che ha dato nome immortale alla donna della valle di Sorek. E sul grembo di questa donna che ama riposa infine, fondendo l'immagine di figlio-amante, prima del sacrificio estremo». (Maria Nisii, *Il mito di Sansone: forza e dolcezza*)

Alla pagina successiva, Lucas Cranach il Vecchio, *Sansone e Dalila* (1528-30 c.),
New York, Metropolitan Museum of Art

Ambientata nel tempo di Cranach, la scena si gioca sui contrasti: è collocata in uno spazio all'aperto - un giardino - il cui senso di quiete, rafforzato anche dall'attesa silenziosa dei soldati, amplifica la drammaticità dell'episodio.

Anche il gesto di Dalila che sta per tagliare i capelli di Sansone è presentato quasi come una carezza.

L'opera è di piccole dimensioni (57.2 x 37.8cm), che suggeriscono la sua destinazione a un contesto privato.

In realtà, quasi tutte le raffigurazioni con questo tema lo sono. «La narrazione biblica stimolò l'immaginazione di artisti, letterati e committenti, i quali chiedevano la raffigurazione di quel soggetto vedendovi intriso un significato morale e moralizzante, che rivelava in modo palese il dominio della donna sull'uomo, concetto che era appannaggio ovviamente anche di altre coppie famose. Si può solo ipotizzare una volontà da parte dei committenti di voler rimarcare di volta in volta il tradimento dei valori, l'adesione ad una causa civica, la supremazia femminile sul maschile o al contrario la debolezza della donna, che non potendo dominare fisicamente e sentimentalmente l'uomo (Sansone è troppo volubile), preferisce annullarlo nel corpo e nell'autostima, per ricondurlo ad essere in prima battuta suo schiavo e poi prigioniero del suo popolo»

(<http://www.palazzochigiariaccia.com/wp-content/uploads/2017/02/Fratarcangeli-Manetti-Quaderni-del-Barocco-33-2018.pdf>) . L'albero a cui Dalila è appoggiata è carico di mele: rimando chiaro a Eva che tenta Adamo.

L'artista torna, in tutta la sua carriera, solo tre volte sul soggetto.





Matthias Stomer, *Sansone e Dalila* (1630 c.), Roma, Palazzo Barberini, Galleria d'Arte Antica

Opera del periodo giovanile, in cui l'artista è ancora interessato agli effetti di luce caravaggeschi ottenuti tramite illuminazione artificiale. Qui la scena è ridotta agli elementi essenziali, con la presenza del corpo di Sansone che quasi fuoriesce dalla tela, venendo incontro all'osservatore, che è idealmente collocato in un punto vicinissimo, in direzione del gomito dell'eroe che fra poco sarà privato della sua forza. La luce che illumina la scena è collocata dietro l'uomo a sinistra, che fa quasi da "sipario" alla tela. Curiosa è la presenza della donna anziana accanto a Dalila, che rimanda alle varie rappresentazioni di Giuditta che taglia la testa a Oloferne.

Dalila è una donna sicura di sé e soddisfatta di quanto sta per fare.

«Dalila “la languida, la delicata” (come sembrerebbe indicare il suo nome),
o forse Dalila la “piccola” (ma affascinante, irresistibile);
o anche “colei che impoverisce”;
fu lei, infatti, come dice il midrash, “a rendere più poveri il cuore,
la mente e l’anima di Sansone”.

Eppure solo davanti a lei Sansone prova amore,
solo qui il testo dice che “se ne innamorò”».

(*Sansone – eroe quasi invincibile*, Sito del Gruppo San Lorenzo di Lodi)



Artus Quellinus il Vecchio, *Sansone e Dalila* (1640 c.), Berlino, Bode Museum

Proveniente da una famiglia di scultori barocchi e membro preminente fra di essi, Quellinus realizza l'opera probabilmente dopo un suo soggiorno in Italia. Infatti, la schiena muscolosa e nuda di Sansone evidenzia la familiarità dell'artista con il *Torso del Belvedere* in Vaticano.

L'opera era pensata per essere vista da tutti i lati.



Rembrandt, *L'accecamento di Sansone* (1636), Francoforte, Städel Museum

La scena, dal taglio teatrale, è come illuminata da un proiettore. Attraverso la luce abbagliante l'artista accentua l'aspetto terribile della scena, usando sapientemente l'alternanza fra luce e ombra.

Uno dei soldati sta affondando il pugnale in uno degli occhi di Sansone, mentre Dalila, al centro della scena e della composizione triangolare, esprime un insieme di sentimenti contrastanti attraverso l'espressione del suo sguardo, che si coglie nella penombra che ne avvolge il viso: trionfo, incredulità, fiera, disgusto per quanto ha appena fatto. Come un trofeo, la donna stringe in una mano i lunghi capelli di Sansone, ormai completamente in mano dell'esercito filisteo, mentre nell'altra regge ancora le forbici. Quando Rembrandt realizza quest'opera ha solo 30 anni, e due anni prima aveva avviato la sua bottega ad Amsterdam. Con questo quadro otterrà grande successo e dimostrerà le proprie doti nei confronti di Rubens, di pochi anni più grande, e di Tiziano, che sia Rubens che Rembrandt ammiravano.

«La donna non sembra neppure affascinata da Sansone, dalla sua forza: ma piuttosto sobillata dai suoi correligionari, che le propongono un buon affare:

“Seducilo e vedi da dove proviene la sua forza così grande
e come potremmo prevalere su di lui per legarlo e domarlo;
ti daremo ciascuno mille e cento sicli d'argento”

(il siclo in Mesopotamia era il salario mensile di un operaio:
qui si tratta di circa 10/ 12 chili d'argento

per ognuno dei capi delle cinque città principali dei Filistei, quindi 60 chili d'argento!)).

(*Sansone – eroe quasi invincibile*, Sito del Gruppo San Lorenzo di Lodi)



Jan Steen, *Sansone e Dalila* (1667-70), Colonia, Wallraf-Richartz-Museum

Nel quadro l'artista riprende una scena della pièce teatrale di Abraham Konick, *La tragedia di Sansone* (1618), parabola dell'amore falso. Non a caso, l'opera fu realizzata quando il pittore viveva ad Haarlem e aveva stretti rapporti con le compagnie teatrali. Come anche in un'altra sua opera, Steen accentua la negatività di Dalila, in questo caso attraverso il gesto dell'uomo che le palpa il seno: è una donna senza morale, che col potere della sua seduzione è riuscita a conquistare Sansone per denaro, quel denaro che avidamente tocca con la mano sinistra. Anche questo gesto diventa un'ulteriore fonte di ridicolo nei confronti di Sansone. Si fa ironica, allora, la presenza del cane, simbolo di fedeltà: abbaia contro Sansone, schierandosi con la sua padrona, o il suo abbaiare è quasi una denuncia della violazione di un patto d'amore?

L'artista realizza anche un'altra opera sullo stesso tema, acquistata dal County Museum of Art di Los Angeles (immagine alla pagina successiva). Questi la guarda con occhi pieni di stupore e incredulità, ed è ormai un uomo così privo di forze che neanche un bambino è sufficiente a tenerlo fermo, reggendo la catena con cui è stato legato.

Associato a scene "comiche" di vita popolare, l'artista in questo quadro (1668) trova un modo di presentare un tema biblico in maniera seria, inserendo però in esso aspetti della vita quotidiana che connotavano la sua pittura di genere. Steen blocca l'azione nel momento immediatamente successivo al taglio dei capelli e prima che Sansone venga accecato ed esposto alla derisione dai suoi avversari. Ogni personaggio, proprio come un attore, veste non i tipici abiti del periodo, ma dei veri e propri costumi teatrali. Il "set" in cui il pittore colloca la scena è addirittura considerato simile a un palco attualmente esistente ad Amsterdam.

Dalila è presentata nella veste di una tentatrice soddisfatta, che trattiene la testa di Sansone in grembo, e afferra un paio di forbici, mentre un barbiere dall'aria apprensiva sta per procedere al taglio.

Alle spalle, proprio come nell'opera precedente, stanno tutti gli altri Filistei, pronti a prendersi gioco dell'eroe privo della sua forza.







Peter Paul Rubens, *Sansone e Dalila* (1609-10), Londra, National Gallery

È un'opera imponente, un olio su legno dalle dimensioni di 185 x 205 cm, destinata alla casa dal sindaco di Anversa, Nicolaas II Rockoz, umanista, antiquario, mecenate e amico del pittore. Egli aveva acquistato nel 1603 due proprietà confinanti, facendovi poi edificare una casa patrizia che accolse anche molte opere d'arte. Proprio per il grande salone di questa casa fu commissionata la tela in esame. All'epoca l'artista era da poco rientrato da un lungo periodo di permanenza in Italia, in cui aveva potuto ammirare le opere più importanti del Rinascimento italiano, ma anche del Barocco. E infatti le figure e la scena risentono proprio dell'influenza dell'arte italiana: la luce caravaggesca, la possanza della muscolatura michelangiolesca, l'esuberanza del colore e della pennellata mutuati dalla pittura veneta. La scelta luministica, che accentua la drammaticità della scena, era ancor più evidenziata dalla naturale collocazione del quadro, che sarebbe stato illuminato da un caminetto sottostante e da una finestra a sinistra. Il dipinto è permeato di suspense e silenzio: i soldati filistei sono in attesa del momento giusto e si muovono in punta dai piedi dietro la porta; Sansone è pesantemente adagiato sul grembo di Dalila, ancora a seno scoperto dopo aver sedotto il compagno; l'uomo pronto a tagliare i capelli del nemico agisce con gesti delicati e precisi, guidato dalla luce della candela che la vecchia serve tiene in mano. I colori caldi sottolineano il gioco della seduzione che ha incastrato Sansone, e allo stesso scopo serve la riproduzione di Venere e Cupido bendato, rappresentati in una nicchia: l'amore cieco può far cadere in trappola, così come la passione sfrenata. Ecco che la presenza di soggetti femminili potenti si giustifica, in quel tempo, proprio per il messaggio morale che contengono, tanto più che il quadro viene realizzato nel tempo della Controriforma. Lo sguardo di Dalila interroga lo spettatore, così come pure i suoi gesti: con una mano sembra accarezzare la schiena di Sansone, quasi presa dal rimorso, e il suo viso può esprimere trionfo o pietà per l'amara sorte che lei stessa sta per gettare sull'uomo. La presenza della vecchia (dal viso fortemente somigliante a quello della giovane protagonista) è forse simbolica: anche Dalila, un giorno, perderà la bellezza che rappresentava la sua forza, e per la quale Sansone sta per essere sconfitto.

«Dice un midrash che Sansone viene accecato perché
“aveva commesso i suoi peccati con i suoi occhi, e i suoi occhi furono puniti”.

Ma non è chi non veda come questa punizione è la naturale conseguenza
dell’essersi fidato di un essere umano anziché di Dio
(dice infatti il testo: “il Signore si era ritirato da lui”).

Grossman però aggiunge un’ulteriore riflessione:

“C’è un passaggio nella storia di Sansone
quando egli si addormenta sulle ginocchia di Dalila,
in cui pare concentrarsi l’intero racconto.

Sansone in quell’istante sembra tornato bambino,
neonato quasi, libero dagli scoppi di violenza,
dagli istinti che gli hanno sconvolto la vita, devastandola.

Questo, naturalmente, è anche un momento fatidico,
perché Dalila ha già in mano le sue trecce e il rasoio,
mentre fuori i Filistei assaporano la vittoria.

Di lì a poco a Sansone verranno cavati gli occhi e la sua forza svanirà.

Di lì a poco verrà gettato in prigione e i suoi giorni saranno contati.

Eppure, proprio in quel momento,
forse per la prima volta in vita sua, egli raggiunge la pace”.

È una lettura quasi psicanalitica,
che giustifica l’amore cieco di Sansone per Dalila
come un tentativo di ricreare
la paradisiaca intimità dell’infanzia,
la relazione impossibile con la madre perduta».

([*Sansone – eroe quasi invincibile*](#), Sito del *Gruppo San Lorenzo di Lodi*)





Anthony van Dyck, *Sansone e Dalila* (1618-20 c.), Londra, Dulwich Picture Gallery

Il pittore realizza quest'opera nel primo periodo della sua carriera, momento in cui egli era attivo anche nello studio di Anversa di Rubens, di 22 anni più vecchio di lui. Non è noto né quando tale ingresso avvenne né a che titolo (studente, associato, sotto contratto per una specifica commissione). Quel che è chiaro è che Rubens ebbe un ben preciso impatto sul lavoro di A. van Dyck, come anche evidente in *Sansone e Dalila*. L'opera è una vera e propria "risposta" alla versione del soggetto dipinta da Rubens. Da questi sono infatti presi in prestito la visione laterale e il Sansone muscoloso che giace completamente abbandonato sul grembo di Dalila. La scena è speculare, probabilmente perché anche le stampe dell'opera di Rubens lo erano. Pure la muscolatura di Sansone e il seno nudo di Dalila sono elementi recuperati dall'opera di Rubens, ed entrambi i pittori condividono il fascino per i tessuti e le diverse loro texture. Van Dyck introduce un elemento personale per potenziare la drammaticità della scena: in mano al "barbiere" che taglierà i capelli di Sansone non ci sono delle semplici forbici, bensì delle cesoie per tosare le pecore. Mentre la scena di Rubens si svolge in camera da letto e di notte, quella di A. van Dyck avviene di giorno e all'aperto. Rubens sceglie inoltre di immortalare il momento in cui l'azione è già in corso, mentre in Van Dyck lo spettatore assiste al momento che precede il fatto, come se l'artista avesse voluto implementare questo attimo di tensione e dare ancora più intensità drammatica all'immagine. Infine, mentre la Dalila di Rubens sembra inoltre assorta nei suoi pensieri, quella di Van Dyck pare quasi dirigere l'intera azione.



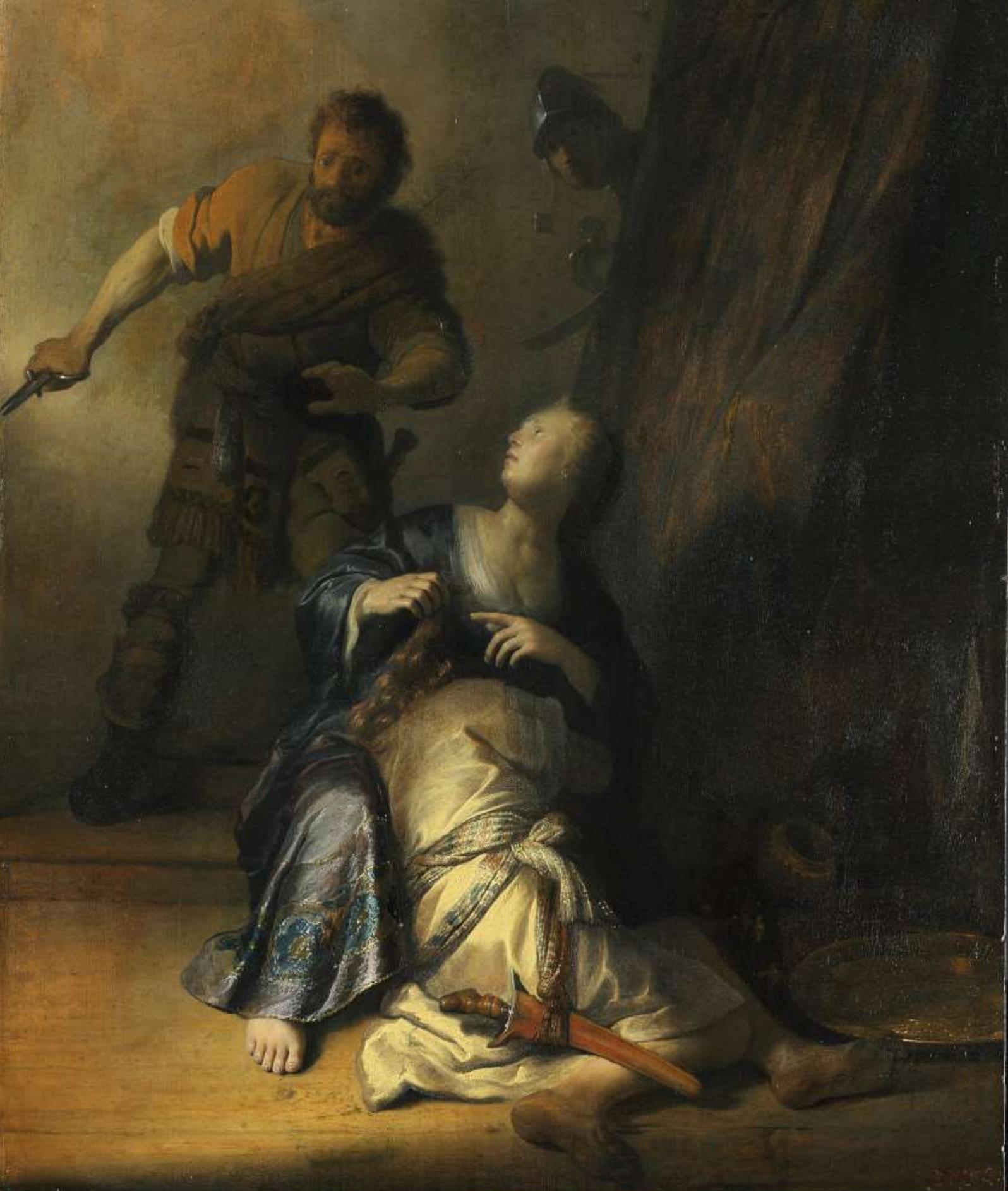


Anthony van Dyck, *Sansone e Dalila* (1628-30), Vienna, Kunsthistorisches Museum
Van Dyck dipinge anche un'altra versione del soggetto, in cui, come in Rubens, Dalila non è semplicemente la traditrice senza scrupoli, femme fatale consapevole del proprio potere, ma appare pensierosa e quasi dolente.



Il nome Sansone «evoca *shemesh*, in ebraico “il sole”. Il luogo di origine è *Bet-Shemesh*, “la casa del sole”; come il sole egli incendia le messi; i suoi capelli, segno della sua straordinaria forza, raccolti in sette trecce, sono simili ai raggi solari, mentre la sua amante-nemica Dalila rimanda nel nome all'ebraico *lajlah*, “la notte”».

(Gianfranco Ravasi, *Le trecce di Sansone simili ai raggi del sole*)



Rembrandt, *Sansone e Dalila* (1630), Berlino, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen

Come su un palco, illuminato dal basso, si svolge la concitata scena che precede il taglio di capelli. Rembrandt dà un tono carico di pathos a quest'opera. Prevale un sentimento di paura: sarà vero che tagliarne la chioma priverà di forza Sansone? O si tratta dell'ennesima bugia raccontata a Dalila? La vulnerabilità di Sansone è tutta contenuta nel suo corpo rannicchiato sulla donna: sembra quasi piccolo, senza muscoli, indifeso come un bambino. Non ne vediamo neppure il volto, completamente affondato sul petto di Dalila, ma così Rembrandt fa emergere proprio quello che conta: i capelli, l'oggetto dell'attesa e della concitazione degli altri personaggi di questa scena. Dalila e l'uomo che taglierà i capelli si lanciano sguardi pieni di paura, ma il momento è arrivato, e con la mano pronta ad afferrarne la chioma, il Filisteo giunge, pronto a usare le forbici che impugna nell'altra mano.



Alla pagina precedente, Pompeo Girolamo Batoni, *Sansone e Dalila* (1766), Detroit, Detroit Institute of Arts
Principale ritrattista della Roma della metà del XVIII secolo, Batoni dipinse relativamente pochi soggetti dall'Antico Testamento, meno di una dozzina in una quindicina d'anni. Sebbene il motivo non sia chiaro, esso può essere legato alla perdita di popolarità, nel XVIII secolo, di questi argomenti e della dottrina medievale della prefigurazione del Nuovo Testamento in personaggi ed episodi dell'Antico. Le figure di questo dipinto, dallo stile classicheggiante, sono monumentali, quasi modellate secondo la statuaria antica, aggraziate e precise nel disegno, anticipando le composizioni delle opere successive.

In basso, Solomon J. Solomon, *Sansone* (1887), Liverpool, Walker Art Gallery

L'artista dipinge l'opera quando ha solo 27 anni, e il quadro riscuote subito immediato successo. Il modello per Sansone è il fratello più giovane del pittore, mentre per il volto di Dalila posa una giovane donna indiana e per il suo corpo una ragazza italiana. È un quadro carico di realismo, in cui le diverse pose e le figure stesse rivelano la bravura del giovane artista. La torsione del corpo di Sansone è ripresa dalla posa e dalla gestualità di Dalila; il gruppo di Sansone e degli uomini che lo trattengono richiama la scultura ellenica di Lacoonte e dei suoi figli, che muoiono agonizzanti nell'assalto dei serpenti marini. Il tavolo rovesciato e la lampada che oscilla testimoniano la feroce lotta che si è scatenata al momento della cattura. Così si assiste quasi a un balletto in cui si dispiegano la grazia seduttrice e vittoriosa di Dalila, l'incredulità e l'amarezza di Sansone, la paura del barbiere che si è gettato a terra con forbici e capelli, la forza degli uomini che ancora trattengono il nemico come se fosse dotato di tutta la sua potenza, e i soldati filistei, che al suono del corno stanno entrando nella stanza per siglare la vittoria con la cattura di Sansone.





William Wetmore Story, *Dalila* (1868), San Francisco, de Young Museum

Dalila è la femme fatale, la seduttrice che con la sua bellezza ha portato alla sconfitta Sansone. Le trecce del suo uomo giacciono ai suoi piedi (solo una è nella sua mano) assieme al coltellino con cui i capelli – sede della forza di Sansone – sono stati tagliati. In posa eretta, di trionfo, solo la fronte corrugata sembra richiamare a un atteggiamento pensoso a riguardo di ciò che è stato appena fatto e delle sue pesanti conseguenze. Ma è questione di un attimo, e la bella Dalila si erge maestosa, orgogliosa del proprio successo. Le storie dell'Antico Testamento erano molto in voga nella metà del XIX secolo, in particolare come espressione dell'interesse vittoriano per il sentimentalismo e la religione personificata nei soggetti femminili.





Max Liebermann, *Sansone e Dalila* (1902), Francoforte, Stadel Museum

L'artista catapulta la scena nei tempi moderni, interpretandola come una vera e propria battaglia di sessi. Dalila è la femme fatale che priva di potere l'uomo: con una mano esercita pressione sul capo di Sansone, come a indicarne l'ormai assenza di forze e il proprio predominio, mentre con l'altra innalza, vittoriosa, la chioma dell'uomo, vero e proprio trofeo.



Quando la lotta, che Dio alla creatura impose
contro il suo simile e contro la Natura,
spinge l'Uomo a cercare un seno su cui riposare;
con le lacrime agli occhi ha bisogno di un bacio.
Ma ancora il suo compito non è finito:
un'altra lotta inizia, segreta, infida e vile;
tra le sue braccia si svolgerà, sopra il suo cuore;
e, più o meno, ogni donna è sempre Dalila.

(Alfred de Vigny, *La collera di Sansone*)



Alexandre Cabanel, *Sansone e Dalila* (1878)
Dalila ha già fatto ubriacare Sansone e sta
lanciando il segnale di "via libera"
per l'azione.

ESTER: GRAZIA E BELLEZZA VINCONO IL MALE

Come una moderna “Cenerentola”

in quel tempo il re Artaserse fece un banchetto per gli amici e per quelli delle altre nazionalità, per i nobili dei Persiani e i dei Medi e per i prefetti delle province. Dopo aver mostrato loro le ricchezze del suo regno e il fasto attraente della sua ricchezza per centoottanta giorni, quando si compirono i giorni delle nozze, il re fece un banchetto per i rappresentanti delle nazioni che si trovavano nella città, per sei giorni, nella sala della reggia. Anche Vasti, la regina, tenne un banchetto per le donne nella stessa reggia di Artaserse. Il settimo giorno il re, euforico per il vino, ordinò ad Aman, Bazan, Tarra, Borazè, Zatoltà, Abatazà, Tarabà, i sette eunuchi che erano al servizio del re Artaserse, di far venire davanti a lui la regina per intronizzarla, ponendole sul capo il diadema, e per mostrare ai principi e alle nazioni la sua bellezza: era infatti molto bella. Ma la regina Vasti rifiutò di andare con gli eunuchi. Il re ne fu addolorato e irritato e disse ai suoi amici: «Così e così ha parlato Vasti: giudicate, dunque, secondo la legge e il diritto». Si fecero avanti Archeseo e Sarsateo e Maleseàr, principi dei Persiani e dei Medi, che erano più vicini al re e che, primi, sedevano accanto al re, e gli espressero il proprio parere su che cosa si dovesse fare alla regina Vasti, secondo le leggi. Mucheo disse in presenza del re e dei principi: «La regina Vasti ha mancato non solo nei confronti del re, ma anche nei confronti di tutti i principi e i capi del re - infatti costui aveva riferito loro le parole della regina e come ella aveva risposto al re - e, come ella ha risposto al re Artaserse, così oggi le altre principesse dei capi dei Persiani e dei Medi, avendo udito ciò che ella ha detto al re, oseranno disprezzare allo stesso modo i loro mariti. Se dunque sembra bene al re, sia emanato un decreto reale, scritto secondo le leggi dei Medi e dei Persiani e irrevocabile, secondo il quale la regina non possa più comparire davanti a lui, e il re conferisca la dignità a una donna migliore di lei. E l'editto emanato dal re sia fatto conoscere nel suo regno e così tutte le donne rispetteranno i loro mariti, dal più povero al più ricco». La proposta piacque al re e ai principi. Il re fece come aveva detto Mucheo: mandò lettere a tutto il regno, a ogni provincia secondo la sua lingua, in modo che i mariti fossero rispettati nelle loro case. Dissero allora i servi del re: «Si cerchino per il re fanciulle incorrotte e belle. E in tutte le province del suo regno il re dia incarico ai governatori locali perché siano scelte fanciulle vergini e belle; siano portate nella città di Susa, nell'harem, e siano consegnate all'eunuco del re che è il custode delle donne e siano dati loro unguenti e ogni altra cosa necessaria, e la donna che piacerà al re diventi regina al posto di Vasti». La proposta piacque al re, e così si fece. Nella città di Susa c'era un Giudeo di nome Mardocheo, figlio di Giàiro, figlio di Simei, figlio di Kis, della tribù di Beniamino, il quale era stato deportato da Gerusalemme quando fu ridotta in schiavitù da Nabucodònosor, re di Babilonia. Egli aveva una figlia adottiva, figlia di Aminadàb, fratello di suo padre, che si

chiamava Ester. Quando erano morti i suoi genitori, egli l'aveva allevata per prenderla in moglie. La fanciulla era bella d'aspetto. E quando il decreto del re fu pubblicato, molte fanciulle furono raccolte nella città di Susa sotto la sorveglianza di Gai; anche Ester fu condotta da Gai, custode delle donne. La fanciulla gli piacque e trovò grazia presso di lui, ed egli si preoccupò di darle gli unguenti e la sua porzione di cibo, oltre alle sette fanciulle assegnate a lei dalla reggia, e usò verso di lei e le sue ancelle un trattamento di favore nell'harem. Ester non disse nulla né del suo popolo né della sua stirpe, perché Mardocheo le aveva ordinato di non dirlo. Mardocheo passeggiava ogni giorno lungo il cortile dell'harem, per vedere che cosa fosse accaduto a Ester. Il momento di andare dal re giungeva per una fanciulla alla fine di dodici mesi, quando terminavano i giorni della preparazione. Il periodo della preparazione si svolgeva così: sei mesi per essere unta con olio di mirra e sei con spezie e unguenti femminili. Allora veniva introdotta dal re, e quello che chiedeva le veniva dato per portarlo con sé dall'harem alla reggia. Vi andava la sera e la mattina seguente passava nel secondo harem, dove Gai, l'eunuco del re, custodiva le donne; nessuna di loro poteva rientrare dal re, se non veniva chiamata per nome. (Est 1, 2-5; 9-22; 2, 2-14)



Théodore Chassériau, *La toilette di Ester* (o *Ester si prepara a incontrare Assuero* - 1841), Parigi, Musée du Louvre

Dopo aver rappresentato *Venere*, *Susanna* e *Andromeda*, l'artista esplora la possibilità espressiva delle "eroine" concentrandosi su Ester. La ragazza è colta nel momento della sua "toilette" prima di essere introdotta davanti al re. La tela è completamente riempita, quasi come se il pittore fosse colto dall'*horror vacui*, ma è una tela che si connota per la finezza del colore, con la pelle chiara di Ester, il tessuto bianco e quello salmone che si adagia sulle gambe della donna. Questa raffinatezza languida è incrementata da alcune "licenze" anatomiche, come il collo e le braccia volutamente allungate, rimando tanto all'estetica rinascimentale quanto alle torsioni e alle stravaganze della pittura di Ingres, di cui Chassériau fu allievo. Il quadro ha un sapore orientaleggiante: il fascino dell'Oriente afferra Chassériau già ben prima del suo viaggio in Algeria, avvenuto nel 1846. Per il quadro, l'artista si ispira forse a una *Toilette di Venere* di Rubens, ma si nota un collegamento anche con una *Bella ebrea* di una poesia di Victor Hugo (nella raccolta *Le Orientali* del 1829). In quest'opera, la rappresentazione del potere di seduzione femminile ha il sopravvento sull'Ester pia e virtuosa quale prefigurazione della Vergine Maria. Il quadro si riempie di un sottile

e provocante erotismo, che lo allinea alle rappresentazioni delle odalische dell'ultimo periodo dell'artista. Gioielli, tessuti e armonia cromatica testimoniano l'ammirazione per Delacroix.

Quando per Ester, figlia di Aminadàb, fratello del padre di Mardocheo, si compì il tempo di entrare dal re, ella nulla tralasciò di quello che le aveva ordinato l'eunuco, il custode delle donne; Ester infatti trovava grazia presso tutti quelli che la vedevano. Ester entrò dal re Artaserse nel dodicesimo mese, chiamato Adar, l'anno settimo del suo regno. Il re si innamorò di Ester: ella trovò grazia più di tutte le fanciulle e perciò egli pose su di lei la corona regale. Poi il re fece un banchetto per tutti i suoi amici e i potenti per sette giorni, volendo solennizzare così le nozze di Ester; condonò pure i debiti a tutti quelli che erano sotto il suo dominio. (Est 2, 15-18)



Rembrandt, *Ester è presentata ad Assuero* (1665 c.), Parigi, Musée du Louvre

«Il libro di Ester racconta di fatti avvenuti al tempo del re persiano Serse, quello stesso che fu sconfitto dai greci a Salamina nella battaglia del 480 a.C., come racconta Erodoto nelle sue Storie». (Ester, [Sito internet del Monastero di Bose](#))

«Il nome *Ester* richiama la divinità Astarte, dea della fertilità, particolarmente presente nella cultura persiana. Proprio per questo motivo ella se ne serve per assimilarsi in un contesto straniero e mimetizzarsi finché non giungerà il momento opportuno per rivelare la propria identità». (Adriana Valerio, *Le ribelli di Dio. Donne e Bibbia tra mito e storia*)



Salvador Dalí, *Assuero si innamora di Ester* (1967), dalla *Biblia Sacra*

Assuero, totalmente preso dalla bellezza di Ester, se ne innamora: non ha in mente altri che lei. Il viso di lei che sembra emergere da quello di lui rimanda anche all'unità dell'uomo e della donna nel matrimonio.

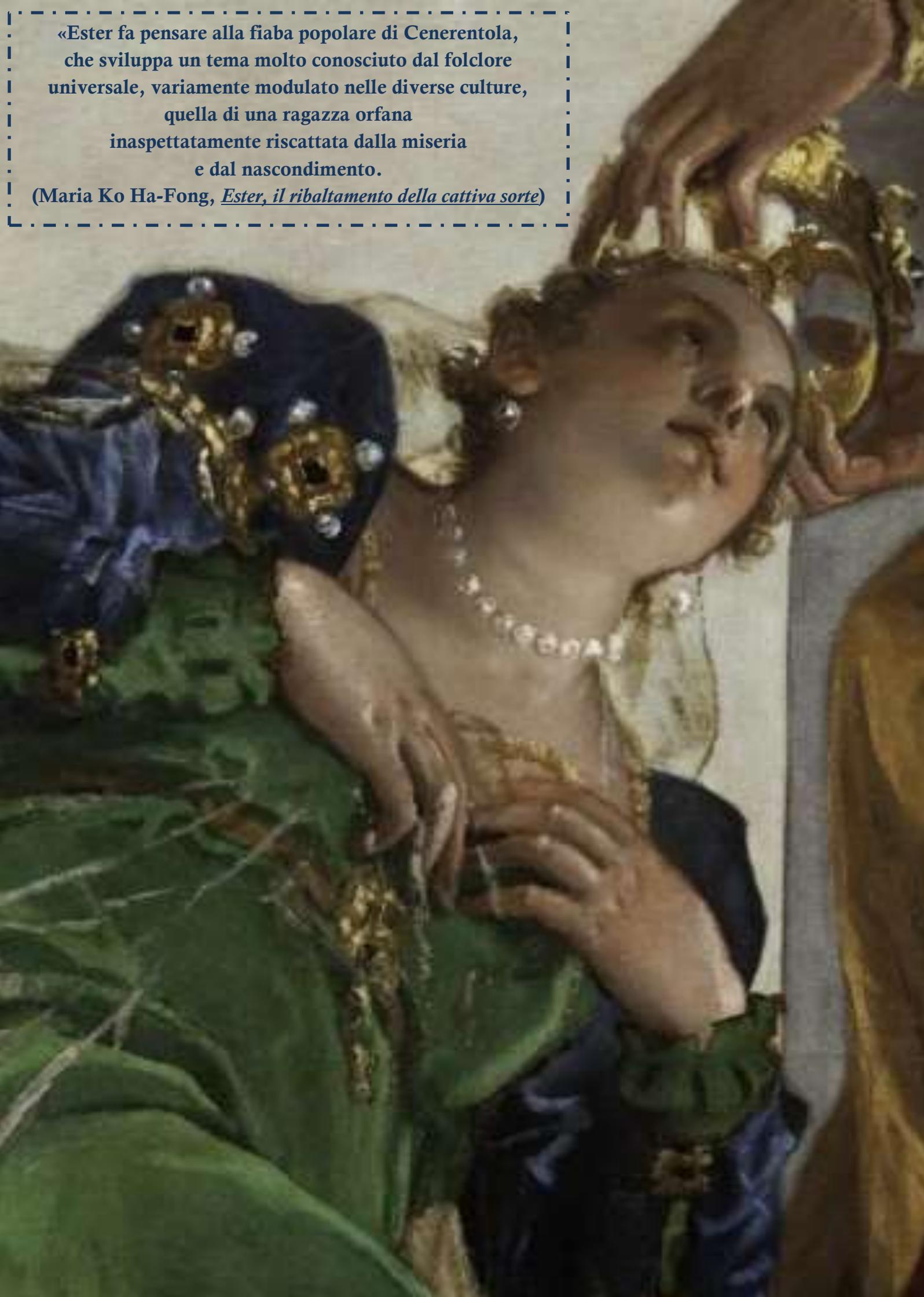


Veronese, *Ester incoronata regina da Assuero* (1555), Venezia, Chiesa di San Sebastiano

Assieme ad altri due dipinti (*Il Ripudio di Vasti*, e *Il Trionfo di Mardocheo*), l'opera completa la serie sulle storie di Ester, realizzata per il soffitto della navata della chiesa tra il primo dicembre 1555 e il 31 ottobre 1556 e commissionata dal prelado Bernardo Torlioni. L'artista, all'epoca, ha solo 25 anni, ma questo sarà solo l'inizio di un lungo lavoro all'interno di questa chiesa, che egli arricchirà negli anni a venire con narrazioni storiche ed elementi decorativi. La giovane Ester è presentata nelle vesti di una sposa veneziana ed è accompagnata dalle ancelle della castità e dell'umiltà. A destra sono presenti Aman (con l'armatura) e un cortigiano che annuncia la minaccia dello sterminio per gli Ebrei. La storia di Ester si lega alla vicenda del committente, incaricato da papa Paolo III di riformare la Regola dei Gerolamini, a cui apparteneva la chiesa. Nella vicenda di Ester, Torlioni si autoesalta: dopo aver scacciato i disobbedienti (Vasti) egli può consegnare a Ester (la Chiesa) la corona di una rinnovata autorità. Di fatto, Torlioni si identifica con Mardocheo. A causa dell'altezza del soffitto, l'artista dovette «elaborare figurazioni e architetture in scorci estremamente arditi, con correzioni prospettiche (che da vicino sembrano talvolta aberranti) in previsione della visione dal basso. Le fonti luminose sono utilizzate spesso in controluce o in radenza per conferire rilievo drammatico mentre il colore è sempre in selezioni cromatiche ricche e squillanti. Il disegno, la conduzione delle pennellate sono di una straordinaria rapidità, libertà, sicurezza e controllo dello strumento tecnico. La rara maestria di Veronese, ammirando le tele da vicino, è nel procedimento di apparente semplicità e di estrema efficacia: dispone ampie stesure di colore poco corposo, in genere di tono medio, passa poi a definire i dettagli finali (con i massimi chiari e i massimi scuri) con tratti rapidi e molto sciolti. L'intervento di Paolo Veronese rende San Sebastiano uno dei luoghi più rappresentativi dell'opera dell'artista, che con i suoi dipinti e le sue architetture reali e fittizie, trasforma la sobria struttura ideata dall'architetto Scapagnino in un organismo ricco e colorato» ([Sito del Mibact](#)).

«Ester fa pensare alla fiaba popolare di Cenerentola,
che sviluppa un tema molto conosciuto dal folclore
universale, variamente modulato nelle diverse culture,
quella di una ragazza orfana
inaspettatamente riscattata dalla miseria
e dal nascondimento.

(Maria Ko Ha-Fong, *Ester, il ribaltamento della cattiva sorte*)





L'incoronazione della Regina Ester nel Rotolo di Ester (1617), di Moshe Ben Avraham Pascariol, conservato a Gerusalemme presso la National Library of Israel

Realizzato da un artista italiano, che ne fu scriba e illustratore, il rotolo si presenta particolarmente interessante: le illustrazioni hanno quasi lo stile di un cartone animato, ma il suo autore non teme di sottolineare la drammaticità di alcune scene, come quelle della decapitazione di Vasti e dell'impiccagione di Aman; è invece completamente sminuito ogni aspetto sensuale della vicenda. Una caratteristica di questo rotolo è che sebbene ogni illustrazione sia corredata da un verso del libro di Ester, è presente anche un'immagine ispirata da altre fonti, con tre bambini ai quali è chiesto di interpretare ciò che sta succedendo. Il terzo versetto è ripreso da Ezechiele 25,14 e permette di chiarire l'intento dell'illustratore: la Nazione di Edom non è tradizionalmente legata alla Persia, bensì all'Impero romano e a tutto il mondo cristiano. Dato che le miniature del rotolo sono chiaramente influenzate dall'arte rinascimentale italiana, anche il messaggio nascosto è diretto proprio agli ebrei d'Italia: è un invito ad avere sempre coraggio, perché in ogni luogo e tempo il popolo d'Israele sarà protetto dall'Onnipotente, che rovescerà le sorti nonostante gli assalti nei loro confronti.

«Molte sono state le ipotesi formulate sul genere letterario del libro: racconto sapienziale, romanzo storico, racconto sulle origini della festa giudaica di Purim, o breve storia della diaspora del popolo di Israele. In ogni caso, l'elemento comune che emerge è quello della finzione letteraria. Il che non significa che il racconto sia falso, ma che contiene particolari funzionali alla trama, enfattizzazioni più che precise ricostruzioni storiche. Improbabili sono soprattutto certi dati numerici del libro: una festa di brindisi per l'intero esercito durata 180 giorni, la forca alta 25 metri che Aman fa costruire ed erigere in giardino, la morte di 75.000 persone nelle province dell'impero persiano».

(*Ester*, [Sito internet del Monastero di Bose](#))

Salvatrice del re e del proprio popolo

Mardocheo prestava servizio nel palazzo. Ester non palesò la sua stirpe: Mardocheo infatti le aveva raccomandato di avere il timore di Dio e di osservare i suoi comandamenti, come quando stava con lui. Ester non cambiò il suo modo di vivere.

I due eunuchi del re, capi delle guardie del corpo, si rattristarono perché Mardocheo era stato promosso, e cercavano di uccidere il re Artaserse. La cosa fu resa nota a Mardocheo, ed egli la fece conoscere ad Ester; ella rivelò al re la notizia della congiura. Allora il re fece indagare riguardo ai due eunuchi e li impiccò; il re ordinò di prenderne nota negli archivi reali, in memoria e a lode dei buoni uffici di Mardocheo.

(Est 2,19-23)



Aert de Gelder, *Ester e Mardocheo* (1685), Budapest, Szépművészeti Múzeum

De Gelder, ultimo allievo di Rembrandt, continua a dipingere nello spirito e stile del maestro ben più di altri allievi, che prima si allontanano dai suoi canoni. De Gelder realizza invece grandi quadri con due, tre figure, per lo più da temi dell'Antico Testamento, amato molto dal Maestro. Come Rembrandt, anche De Gelder usa colori caldi e armoniosi, e ama i drappi colorati.

Sebbene l'interpretazione della tela desti ancora problemi, taluni ritengono che il momento immortalato dall'artista sia proprio quello in cui Mardocheo svela la congiura ordina contro il re, dando precise istruzioni a Ester, come si evince anche dal gesto della mano sinistra. La Regina manifesta un sentimento che potrebbe essere di apprensione o di stupore.

Aman, accortosi che Mardocheo non si prostrava davanti a lui, si indignò grandemente e decise di sterminare tutti i Giudei che si trovavano sotto il dominio di Artaserse.

Fece un editto nell'anno dodicesimo del regno di Artaserse; tirò a sorte il giorno e il mese, per sterminare in un solo giorno il popolo di Mardocheo.

Quando Mardocheo seppe quello che era accaduto, si stracciò le vesti, indossò un sacco e si cosparses di cenere. Precipitatosi nella piazza della città, gridava a gran voce:

«Viene distrutto un popolo che non ha fatto nulla di male».

Venne fino alla porta del re e si fermò;

infatti non gli era consentito entrare nel palazzo portando sacco e cenere.

In ogni provincia in cui erano state pubblicate le lettere, c'erano grida e lamenti e grande afflizione tra i Giudei, i quali si stendevano sul sacco e sulla cenere.

Entrarono le ancelle e gli eunuchi della regina e le parlarono. All'udire quel che era accaduto,

rimase sconvolta e mandò a vestire Mardocheo e a togliergli il sacco; ma egli non acconsentì. Allora Ester chiamò il suo eunuco Acrateo, che stava al suo servizio, e lo mandò a chiedere informazioni precise a Mardocheo. Atac si recò da Mardocheo sulla piazza della città, davanti alla porta del re. Mardocheo gli fece conoscere quel che era accaduto e la promessa che Aman aveva fatto al re riguardo ai diecimila talenti per il tesoro, allo scopo di sterminare i Giudei. E gli diede la copia dell'editto promulgato nella città di Susa e riguardante la loro distruzione, perché la mostrasse a Ester; gli disse di ordinarle di entrare dal re, per domandargli grazia e intercedere a favore del popolo.

«Ricòrdati - aggiunse - dei giorni in cui eri povera, quando eri nutrita dalle mie mani, giacché Aman, il quale ha avuto il secondo posto dopo il re, ha parlato contro di noi per farci morire. Invoca il Signore e parla al re in favore nostro, perché ci liberi dalla morte».

Acrateo entrò e le riferì tutte queste parole. Ed Ester disse ad Acrateo:

«Va' da Mardocheo e digli: "Tutte le nazioni dell'impero sanno che chiunque, uomo o donna, entri dal re, nel palazzo interno, senza essere chiamato, non avrà scampo; solo colui sul quale il re avrà steso il suo scettro d'oro sarà salvo. E io non sono più stata chiamata a entrare dal re già da trenta giorni"». Acrateo riferì a Mardocheo tutte queste parole di Ester.

Mardocheo disse ad Acrateo: «Va' a dirle: «Ester, non dire a te stessa che tu sola potrai salvarti nel regno, fra tutti i Giudei. Perché se tu ti rifiuti in questa circostanza, da un'altra parte verranno aiuto e protezione per i Giudei. Tu e la casa di tuo padre perirete.

Chi sa che tu non sia diventata regina proprio per questa circostanza?».

Ester mandò da Mardocheo l'uomo che era venuto da lei e gli fece dire:

«Va' e raduna i Giudei che abitano a Susa e digiunate per me: per tre giorni e tre notti non mangiate e non bevete. Anch'io e le mie ancelle digiuneremo. Allora, contravvenendo alla legge, entrerò dal re, anche se dovessi morire».

Mardocheo andò e fece tutto quello che Ester gli aveva ordinato.

(Est 3,5-7; 4,1-17)

Gli artisti scelgono di rappresentare l'avvenimento del capitolo 4 di Ester come direttamente svoltosi fra Ester e Mardocheo, che ne divengono ancor di più i protagonisti assoluti.



Hendrick van Steenwijk il Giovane, *Ester e Mardocheo* (1616),
Washington, National Gallery of Art
Conosciuto per la sua abilità nella realizzazione di architetture di interni, prigioni, e per la sua resa della pietra, l'artista realizza spesso scene notturne, inserendovi piccole figure umane normalmente attinte dai racconti biblici. Anche l'incontro fra Ester e Mardocheo si svolge qui di notte, in una struttura gotica illuminata dalla candela che Mardocheo regge nella mano sinistra. Steenwijk colloca Ester nel punto di fuga della composizione, per accentuarne l'importanza. Una seconda fonte di luce, secondaria, permette invece all'occhio dell'osservatore di addentrarsi in profondità nella scena.



«Può una donna mettere in sacco il potere degli uomini e salvare il suo popolo dallo sterminio? Allorché, a partire dal v secolo, durante il solenne rito di ordinazione delle regine franche, veniva invocato il nome di Ester e quando nella Chiesa visigota veniva imposta la mitria sul capo della badessa richiamando proprio la sua figura di regina, appariva evidente il richiamo simbolico a una donna che rappresentava il potere gestito a difesa della cristianità. Tanto le regine quanto le badesse, infatti, hanno esercitato per tutto il Medioevo un potere (a volte indiretto, ma spesso gestito personalmente) che nella eroina biblica trovava fondamento e giustificazione: di lei, una donna, Dio si è servito per liberare il suo popolo dai nemici. Ester, dunque, ha evocato per secoli il ruolo di autorità protettrice, divenendo il modello della donna reggente, garante, attraverso un delicato ruolo di mediazione, di pace e di unità: una eroina della liberazione».

(Adriana Valerio, *Le ribelli di Dio*)

Quando ebbe finito di pregare, ella si tolse gli abiti servili
e si rivestì di quelli sontuosi.

(Est 5,1-1)



Edwin Long, *La Regina Ester* (1878), Melbourne, The National Gallery of Victoria

L'artista cerca di ricreare una scena rispettosa della verità archeologica: le iscrizioni sul muro sono derivate da tavolette cuneiforme e il colore dei tendaggi e del pavimento sono direttamente derivati dalla descrizione del libro di Ester, 1,6. Anche la cornice che accompagna l'opera fu ideata dallo stesso Long, riprendendo alcuni dei motivi ornamentali alla base delle colonne dell'antica città persiana di Persepoli.



Rembrandt, *Ester si prepara a incontrare Assuero* (1633 c.), Ottawa, National Gallery of Canada

Rembrandt delinea la tensione del momento attraverso il “silenzio” dell’opera: la regina viene pettinata con estrema cura, come se anche dal suo aspetto esterno dipendesse la buona riuscita dell’impresa. Nel gesto della pettinatrice vi è una solennità e una minuziosità che incrementa la suspense di quegli attimi. Ester è seria, pensierosa, ben conscia di ciò che sta per fare, dell’incertezza del suo esito e del rischio personale che corre.



Aert de Gelder torna varie volte sul soggetto di Ester, tanto da essere il pittore olandese che lo ha trattato più frequentemente. Al momento sono note dieci tele. Nelle due qui riprese, la Regina è rappresentata mentre si prepara per incontrare il Re Assuero. Si possono notare alcune somiglianze fra le due opere, per esempio nelle vesti della Regina, in una delle attendenti, e nella presenza del tavolo ricoperto dal drappo rosso. Le opere sono conservate, rispettivamente, a Potsdam (palazzo di Ssnssouci) e a Monaco, nell'Alte Pinakotek.



Fattasi splendida,
invocò quel Dio che su tutti veglia e tutti salva,
e prese con sé due ancelle.
Su di una si appoggiava con apparente mollezza,
mentre l'altra la seguiva sollevando il manto di lei.
Era rosea nel fiore della sua bellezza:
il suo viso era lieto, come ispirato a benevolenza,
ma il suo cuore era oppresso dalla paura.
(Est 5,1a-1b)



Claude Lorrain, *La Regina Ester si dirige al palazzo di Assuero* (1658), New York, The Metropolitan Museum of Art. Connotando la propria opera per grande precisione di dettagli, Lorrain colloca la scena in un paesaggio animato da una luce diffusa. L'artista immagina un momento non raccontato nel testo biblico, quello in cui Ester si dirige verso il palazzo del Re: attraverso questo espediente, il pittore sposta l'attenzione dalla clemenza di Assuero all'atto di coraggio di Ester, nel momento in cui l'esito della sua azione non è ancora assolutamente prevedibile.

Alla pagina seguente, John Everett Millet, *Ester* (1863-65), Coll. priv.

Ester sta per scostare la tenda che la separa dalla camera privata del Re: è una donna regale, ma anche impaurita. In una mano regge la corona, con l'altra si sistema un fermaglio fra i capelli. Il mantello che indossa riproduce un vero capo d'abbigliamento: un mantello cerimoniale donato dal Governo cinese al generale britannico Charles Gordon nel 1864. Millet riveste Ester di questo mantello in quanto si tratta di un'eroina biblica che parla in favore del proprio popolo, gente oppressa nei confini di uno stato di regime. Il capo è però riprodotto al rovescio, e così da un simbolo asiatico della vita di corte esso diviene un modello astratto di fili intrecciati. Il cappotto diventa una metafora della sovversione che Ester sta per produrre all'interno della monarchia, rovesciandola dall'interno.



Attraversate tutte le porte, si fermò davanti al re. Egli stava seduto sul suo trono regale e rivestiva i suoi ornamenti ufficiali: era tutto splendente di oro e di pietre preziose e aveva un aspetto che incuteva paura. Alzato il viso, che la sua maestà rendeva fiammeggiante, al culmine della collera la guardò. La regina cadde a terra, in un attimo di svenimento, mutò colore e si curvò sulla testa dell'ancella che l'accompagnava. Dio volse a dolcezza l'animo del re: ansioso, balzò dal trono, la prese tra le braccia, fino a quando ella non si fu rialzata, e la confortava con parole rassicuranti, dicendole: «Che c'è, Ester? Io sono tuo fratello; coraggio, tu non morirai, perché il nostro decreto è solo per la gente comune. Avvicinati!». Gli disse: «Ti ho visto, signore, come un angelo di Dio e il mio cuore è rimasto sconvolto per timore della tua gloria: tu sei ammirevole, signore, e il tuo volto è pieno d'incanto». Mentre parlava, cadde svenuta; il re si turbò e tutti i suoi servi cercavano di rincuorarla. Alzato lo scettro d'oro, lo posò sul collo di lei, la baciò e le disse: «Parlami!». Allora il re le disse: «Che cosa vuoi, Ester, e qual è la tua richiesta? Fosse pure metà del mio regno, sarà tua». Ester rispose: «Oggi è un giorno speciale per me: se così piace al re, venga egli con Aman al banchetto che oggi io darò». Disse il re: «Fate venire presto Aman, per compiere quello che Ester ha detto».

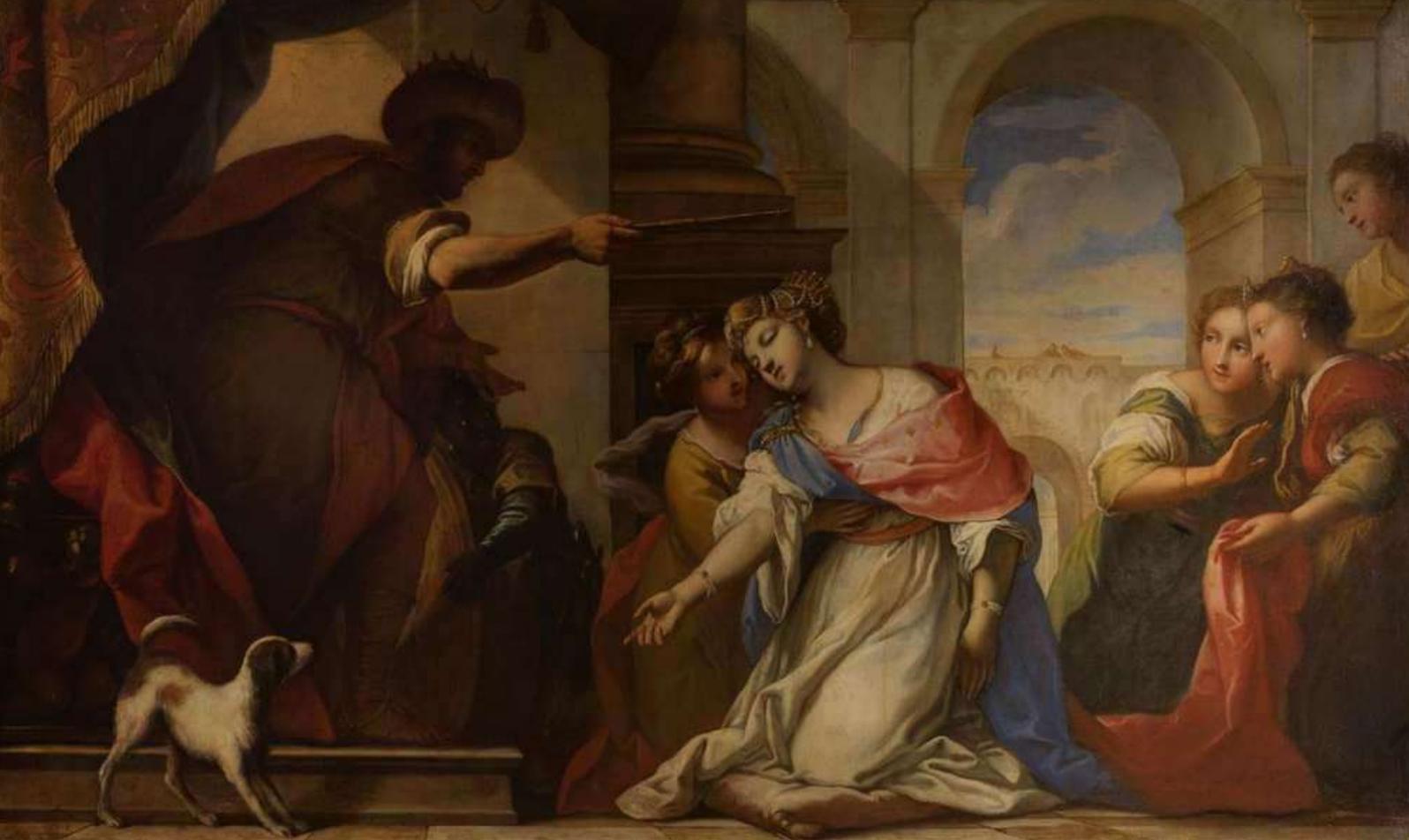
(Est 5,1c-5)



Artemisia Gentileschi,
*Ester davanti ad
Assuero* (XVII sec.),
New York,
The Metropolitan
Museum of Art

Artemisia aveva soggiornato a Venezia fra il 1626 e il 1630, familiarizzando con le opere di Veronese, tanto che questa sua tela è vicina allo stesso soggetto realizzato dal pittore veneto (e in una collezione privata fino al 1662), da cui deriva alcuni elementi, come la vicinanza fra le teste di Artemisia e di una delle serve, la posa della mano sinistra della Regina, gli scalini tondeggianti.

Assuero è vestito come un damerino, e indossa un cappello stravagante e degli stivali decorati con un gioiello. Si tratta di un abbigliamento tipico della commedia teatrale: Artemisia realizza quasi una rappresentazione parodistica del Re, per evidenziare la superiorità di Ester, che detiene veramente il potere.



Nicolò Bambini, *Ester al cospetto di Assuero* (1710 c.), Venezia, I.R.E.

È un'opera elegante, quella di Bambini, e di grandi dimensioni. Il re sta per concedere a Ester la possibilità di parlare, quando la giovane, nel fulgore della bellezza, perde i sensi. A fare da sfondo all'episodio, un imponente fondale di architetture classiche, che accentua carattere scenografico alla scena, senza però surclassare l'eleganza e la purezza della forma.

«Ester, in realtà, non aveva mai ambito alla gloria e alla ricchezza di corte, come lei stessa confessa al Signore: “Detesto l'insegna della mia alta carica, che cinge il mio capo nei giorni in cui devo comparire in pubblico” (4, 17v).

Ha sempre conservato il suo cuore integro per il Signore:

“La tua serva, da quando ha cambiato condizione fino a oggi, non ha gioito, se non in te, Signore, Dio di Abramo” (4, 17y).

Ora gestisce saggiamente la sua posizione delicata:

dimostra una solida personalità capace di abitare due mondi tanto diversi, rimanendo se stessa.

La nuova regina non è solo bella e buona, dolce e docile, ma è, soprattutto, uno strumento di salvezza, intelligente e coraggioso, nelle mani di Dio».

(Maria Ko Ha-Fong, [*Ester, il ribaltamento della cattiva sorte*](#))

«Al di là dei particolari cruenti della narrazione,
specchio di un tempo in cui la percezione della guerra era diversa,
cosa può dire l'audacia della regina Ester a una giovane,
a un giovane oggi?

Tra le tante possibili chiavi di lettura con cui interpretare il gesto coraggioso di Ester,
vi è la fierezza del suo comportamento, si potrebbe dire la sua "regalità".

Regalità che non ha a che fare con il suo essere regina,
dunque a capo di una grossa porzione di territorio:

Ester ha dimostrato una regalità
frutto della consapevolezza di possedere la dignità propria di ogni essere umano
e del sapersi figlia di Dio, di quel Dio che è sempre stato fedele alle sue promesse,
che sempre ha esaudito le preghiere di chi,
nella concreta storia del popolo di Israele, l'ha invocato con cuore sincero.

La regalità di Ester è legata alla libertà interiore di chi si sa amata e custodita:
questa consapevolezza non è immediata né facile,
è frutto di un lungo lavoro di maturazione.

Esito di questo cammino è l'atteggiamento fiero e regale
di chi osa un atto vietato dalla legge (presentarsi al re di propria iniziativa),
dalle regole, dalla norma,

per rispondere a una più profonda coscienza di responsabilità
non solo verso di sé, ma anche verso altri.

In questo senso, Ester è una vera regina,
e re e regine siamo noi tutti,

quando scegliamo di esercitare la regalità che ci è propria
in quanto esseri creati a immagine e somiglianza di Dio.

Quando scegliamo di dare più ascolto al desiderio di vita che ci abita,
che alla paura di fare una mossa sbagliata,
e quindi di perdere la vita, sia pure un pezzetto piccolo di vita.

Sono tantissime, ogni giorno, le occasioni in cui possiamo scegliere
se esercitare la nostra regalità, osando una parola scomoda, chiara e audace,
osando un comportamento forse giudicato fuori dalla regola,
che turba l'andamento quieto e sonnolento della quotidianità.

Possiamo osare questa regalità, in obbedienza alla Parola che ascoltiamo,
in obbedienza al nostro desiderio di vita,
che è un desiderio di amore,
per noi e per gli altri,
per tutti gli altri».

(Ester, [Sito internet del Monastero di Bose](#))



Guercino, *Ester davanti ad Assuero* (1639), Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art

Ester, sorretta da due ancelle (di cui una in lacrime e l'altra in ammirazione dell'eroicità della sua signora), ricorda tanto le Pietà quanto le Crocifissioni: rimanda infatti a Maria che sviene per il dolore e al Corpo di Gesù che viene sorretto dopo la morte. Attraverso la debolezza di Ester si manifesta quel potere che porterà il popolo alla salvezza: un rimando tipologico a Cristo. Il Re è qui un potente senza potere che, pur se firmerà l'editto di salvezza per gli Ebrei, si lascia conquistare dalla femminilità di Ester... ben diversamente da Ponzio Pilato davanti al quale si presenterà Cristo. Forse l'opera sottende allora, nell'evidenziare la compassione del Re, una vera e propria lezione di misericordia, dato che il patrono di quest'opera, il Cardinale Magalotti, era anche protettore di molti Ebrei.



A sin., Francesco Fontebasso, *Ester sviene davanti ad Assuero* (1750 c.), Hampshire, Hinton Ampner House

Fontebasso descrive il momento in cui il Re si è alzato e sta toccando il collo di Ester con lo scettro. La scena rimanda ai colori di Veronese, ma anche ad altri pittori veneti, come Sebastiano Ricci e Giambattista Tiepolo.





In alto, Tintoretto, *Ester davanti ad Assuero* (1546-47 c.), Londra, Kensington Palace
In basso, Antoine Coypel, *Ester sviene al cospetto di Assuero* (1704 c.), Parigi, Musée du Louvre
Entrambi gli artisti mostrano l'apprensione del Re, che corre verso Ester. Nella tela di Tintoretto, Aman è il personaggio con la sciarpa azzurra dietro al Re: probabilmente è così dipinto per prefigurare la sua prossima impiccagione. In realtà, per un errore di restaurazione, Aman compare due volte nel quadro (si ripresenta infatti fra le figure nello sfondo centrale).



Il re e Aman andarono a banchettare con la regina. Il secondo giorno che si beveva, il re disse a Ester: «Che c'è, regina Ester? Qual è la tua domanda e quale la tua richiesta? Fosse anche la metà del mio regno, ti sarà data». Rispose: «Se ho trovato grazia davanti al re, sia risparmiata la vita a me, secondo la mia domanda, e al mio popolo, secondo la mia richiesta. Infatti siamo stati venduti, io e il mio popolo, siamo stati venduti per essere distrutti, uccisi e fatti schiavi, noi e i nostri figli, per diventare servi e serve; ma io finsi di non udire, perchè quel calunniatore non è degno del palazzo del re». Disse il re: «Chi è costui, che ha osato fare queste cose?». Ester rispose: «Un nemico: Aman è quel malvagio». Aman fu preso da terrore in presenza del re e della regina.

(Est 7, 1-6)



Rembrandt, *Assuero e Aman alla festa di Ester* (1660), Mosca, Puskin Museum

L'artista realizza l'opera all'inizio dell'ultimo decennio della sua vita. L'atmosfera di suspense che pervade la scena è accentuata dall'ombra in cui è immerso Aman, mentre Ester è pienamente illuminata e radiosa, col mantello luccicante come se tempestato di pietre preziose.

«La storia di Ester presso la corte persiana è paragonabile a quella di Giuseppe in Egitto o di Daniele in Babilonia; la trama in sé non è inedita nella Bibbia, la novità sta nel fatto che qui abbiamo una protagonista donna, cioè che qui le meraviglie del Signore si manifestano con stile femminile».

(Maria Ko Ha-Fong, *Ester, il ribaltamento della cattiva sorte*)



Due opere di Jan Victors, in alto *Il banchetto di Ester e Assuero* (1640 c.), Kassel, Staatliche Museen A ds., lo stesso soggetto conservato a Greenville, Collection of Sacred Art, Bob Jones University

L'artista dipinse questi soggetti probabilmente per patroni Calvinisti, interessati allo studio dell'Antico Testamento (suggerito dallo stesso Calvino). La reazione del Re dopo la rivelazione di Ester si palesa nei gesti della mano: nel primo quadro impugna saldamente lo scettro con cui minaccia Aman, nel secondo è come se volesse sferrargli un pugno.





Jan Lievens, *Il banchetto di Ester* (1625-26), Raleigh, North Carolina Museum of Art

Ester punta il dito contro Aman, svelandone così i loschi piani di morte per gli Ebrei. Il Re è furioso, chiude le mani a pugno, sbattendole violentemente per aria. Sul suo volto si dipinge l'incredulità per quanto cospirato da uno dei suoi uomini. Come nell'opera di Rembrandt, anche qui Aman è nell'ombra, a indicare che egli pagherà caramente le conseguenze delle proprie azioni.

«La bellezza di Ester è un tema centrale che mette in mostra l'apparenza sulla quale il potere si fonda, tanto da far pensare se non sia proprio il potere nella sua essenza a essere illusorio.

Ester non è scelta per altro che per la sua bellezza, e proprio in ragione di essa, Mardocheo l'aveva consegnata ai *gentili*, pagani persiani.

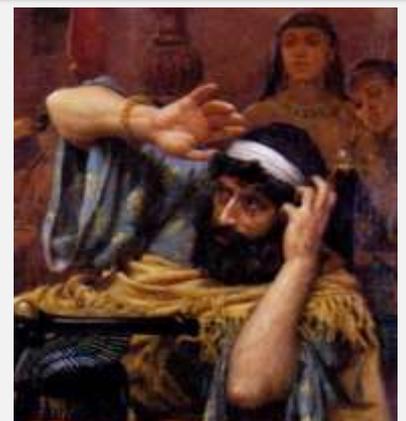
Ma questo valore effimero può essere anche usato per una giusta causa».

(Adriana Valerio, *Le ribelli di Dio. Donne e Bibbia tra mito e storia*)



Ernest Normand, *Ester denuncia Aman ad Assuero* (1888), Tyne and Wear (Inghilterra), Sunderland Museums and Winter Garden Collection

Normand era un pittore di genere storico, attivo nella Londra vittoriana. Ricorre qui a uno stile drammatico, con pose teatrali, per rendere vivida la scena. Ester è presentata come una donna coraggiosa, ormai sicura di sé e dell'amore del marito, perciò senza remore denuncia vigorosamente Aman, causando scompiglio, paura e chiacchiericcio anche tra i servi presenti.



«Ester dà voce al proprio dolore, rivelando la propria appartenenza al popolo ebraico e il pericolo a cui sarebbe andata incontro la sua vita nel caso il perfido piano del visir fosse andato in porto. Ester cessa di nascondersi, improvvisamente, per salvare il suo popolo: per proteggerlo, deve rinunciare essa stessa a qualsiasi tipo di protezione, prima garantita».

(Adriana Valerio, *Le ribelli di Dio. Donne e Bibbia tra mito e storia*)

Il re incollerito si alzò dal banchetto e uscì nel giardino della reggia, mentre Amàn rimase per chiedere la grazia della vita alla regina Ester, perché vedeva bene che da parte del re la sua rovina era decisa. Poi tornò dal giardino della reggia nel luogo del banchetto; intanto Amàn si era prostrato sul divano sul quale si trovava Ester.

Allora il re esclamò: "Vuole anche far violenza alla regina, davanti a me, in casa mia?". Non appena questa parola fu uscita dalla bocca del re, posero un velo sulla faccia di Amàn. Carbonà, uno degli eunuchi, disse alla presenza del re: "Ecco, è stato perfino rizzato in casa di Amàn un palo alto cinquanta cubiti, che Amàn ha fatto preparare per Mardocheo, il quale aveva parlato per il bene del re". Il re disse: "Impiccatevi lui!". Così Amàn fu impiccato al palo che aveva preparato per Mardocheo. E l'ira del re si calmò. (Est 7, 7-10)



Edward Armitage, *Il banchetto di Ester* (1865), Londra, RA Colletcion

Aman, ormai scoperto, sta implorando misericordia alla regina Ester, vestita di bianco sia a indicare il suo status reale che la sua purezza. Mardocheo compare alla destra della Regina, e ha gli occhi puntati sul nemico. Il Re decreta la morte di Aman, mentre uno dei suoi servi è pronto a coprirgli il capo.





Rembrandt, *Aman alla presenza di Ester* (XIX sec.), Bucarest, National Museum of Art of Romania
Il mantello bordato di ermellino che indossa Ester è un simbolo dello stato regale.



Andrea del Castagno, *Ester* (1450), Firenze, Galleria degli Uffizi
L'affresco era parte di una serie dedicata a uomini e donne illustri, realizzata dall'artista (tra il 1448 e il 1451) per la loggia di Villa Carducci alla Legnaia (vicino Firenze) del gonfaloniere di Giustizia Filippo Carducci. Il ciclo rappresenta il più antico esempio di celebrazione di uomini illustri in chiave profana, civile e umanistica (non mitologica o biblica), nel quale veniva evidenziato il valore delle loro virtù morali, rendendoli quindi dei veri e propri eroi. Escluse le figure femminili, tutti gli altri personaggi erano legati alla storia più o meno prossima di Firenze, e quindi ancora vivi nella memoria della gente. In data non conosciuta, il ciclo fu ricoperto da intonaco bianco, e venne parzialmente riscoperto solo nel 1847 (una parte degli affreschi, rinvenuta solo nel 1948-49, si trova ancora nella villa).

Essi furono allora esposti nel Museo del Bargello a partire dal 1865, poi nel Museo di Andrea del Castagno nel Cenacolo di Sant'Apollonia e in seguito all'alluvione di Firenze del 1966 furono nuovamente rimossi per poi essere collocati nella ex-chiesa di San Pier Scheraggio nel complesso degli Uffizi.

«Il bene trionfa sul male,
dunque, il cattivo subisce l'atrocità da lui stesso preparata per il buono.
Il giorno che avrebbe dovuto segnare la fine del popolo di Dio si trasforma
così in un giorno di rivalsa. La cattiva sorte è cambiata in buona sorte.
L'avvenimento è così importante che per ricordarlo viene istituita una festa,
da allora celebrata con gioia lungo i secoli fino a oggi.
È la festa di *purim*, festa del ribaltamento della sorte, fissata per il 15 di Adar.
Pur significa "sorte": è un termine di origine persiana,
successivamente accolto nella lingua ebraica e trascritto nella forma plurale *purim*.
Il senso della festa è ricordare che Dio salva il suo popolo ribaltando le sue sorti.
Ed è proprio Ester all'origine di questo ribaltamento.
Ester: modello di fede in Dio e di amore per il suo popolo.
In una situazione di prepotenza che sembrava inespugnabile,
grazie a questa giovane donna, il bene vince il male, la vita rinasce,
la gioia rifiorisce sul volto d'Israele.
Ester resta nella tradizione ebraica un segno vivo di gioia e di speranza.
È lei che riporta la voglia di vivere nel cuore di un popolo devastato e stremato,
è lei che sa intuire nelle tenebre fitte il bagliore della luce.
È lei la piccola sorgente che sgorga in terra arida».

(Maria Ko Ha-Fong, *Ester, il ribaltamento della cattiva sorte*)

Lo stesso giorno, il re Artaserse donò a Ester la proprietà di Aman, il calunniatore, e Mardocheo fu chiamato dal re, perché Ester aveva rivelato che egli era legato da parentela con lei. Allora il re prese l'anello che aveva fatto ritirare ad Aman e lo diede a Mardocheo, ed Ester stabilì Mardocheo su tutte le proprietà di Aman.

Ester parlò di nuovo al re, cadde ai suoi piedi e lo pregava di rimuovere il male fatto da Aman, tutto quello che aveva fatto contro i Giudei. Il re stese lo scettro d'oro verso Ester ed Ester si alzò per stare accanto al re. Disse Ester: «Se piace a te e ho trovato grazia, si ordini di revocare le lettere inviate da Aman, quelle che erano state scritte per sterminare i Giudei che si trovano nel tuo regno. Come potrei infatti sopportare la vista dei mali del mio popolo e come potrei sopravvivere allo sterminio della mia stirpe?».

Il re rispose a Ester: «Se ti ho dato tutti i beni di Aman e ti ho concesso la mia grazia, se l'ho

fatto appendere a un palo perché aveva messo le mani sui Giudei, che cosa chiedi ancora? Potete scrivere voi a mio nome, come vi sembra, e sigillate con il mio anello: infatti tutto quello che è stato scritto su comando del re ed è stato sigillato con il mio anello reale non può essere revocato». Il ventitré del primo mese, quello di Nisan, dello stesso anno, furono convocati i segretari e fu scritto ai Giudei tutto quello che era stato comandato ai governatori e ai capi dei satrapi, dall'India fino all'Etiopia, centoventisette satrapie, provincia per provincia, secondo le loro lingue. Fu scritto a nome del re e fu posto il sigillo del suo anello, e le lettere furono mandate per mezzo di corrieri: si prescriveva loro di seguire le loro leggi in qualunque città, sia per difendersi che per trattare come volevano i loro nemici e i loro avversari. (Est 8, 1-11)



Il re tocca nuovamente Ester con lo scettro,
Additional 11639 (The Northern French Miscellany - 1277-1286) f. 260v,
Londra, British Library



Geldorp Gortzius, *Ester e Assuero* (1612), Leida, The Leiden Collection

Si tratta di una tela particolarissima: staccandosi dalla tradizione che rappresenta normalmente la scena in cui Ester viene davanti al Re o quella in cui entrambi sono al banchetto che lei ha predisposto, l'artista sceglie di puntare tutto sulla tenerezza della relazione che lega i due sovrani. Così, mentre il Re porta un braccio attorno alle spalle di

Ester rivolgendole un dolce sguardo e porgendole lo scettro, lei ricambia con occhi pieni di devozione, e con entrambe le mani tocca il simbolo del potere del sovrano. Probabilmente il pittore fu influenzato dalle *Atichità giudaiche* in cui Flavio Giuseppe descrive in termini di gentilezza e amore il momento in cui Ester si reca dal Re. Nella sua versione, infatti, Assuero è sceso dal trono, abbraccia la sposa e le parla gentilmente, invitandola a non sospettare alcuna cattiva conseguenza dall'essersi presentata a lui senza essere stata chiamata, perché lei è Regina.

Nel racconto dello storico, Assuero pone poi lo scettro fra le mani di Ester. L'abbigliamento dei due personaggi non lascia dubbi sullo status regale di entrambi: lei indossa un mantello di pelliccia marrone, e un vestito di raso bianco ricamato con filo d'oro, porta inoltre una corona e un diadema di perle e pietre preziose, come di perle sono la collana e il bracciale di cui si adorna; Assuero ha invece addosso un mantello rosso scuro, un vestito verde con un colletto dorato intarsiato con un rubini e perle, così come pure con perle è decorata la sua corona. I protagonisti della scena sono presentati a mezzo busto, caratteristica dei pochi ritratti storici dell'artista. Tuttavia, Geldrop non intende *Ester e Assuero* come un vero e proprio ritratto storico, tant'è che il viso idealizzato di lei era stato utilizzato (e con espressione quasi identica) per una Maddalena realizzata circa vent'anni prima e sarà presente anche in opere successive con piccole variazioni, per esempio nel vestito e nella gestualità delle mani. Assuero, invece, è meno idealizzato e il suo volto non ricorre altrove nell'opera dell'artista. Pur se presentato più o meno della stessa età di Ester, questo non può far pensare a un'opera commissionata da un ricco mecenate, perché difficilmente si sarebbe fatto raffigurare nei panni di Assuero se sua moglie non fosse stata presente in quelli di Ester. Solleva delle domande anche la presenza dell'aureola sopra la testa della Regina. Normalmente le figure dell'Antico Testamento non ne presentavano, e nemmeno Geldrop le usa in casi di altre eroine bibliche di quella parte della Scrittura. Forse, Ester viene ricollegata alla sua prefigurazione della Vergine, perché i suoi sforzi per salvare gli Ebrei sono paragonati all'intercessione di Maria (che è Regina, assieme a Cristo Re) per la salvezza dell'umanità.

«“Piccola sorgente che divenne un fiume” (Ester 10, 3c), la definisce Mardocheo, suo tutore: metafora suggestiva delle grandi cose realizzate nel silenzio, con tenace soavità.

L'immagine dell'acqua e del fiume evoca un detto di Lao Tzu, un saggio vissuto nel v secolo prima dell'era cristiana:

“L'acqua non lotta per una sua forma permanente, ma si distende serena tra le braccia di ciascun recipiente. L'acqua del fiume non abbatte e non annienta gli ostacoli, ma segue la via di minore resistenza per arrivare all'oceano.

L'acqua cerca con gioia di donarsi e cerca sempre il luogo più basso per rendere fecondo il prato che le sta sopra e attorno.

L'acqua è umile e sale in alto soltanto quando evapora per innalzarsi quale figlia del cielo”.

Semplice e limpida, retta e coraggiosa,

Ester è la trasparenza del bene dentro un groviglio di intrighi, di gelosie e di odi, di lotte per il potere e di tradimenti.

Dapprima scorre umile e nascosta, poi emerge di sorpresa, cresce sicura, fino a travolgere e a sopraffare il male.

Ester può essere considerata un paradigma della figura femminile nella Bibbia.

Nell'Antico Testamento, nonostante il contesto culturale a esse sfavorevole, le donne non sono invisibili: le madri d'Israele come Sara, Rebecca, Rachele;

le donne carismatiche come Miriam, Debora;

le donne esemplari come Rut, Ester, Giuditta;

insieme a tante altre meno conosciute o anonime,

tutte queste donne si presentano interlocutrici di Dio,

rivelatrici del suo mistero

e collaboratrici nella realizzazione del suo progetto.

Soprattutto nei momenti di crisi e d'incertezza, nel tempo in cui bisogna affrontare le sfide più dure,

nella situazione in cui si richiede

un maggior slancio di speranza,

un supplemento di autenticità umana,

di radicalità e di eroismo,

ecco che Dio agisce per mezzo della donna.

La donna emerge nell'Antico Testamento

come il luogo dialettico

tra la debolezza umana e la forza divina,

la prova autentica di ciò che l'essere umano

è capace di fare con l'aiuto di Dio».

(Maria Ko Ha-Fong, *Ester, il ribaltamento della cattiva sorte*)



Aert de Gelder, *Ester e Mardocheo* (1685), Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister
I due stanno scrivendo la prima lettera di Purim.

«La regina rappresenta gli oppressi e la loro speranza. La sua azione è decisiva per le sorti del suo popolo: per il riscatto dalla sua condizione di vittima, per la sua libertà.

Lei, senza potere, attraverso la seduzione e la bellezza del proprio corpo, piega il potere maschile ai propri fini. Lei, scelta per il piacere di Assuero che la vuole “vergine e bella”, e consegnata per la sua bellezza dallo stesso tutore, non subisce passivamente il potere che gli uomini esercitano sul suo corpo di donna, ma mette a disposizione la propria avvenenza per salvare gli altri. Non esibisce se stessa, ma usa la propria grazia come mezzo di salvezza. In un crescendo di consapevolezza, la regina incarna quella saggezza che sa opportunamente valutare le scelte da compiere nelle situazioni concrete e che sa calibrare il proprio nascondersi e disvelarsi, sa attendere e lasciarsi attendere.

La capacità di Ester di integrarsi nel contesto della corte senza rinnegare la propria identità le ha dato l’opportunità di salvare se stessa e il suo popolo».

(Adriana Valerio, *Le ribelli di Dio. Donne e Bibbia tra mito e storia*)

Il dodicesimo mese, il tredici del mese di Adar, le lettere scritte dal re erano giunte. In quel giorno i nemici dei Giudei perirono; nessuno resistette per paura di loro. Infatti i capi dei satrapi, i principi e gli scribi del re onoravano i Giudei, poiché la paura di Mardocheo si era impadronita di loro. In effetti l'editto del re imponeva che egli fosse onorato in tutto il regno. I Giudei dunque colpirono tutti i nemici, passandoli a fil di spada, uccidendoli e sterminandoli; fecero dei nemici quello che vollero.

Nella città di Susa i Giudei uccisero cinquecento uomini: Farsannestain, Delfo, Fasga, Fardata, Barea, Sarbacà, Marmasimà, Arufeo, Arseo, Zabuteo, i dieci figli di Aman, figlio di Amadàta, il Bugeo, nemico dei Giudei, e fecero saccheggio.

In quello stesso giorno il numero di quelli che perirono a Susa fu reso noto al re. Allora il re disse a Ester: «I Giudei hanno fatto perire cinquecento uomini nella città di Susa, e come pensi si siano comportati nel resto del paese? Che cosa chiedi ancora? Ti sarà dato».

Ester disse al re: «Sia concesso ai Giudei di comportarsi allo stesso modo domani, fino a quando saranno impiccati i dieci figli di Aman».

Ed egli permise che così si facesse e consegnò ai Giudei della città i corpi dei figli di Aman per essere appesi.

I Giudei si radunarono nella città di Susa il quattordicesimo giorno del mese di Adar e uccisero trecento uomini, ma non fecero alcun saccheggio.

Il resto dei Giudei che si erano radunati nel regno, si aiutarono a vicenda ed ebbero tregua dai loro nemici: infatti ne sterminarono quindicimila nel tredicesimo giorno del mese di Adar, ma non fecero alcun saccheggio.

Il quattordicesimo giorno dello stesso mese si riposarono e trascorsero quel giorno di riposo con gioia ed esultanza.

Invece nella città di Susa i Giudei che si erano radunati anche il quattordicesimo giorno, ma senza riposarsi, trascorsero nella gioia e nell'esultanza anche il quindicesimo giorno.

È per questo dunque che i Giudei sparsi in ogni provincia straniera celebrano con gioia il quattordicesimo giorno del mese di Adar come giorno di festa, mandando ciascuno regali al suo prossimo.

Coloro che risiedono invece nelle città principali celebrano con gioia anche il quindicesimo giorno del mese di Adar come giorno di festa, mandando ciascuno regali al suo prossimo.

Mardocheo scrisse queste cose su un libro e lo mandò ai Giudei che vivevano nel regno di Artaserse vicini e lontani, per stabilire questi giorni come festivi, da celebrare il quattordici e il quindici del mese di Adar.

In quei giorni infatti i Giudei ebbero tregua dai loro nemici, e quello fu il mese, Adar, nel quale essi passarono dal pianto alla gioia e dal dolore a un giorno di festa;

perciò esso deve essere considerato tutto quanto come un periodo di giorni festivi, di nozze ed esultanza, in cui si inviano doni agli amici e ai poveri. I Giudei approvarono il racconto che aveva scritto loro Mardocheo: come Aman, figlio di Amadàta, il Macèdone, li aveva combattuti, come egli aveva emesso il decreto e aveva tirato le sorti per farli scomparire e come egli era andato dal re dicendogli di impiccare Mardocheo; ma tutti i mali che egli aveva cercato di far cadere sopra i Giudei erano venuti sopra di lui, ed era stato impiccato lui e i suoi figli.

Perciò quei giorni furono chiamati Purim a motivo delle sorti, poiché nella loro lingua esse sono chiamate Purim, e a motivo delle parole di questa lettera, che ricordava tutto quello che avevano sofferto e che era loro capitato. Mardocheo stabilì e i Giudei approvarono per sé, per i loro discendenti e per quelli che si fossero uniti a loro, che non si sarebbero comportati in modo diverso: questi giorni dovevano essere un memoriale da osservare di generazione in generazione, in ogni città, famiglia e provincia. Questi giorni dei Purim saranno celebrati in ogni tempo, e il loro ricordo non sia lasciato cadere dai loro discendenti.

La regina Ester, figlia di Aminadàb, e Mardocheo, il Giudeo, scrissero tutto quello che avevano fatto e confermarono la lettera dei Purim.

Mardocheo e la regina Ester stabilirono per sé privatamente di digiunare; imposero allora la loro volontà contro la loro salute.

Ester lo stabilì con un ordine che fu scritto come memoriale.

(Est 9, 1-32)



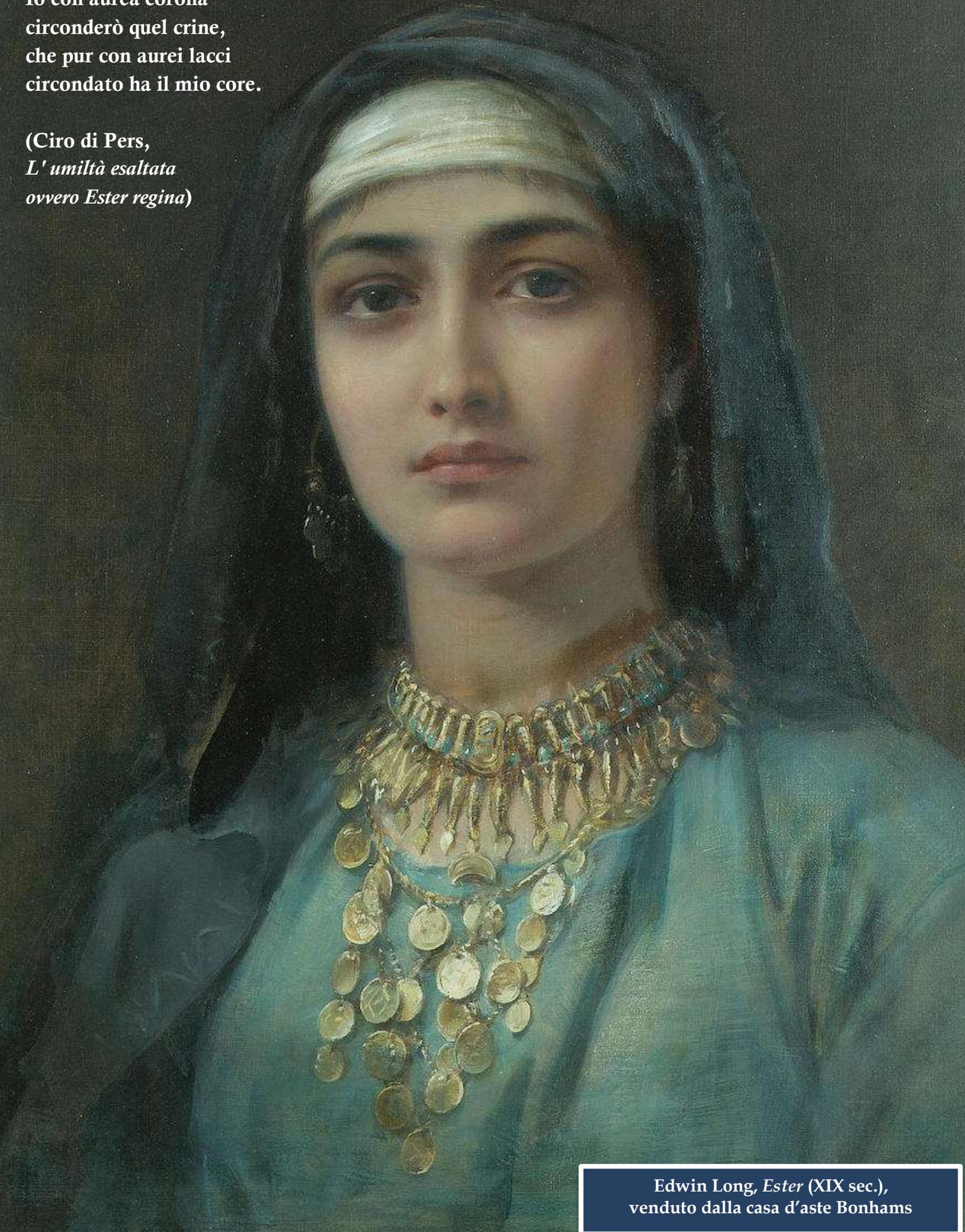
Art De Gelder, *Ester e Mardocheo* (1685 c.), Providence, Risd Museum

Dieci anni più tardi, l'artista torna nuovamente a rappresentare Ester e Mardocheo. Stavolta la liberazione è già avvenuta e i due stanno stilando la seconda lettera di Purim, decretando cioè la festa per ricordare la liberazione dalle mani di Haman. Anche stavolta, influenzato da Rembrandt, De Gelder usa pennellate ampie e spesse per enfatizzare l'età e l'umanità delle figure.

Vientene, o bella, o del mio cor regina,
e sii regina del mio regno ancora.

Io con aurea corona
circonderò quel crine,
che pur con aurei lacci
circondato ha il mio core.

(Ciro di Pers,
L'umiltà esaltata
ovvero *Ester regina*)



Edwin Long, *Ester* (XIX sec.),
venduto dalla casa d'aste Bonhams

RUT: LA FEDELITÀ CHE RIPAGA

Due dolori legati dall'affetto

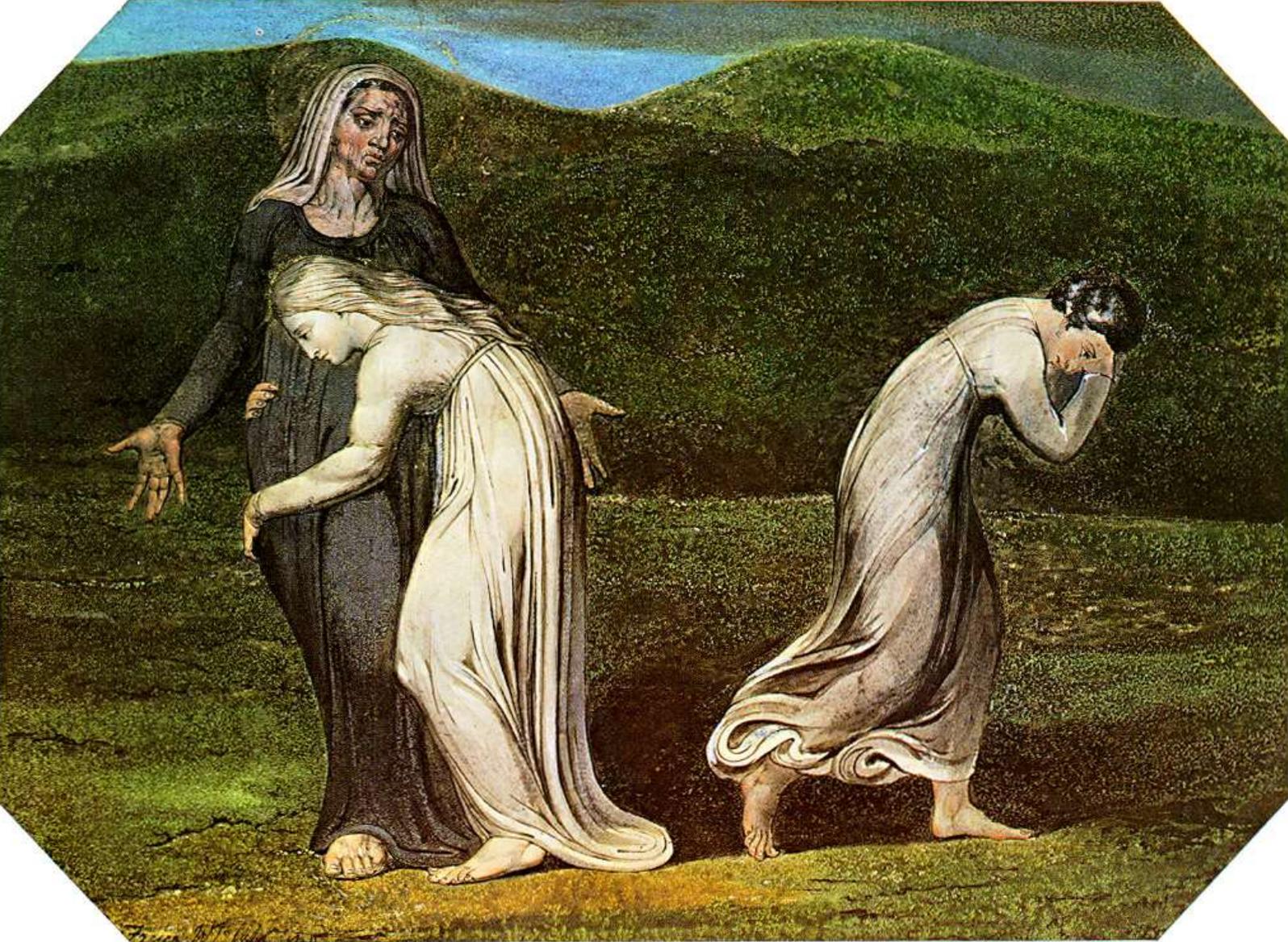
Al tempo dei giudici, ci fu nel paese una carestia e un uomo con la moglie e i suoi due figli emigrò da Betlemme di Giuda nei campi di Moab. Quest'uomo si chiamava Elimèlec, sua moglie Noemi e i suoi due figli Maclon e Chilion; erano Efratei, di Betlemme di Giuda. Giunti nei campi di Moab, vi si stabilirono. Poi Elimèlec, marito di Noemi, morì ed essa rimase con i suoi due figli. Questi sposarono donne moabite: una si chiamava Orpa e l'altra Rut.

Abitarono in quel luogo per dieci anni. Poi morirono anche Maclon e Chilion, e la donna rimase senza i suoi due figli e senza il marito.

Allora intraprese il cammino di ritorno dai campi di Moab con le sue nuore, perché nei campi di Moab aveva sentito dire che il Signore aveva visitato il suo popolo, dandogli pane. Noemi disse alle due nuore: «Andate, tornate ciascuna a casa di vostra madre; il Signore usi bontà con voi, come voi avete fatto con quelli che sono morti e con me! Il Signore conceda a ciascuna di voi di trovare tranquillità in casa di un marito». E le baciò. Ma quelle scoppiarono a piangere e le dissero: «No, torneremo con te al tuo popolo». Noemi insistette: «Tornate indietro, figlie mie! Perché dovrete venire con me? Ho forse ancora in grembo figli che potrebbero diventare vostri mariti? Tornate indietro, figlie mie, andate! Io sono troppo vecchia per risposarmi. Se anche pensassi di avere una speranza, prendessi marito questa notte e generassi pure dei figli, vorreste voi aspettare che crescano e rinuncereste per questo a maritarvi? No, figlie mie; io sono molto più amareggiata di voi, poiché la mano del Signore è rivolta contro di me». Di nuovo esse scoppiarono a piangere. Orpa si accomiatò con un bacio da sua suocera, Rut invece non si staccò da lei.

Noemi le disse: «Ecco, tua cognata è tornata dalla sua gente e dal suo dio; torna indietro anche tu, come tua cognata». Ma Rut replicò: «Non insistere con me che ti abbandoni e torni indietro senza di te, perché dove andrai tu, andrò anch'io, e dove ti fermerai, mi fermerò; il tuo popolo sarà il mio popolo e il tuo Dio sarà il mio Dio. Dove morirai tu, morirò anch'io e lì sarò sepolta. Il Signore mi faccia questo male e altro ancora, se altra cosa, che non sia la morte, mi separerà da te».

(Rt 1,1-5; 8-17)



William Blake, *Noemi supplica Rut e Orpa di tornare nella terra di Moab* (1795),
Cambridge, Fitzwilliam Museum

Le due nuore di Noemi sono presentate in pose quasi speculari, ma mentre Orpa è semplicemente ripiegata su stessa nel pianto, Rut si stringe al grembo della suocera.

Blake realizzò quest'opera con una tecnica che descrisse quale affresco: si tratta di una forma di monotipo, in cui con colori a olio e tempere mescolati a gesso, l'artista dipinse su una superficie liscia (una lastra di rame o un cartone doppio pressato) da cui poi ricavò varie stampe semplicemente premendo i fogli di carta contro il supporto dipinto, a colori ancora umidi. I disegni poi furono rifiniti a inchiostro.



Peter Lastman, *Rut dichiara la propria fedeltà a Noemi* (1614),
Hannover,
Niedersächsisches
Landesmuseum

«Il libro di Rut è un capolavoro dell'arte narrativa ebraica.

È ambientato intenzionalmente nel “tempo in cui governavano i giudici” (Rut 1,1).

Il racconto, scritto probabilmente durante l'esilio,
inizia con una situazione “tipica” per la memoria storica di Israele.

Come Abramo e Sara (cf. Gen 12,10-20)
e come l'intera stirpe di Giacobbe (cf. Gen 46-47),
durante una carestia una famiglia lascia la patria, Betlemme,
per cercare di sopravvivere nel paese straniero di Moab.

Ma per i componenti di questa famiglia
la terra straniera diventa un luogo di morte.

Il racconto è strutturato in quattro episodi;
in ciascuno di essi l'azione di ciascuna delle scene centrali degli atti
si avvicina sempre più a Betlemme (Bêth-Lehem, “casa del pane”,
ossia “casa della vita”).

Se dunque la situazione iniziale del racconto
è di grande povertà
(tre donne, persone senza voce
e senza possibilità nella società di quel tempo),
di sofferenza, anzi di morte

(rappresentata dalla fame e dalla mancanza di discendenza
dopo la morte del marito Elimelech e dei due figli),

la questione che viene posta dal racconto è – in una prospettiva di speranza –
quella del ritorno alla “casa del pane”, alla sorgente della vita.

Noemi è probabilmente un'immagine dell'Israele dell'esilio
(in tale periodo, infatti, sembra doversi datare il racconto)

che, a causa della sua infedeltà all'Alleanza,
si è reso, in certo modo, più straniero a Dio dei pagani.
Trovandosi in una situazione di “carestia”,
cioè di mancanza di vita, di forza, di coraggio,
si pente, si rimette in cammino alla ricerca della vita,
cioè di Dio stesso.

È la storia della dimostrazione della sovranità di Dio
che si mostra vero Re
(come significato dal nome Elimelech: “il mio Dio è re”)
salvando dalla morte chi lo ricerca,
chi ritorna a Lui.

È dunque una storia di grande speranza».

(La storia di Rut: le conseguenze e il prezzo dell'amore, Sito internet degli Oblati di Maria)



Ari Sheffer, *Rut e Noemi* (1855), Parigi, Musée du Louvre

Il quadro, dipinto su legno e "incastonato" nella cornice originale, che contiene frasi dal Libro di Rut, rappresenta il prototipo da cui Sheffer, a volte con l'aiuto della propria bottega, dipinse varie versioni dello stesso soggetto. L'opera fu commissionato dalla baronessa Betty de Rothshild e rimase in mano ai discendenti fino all'acquisizione da parte del Louvre, avvenuta nel 2013. Le due donne, nelle loro pose, ricordano l'iconografia della Visitazione di Maria a sant'Elisabetta.



Thomas Matthews Rook, *Noemi e Rut* (1876-77), Londra, Tate Gallery
L'opera è parte di un trittico che comprende anche *Rut e Booz* e *Noemi, Rut e Obed*

«Noemi è presentata come donna che ha la saggezza dei poveri.

Non vuole Dio solo per sé,
chiede al Signore di essere buono e misericordioso
anche con le due nuore che sono di un'altra razza e religione (cf. v. 8)
e vuole rimandarle dai loro genitori.

Nel lungo discorso con esse (vv. 8-18)

Noemi cerca soltanto di scoraggiarle a tornare con lei a Betlemme,
perché lì, in terra straniera, non avranno alcun futuro.

Ma Rut (nome che significa “amica” o “saziata”),
a differenza di Orpa, che ritorna alla sua casa, volgendo le spalle
(è questo il significato del suo nome: “colei che volge il dorso”),
vuole seguire Noemi in questo viaggio.

E per convincere la suocera fa una promessa
accompagnata da un giuramento (Rut 1,16-18).

Tre elementi meritano di essere evidenziati.

Primo, Rut decide di appartenere al popolo di Noemi e di adottare il suo Dio.
Nel mondo antico, lasciare il popolo e il proprio Dio era una cosa quasi impensabile
perché significava perdere ogni appoggio sociale e umano.

Rut però è decisa a fare questo passo incredibile,
ben sapendo anche i rischi che corre (le donne straniere non erano ben accolte
e Rut più d'una volta sarà messa in guardia contro possibili aggressioni).

Secondo, lei vuol essere sepolta con la suocera.

Basta rileggere le storie patriarcali per capire l'importanza
di essere sepolto nella propria terra.

Invece, Rut, come Abramo, vuol essere sepolta in una terra straniera.

Infine, Rut giura nel nome del Dio di Noemi, il Signore (YHWH),
sebbene sappia benissimo che questo Dio si è dimostrato poco generoso
nei confronti di sua suocera (1,17; cf. 1,13).

Perché, allora, Rut decide di accompagnare Noemi?

Principalmente dall'amore per lei,
che la rende capace di una fedeltà che la spinge fino al dono di sé.
Tutto il resto del libro ci mostrerà la concretezza di questo amore
nel suo darsi libero, responsabile e oblativo di Rut,
che diventa il simbolo della “via” che Israele – e ogni uomo –
deve percorrere per tornare a Dio e ritrovare il “pane”, la vita.

L'amore – che è anche il compimento della legge –
ci fa ritrovare Dio e vivere in Dio».

(La storia di Rut: le conseguenze e il prezzo dell'amore, Sito internet degli Oblati di Maria)

Un incontro provvidenziale che rovescia le sorti

Così dunque tornò Noemi con Rut, la moabita, sua nuora, venuta dai campi di Moab. Esse arrivarono a Betlemme quando si cominciava a mietere l'orzo. Noemi aveva un parente da parte del marito, un uomo altolocato della famiglia di Elimèlec, che si chiamava Booz. Rut, la moabita, disse a Noemi: «Lasciami andare in campagna a spigolare dietro qualcuno nelle cui grazie riuscirò a entrare». Le rispose: «Va' pure, figlia mia». Rut andò e si mise a spigolare nella campagna dietro ai mietitori. Per caso si trovò nella parte di campagna appartenente a Booz, che era della famiglia di Elimèlec. La benevolenza di Booz Proprio in quel mentre Booz arrivava da Betlemme. Egli disse ai mietitori: «Il Signore sia con voi!». Ed essi gli risposero: «Ti benedica il Signore!». Booz disse al sovrintendente dei mietitori: «Di chi è questa giovane?».

Il sovrintendente dei mietitori rispose: «È una giovane moabita, quella tornata con Noemi dai campi di Moab. Ha detto di voler spigolare e raccogliere tra i covoni dietro ai mietitori. È



Jacopo D'Andrea, *Booz e Ruth* (1841),
Pordenone, Seminario Vescovile

L'opera fu esposta a Venezia nel 1842, e in seguito a Trieste, dove fu acquistata dal barone Carlo Marco Morpungo.

Ottenne in generale un buon successo di critica.

venuta ed è rimasta in piedi da stamattina fino ad ora. Solo adesso si è un poco seduta in casa». Allora Booz disse a Rut: «Ascolta, figlia mia, non andare a spigolare in un altro campo. Non allontanarti di qui e sta' insieme alle mie serve. Tieni d'occhio il campo dove mietono e cammina dietro a loro. Ho lasciato detto ai servi di non molestarti. Quando avrai sete, va' a bere dagli orci ciò che i servi hanno attinto». Allora Rut si prostrò con la faccia a terra e gli disse: «Io sono una straniera: perché sono entrata nelle tue grazie e tu ti interessi di me?». Booz le rispose: «Mi è stato riferito quanto hai fatto per tua suocera dopo la morte di tuo marito, e come hai abbandonato tuo padre, tua madre e la tua patria per venire presso gente che prima non conoscevi. Il Signore ti ripaghi questa tua buona azione e sia davvero piena per te la ricompensa da parte del Signore, Dio d'Israele, sotto le cui ali sei venuta a rifugiarti».

(Rt 1,22; 2,1-12)

«La legge diceva: “Quando, facendo la mietitura del tuo campo, vi avrai dimenticato qualche mazzetto, non tornerai indietro a prenderlo; sarà per il forestiero, per l’orfano e per la vedova” (Dt 24,19).

La provvidenza fa sì che Rut inizi a spigolare proprio nel campo di Booz, “che era della famiglia di Elimélech”) (v. 3).

Uomo potente e ricco, Booz è fedele all’ideale dell’alleanza, perché rispetta il diritto dei poveri permettendo alla vedova e straniera Rut di spigolare nel suo campo, trattandola dapprima con molta attenzione, fino poi a condividere con lei i suoi beni e osservare la legge del riscatto.

Booz entra nella storia come il “giudice” atteso.

“Per qual motivo ho trovato grazia ai tuoi occhi, così che tu ti interessi di me che sono una straniera?” (v. 10) – chiede Rut. Ella è consapevole della distanza che la separa da Booz: una donna straniera non merita considerazione da parte di un ebreo, membro del popolo d’Israele.

Booz riconosce che il gesto di generosità di Rut verso sua suocera le dà una dignità tale da conferirle tutti i titoli che le mancano in quanto forestiera. La frase di Booz richiama il testo della chiamata di Abramo (Gen 12,1): “Lascia la tua terra, la tua parentela, la casa di tuo padre e va’ verso la terra che ti mostrerò”.

Il vocabolario è simile ed è legittimo pensare che Rut ottenga diritto di cittadinanza in Israele perché compie un viaggio analogo a quello di Abramo, l’antenato di Israele.

Pur rimanendo una moabita, Rut, in pratica è trattata come un autentico membro del popolo d’Israele, con pieni diritti.

“Sotto le ali del Signore sei venuta a rifugiarti” (v. 12).

È una immagine molto nota che ricordava al popolo la liberazione dall’Egitto a la protezione del Signore (cf. Sal 17,8; 91,1.4.).

“Essa gli disse: ‘Possa io trovar grazia ai tuoi occhi, o mio Signore! Poiché tu mi hai consolato e hai parlato al cuore della tua serva, benché io non sia neppure come una delle tue schiave” (v. 13).

Nella Bibbia, parlare al cuore è molto più che dire qualche parola gentile.

Parlare al cuore è il linguaggio dell’amore che rinnova l’esistenza e rinnova la vita dal di dentro.

Rut sperava un’elemosina e finì per avere quasi una spartizione.

Raccogliendo quanto era rimasto nel campo, Rut colse anche l’amore di Booz; cogliendo l’amore, trovò la soluzione degli altri problemi.

Analizzando l’accaduto,

le due donne scoprono che la provvidenza le ha portate proprio nel campo di colui che, per legge, ha l’obbligo di aiutarle:

“Questo uomo è nostro parente stretto;

è di quelli che hanno su di noi il diritto di riscatto” (v. 20).

Si fa luce: Noemi comincia a vedere un motivo di speranza».

(La storia di Rut: le conseguenze e il prezzo dell’amore, Sito internet degli Oblati di Maria)



In alto e a sin., James Tissot presenta scene molto realistiche del lavoro nei campi di Rut, nelle illustrazioni della Bibbia (1899 c.)
In basso, Charles Landelle, *Rut* (1866), Gateshead (Inghilterra), Shipley Art Gallery





David Wilkie Wynfield, *Rut e Booz* (1879), Preston (Inghilterra), Harris Museum and Art Gallery

«Pochi libri della Bibbia lasciano il lettore così favorevolmente impressionato da una vicenda eminentemente ordinaria come quella della moabita Rut, entro la quale tuttavia i protagonisti e il narratore sanno cogliere l'intervento provvidenziale del Dio d'Israele. I personaggi del racconto sono gente comune, non i grandi protagonisti della storia; è questo un tratto tipico delle narrazioni bibliche, dalla Genesi ai Vangeli, dove le vicende umane non sono lette mettendo a fuoco solo le grandi sedi istituzionali (palazzo e tempio) e le figure di rilievo (re, condottieri, aristocratici, eroi), ma gente semplice: nomadi, contadini, artigiani, emigranti, pescatori. L'umanità non è dunque colta nei suoi aspetti che suscitano ammirazione, ma nel suo quotidiano affrontare bisogni, privazioni, relazioni, conflitti e aspettative. Proprio nella quotidianità il credente sperimenta che le “ali” di Dio sono stese su di lui per proteggerlo, così come avviene per Rut. Il narratore non chiarisce il senso di questi primi episodi, ma il lettore sembra dover constatare che la vita è avversa quando ci si allontana dal Signore (nel libro il paese straniero diventa simbolo di tale allontanamento); da qui l'attesa suscitata dalla decisione di ritornare. Al loro rientro da Moab le due donne ricevono solidarietà da un parente di Noemi, Booz, un proprietario terriero di Betlemme».

(Flavio Dalla Vecchia, *Rut, la straniera che apre gli occhi ai credenti*)



William Morris, *Rut e Booz* (XIX sec.), Newcastle upon Tyne (Inghilterra), Sacred Heart Church North Gosforth



Incisione dall'opera di Francis Wheatley, *Rut e Booz* (1840), Piccadilly, (Londra)
Royal Academy - Burlington House
A dispetto del dato biblico, Booz è qui presentato nelle vesti di un giovane,
colorando così la scena di un'atmosfera più idilliaca e romantica.



In alto, da sin., Booz e Rut nella *Chronologia magna* (XIV sec. dopo il 1323), MS Egerton 1500 f. 6v, manoscritto francese conservato presso la British Library di Londra; l'incontro di Rut con Booz nel W.106.18R, contenente 24 folii con immagini della Bibbia (1250 c.), Baltimora, Walters Art Museum; in basso, Julius Schnorr von Carolsfeld, *Rut nel campo di Booz* (1828), Londra, National Gallery





Edward Coley Burnes-Jones, *Rut e Booz* (1879), Londra, Tate Gallery

L'artista realizza questa immagine per una finestra della All Hallows Church di Allerton assieme ad altri soggetti biblici che avrebbero fatto da predelle per immagini più grandi di quattro figure femminili (Miriam, Rut, Ester e la Vergine Maria).



Thomas Matthews Rook, *Rut e Booz* (1876-77), Londra, Tate Gallery



Hugues Merle, *Rut nei campi* (1876)

Alle spalle di Rut, Booz sta dando direttive a uno dei suoi servi. Rut sembra volgere il capo verso di loro, forse riuscendo ad afferrare le parole di bontà di Booz nei suoi confronti.

Al momento del pasto, Booz le disse: «Avvicinati, mangia un po' di pane e intingi il boccone nell'aceto». Ella si mise a sedere accanto ai mietitori. Booz le offrì del grano abbrustolito; lei ne mangiò a sazietà e ne avanzò.

Poi si alzò per tornare a spigolare e Booz diede quest'ordine ai suoi servi: «Lasciatela spigolare anche fra i covoni e non fatele del male. Anzi fate cadere apposta per lei spighe dai manelli; lasciatele lì, perché le raccolga, e non sgridatela». Così Rut spigolò in quel campo fino alla sera. Batté quello che aveva raccolto e ne venne fuori quasi un'efa di orzo. Se lo caricò addosso e rientrò in città. Sua suocera vide ciò che aveva spigolato. Rut tirò fuori quanto le era rimasto del pasto e glielo diede. La suocera le chiese: «Dove hai spigolato oggi? Dove hai lavorato? Benedetto colui che si è interessato di te!». Rut raccontò alla suocera con chi aveva lavorato e disse: «L'uomo con cui ho lavorato oggi si chiama Booz». Noemi disse alla nuora: «Sia benedetto dal

Signore, che non ha rinunciato alla sua bontà verso i vivi e verso i morti!». E aggiunse: «Quest'uomo è un nostro parente stretto, uno di quelli che hanno su di noi il diritto di riscatto». Rut, la moabita, disse: «Mi ha anche detto di rimanere insieme ai suoi servi, finché abbiano finito tutta la mietitura». Noemi disse a Rut, sua nuora: «Figlia mia, è bene che tu vada con le sue serve e non ti molestino in un altro campo».

Ella rimase dunque con le serve di Booz a spigolare, sino alla fine della mietitura dell'orzo e del frumento, e abitava con la suocera.

(Rt 2, 14-23)



Alla pagina precedente, Francesco Hayez, *Ruth* (1853), Bologna, Collezioni Comunali d'Arte

«Scomparso a novantuno anni, nel 1882, continuò, anche quando la sua stagione pareva tramontata, a essere considerato un modello non solo per la pittura storica, ma anche per gli altri generi in cui aveva primeggiato, come il ritratto e la pittura sacra. È restato intatto il fascino, testimoniato dalla sua straordinaria capacità di saper rappresentare il nudo femminile, delle sue eroine bibliche, come *Tamar di Giuda* e *Ruth*, dove egli interpreta la tradizione, soprattutto cinquecentesca e secentesca, in chiave moderna. Nella loro luminosa e sensuale bellezza, le sue eroine divennero il simbolo del riscatto dell'Italia e delle sue aspirazioni alla libertà».

(https://www.mostraottocento.com/it/percorso-espositivo/piano-terra/1-ultimo-romantico-hayez-e-il-sentimento-della-nazione/#cookie_ok)



Rut che spigola il grano e lo porta alla suocera, che le consiglia come comportarsi con Booz nelle miniature della *Morgan Crusader Bible* (MS M.638) f. 18r, conservata presso la Morgan Library di New York

«La figura di Rut non è un personaggio storico. L'*ostico divario* tra il tempo narrato, nel quale si svolgono gli eventi, e il tempo narrante è di circa mezzo millennio. Il libro non va quindi letto come biografia di due donne, ma piuttosto come racconto generante il mondo (Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*), come un ponte tra le storie dei progenitori della Genesi e il ciclo davidico. Questi tipi di racconto formano e stabilizzano l'identità per il tempo narrante, e interpretano il presente ancorando narrativamente nel passato fattori che formano la comunità. Anche gli eventi storicamente meglio documentati non vengono ricordati se non in quelle narrative che condensano per il pubblico gli aspetti essenziali e il loro significato per il presente. Rut, dunque, non è interessante come personaggio femminile storico di un ipotizzato tempo dei Giudici anteriore a quello della monarchia – secondo la tradizione interpretativa cattolica classica – bensì come esempio da imitare».

(Irmtraud Fischer, *Rut: una genealogia femminile*)

Il coraggio di “rischiare” per ritrovare la felicità

Un giorno Noemi, sua suocera, le disse: «Figlia mia, non devo forse cercarti una sistemazione, perché tu sia felice? Ora, tu sei stata con le serve di Booz: egli è nostro parente e proprio questa sera deve ventilare l'orzo sull'aia. Làvati, profumati, mettili il mantello e scendi all'aia. Ma non ti far riconoscere da lui prima che egli abbia finito di mangiare e di bere. Quando si sarà coricato - e tu dovrai sapere dove si è coricato - va', scoprigli i piedi e sdraiati lì. Ti dirà lui ciò che dovrai fare». Rut le rispose: «Farò quanto mi dici». Scese all'aia e fece quanto la suocera le aveva ordinato. Booz mangiò, bevve e con il cuore allegro andò a dormire accanto al mucchio d'orzo. Allora essa venne pian piano, gli scoprì i piedi e si sdraiò. Verso mezzanotte quell'uomo ebbe un brivido di freddo, si girò e vide una donna sdraiata ai suoi piedi. Domandò: «Chi sei?». Rispose: «Sono Rut, tua serva. Stendi il lembo del tuo mantello sulla tua serva, perché tu hai il diritto di riscatto». Egli disse: «Sii benedetta dal Signore, figlia mia! Questo tuo secondo atto di bontà è ancora migliore del primo, perché non sei andata in cerca di uomini giovani, poveri o ricchi che fossero. Ora, figlia mia, non temere! Farò per te tutto quanto chiedi, perché tutti i miei concittadini sanno che sei una donna di valore. È vero: io ho il diritto di riscatto, ma c'è un altro che è parente più stretto di me. Passa qui la notte e domani mattina, se lui vorrà assolvere il diritto di riscatto, va bene, lo faccia; ma se non vorrà riscattarti, io ti riscatterò, per la vita del Signore! Rimani coricata fino a domattina». Ella rimase coricata ai suoi piedi fino alla mattina e si alzò prima che una persona riesca a riconoscere un'altra. Booz infatti pensava: «Nessuno deve sapere che questa donna è venuta nell'aia!». Le disse: «Apri il mantello che hai addosso e tienilo forte». Lei lo tenne ed egli vi versò dentro sei misure d'orzo.

Glielo pose sulle spalle e Rut rientrò in città. (Rt 3, 1-15)

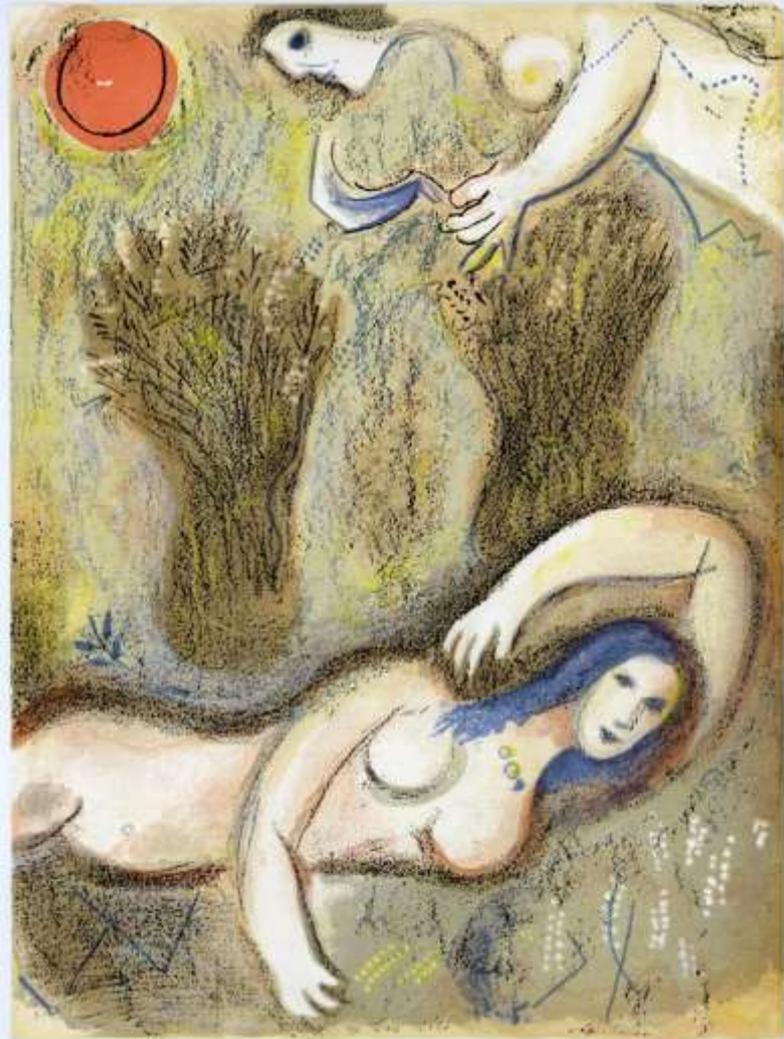


Booz si sveglia e si accorge di Rut nel W.106.18R, Bibbia del 1250 c., conservata presso il Walters Art Museum di Baltimora

«La legge del levirato vincolava solo i fratelli, i figli dello stesso padre e non i cugini o altri parenti. Cosa avviene in caso di non osservanza della legge? “Ma se quell’uomo non ha piacere di prendere la cognata, essa salirà alla porta degli anziani e dirà: ‘mio cognato rifiuta di assicurare in Israele il nome del fratello; non consente a compiere verso di me il dovere del cognato’. Allora gli anziani della sua città lo chiameranno e gli parleranno; se egli persiste e dice: ‘Non ho piacere di prenderla’, allora sua cognata gli si avvicinerà in presenza degli anziani, gli toglierà il sandalo dal piede, gli sputerà in faccia e prendendo la parola dirà: ‘Così sarà fatto all’uomo che non vuole ricostruire la famiglia del fratello, la famiglia di lui sarà chiamata in Israele la famiglia dello scalzato’” (Dt 25,7-10). Nel caso concreto della famiglia di Noemi non essendoci un cognato (in quanto Maclon, il marito di Rut, non aveva altri fratelli in vita) la legge del levirato, fatta proprio per venire in aiuto in casi simili, non poteva essere applicata. Né poteva essere invocata la legge del riscatto per risolvere il caso, perché essa non era stata fatta per garantire un erede a una vedova senza figli. L’idea di Noemi è di indurre Booz a osservare la legge del riscatto, ma anche a compiere ciò che dovrebbe fare un cognato secondo la legge del levirato. Le due donne si riuniscono, discutono il da farsi e progettano un piano. Rut accetta la proposta di Noemi: “Farò quanto dici” (v. 5). Come Tamar, Rut si profuma e si adorna, si reca nell’aia e aspetta che Booz dorma. Gli si avvicina, solleva la coperta e si corica accanto a lui, passando la notte con lui sul pavimento. Pur non essendovi una prova chiara di seduzione, Rut rischia un’accusa di prostituzione e viene lodata per essersene assunta l’azzardo. “Verso mezzanotte quell’uomo si svegliò, con un brivido, si guardò attorno ed ecco una donna gli giaceva ai piedi. Le disse: ‘Chi sei?’. Rispose: ‘Sono Rut, tua serva; stendi il lembo del tuo mantello sulla tua serva, perché tu hai il diritto di riscatto’. Stendere il mantello sulla donna significava accettarla come sposa. Rut chiede di diventare moglie di Booz, il quale apprezza questo suo gesto: rinuncia a un marito giovane per dare un erede alla famiglia di Noemi. Egli si impegnerà anche per il riscatto; dovrà però prima confrontarsi con il “parente più stretto di me”. La generosità di Rut è quindi nuovamente ripagata. Inoltre, aggiunge Booz, “tutti i notabili del mio popolo sanno che tu sei una donna virtuosa” (3,11). Per “notabili” di deve intendere “tutte le persone di riguardo”, “tutte le persone autorevoli”. Ora se i membri della sua classe sociale, i nobiluomini di Betlemme, considerano che Rut è anche lei una nobildonna, nessuno può contraddirli. Rut, in altre parole, possiede i “titoli di nobiltà” che le permettono di sposare Booz. La nobiltà di Rut è una nobiltà del cuore, così come la sua cittadinanza è una cittadinanza d’onore. Rut, dunque, non torna vuota a casa. Porta con sé l’impegno che Booz si è preso con lei. Ne sono segno le sei misure d’orzo di cui viene caricata. È da notare che il numero sei indica imperfezione. Sette, invece, è il numero perfetto, il compimento. La settima misura che manca verrà in seguito, quando Booz la prende come sposa, cominciando a convivere con lei, e dandole un figlio.

Nella Bibbia l’amore umano è immagine dell’amore di Dio per il suo popolo.
Ciò che Booz fa per Rut è rivelazione e immagine di ciò che Dio fa per il popolo».

(Flavio Dalla Vecchia, *Rut, la straniera che apre gli occhi ai credenti*)



In alto, da sin., due opere di Marc Chagall: *Rut dorme ai piedi di Booz* e *Booz si sveglia e vede Rut ai suoi piedi* (1960)

Chagall punta l'accento sul sottile gioco della seduzione e dell'amore che scatta fra Booz e Rut. Ma la nudità dei personaggi nella seconda immagine potrebbe anche rimandare alla verità che viene svelata nel momento in cui Booz si accorge della presenza di Rut e questa gli confida di essere sua parente, su cui egli ha diritto di riscatto.

Da una scena notturna, illuminata dalla luna, si passa allora al momento in cui il sole sorge. Sono sempre presenti i covoni, elementi imprescindibili di questa storia, ma anche simbolo di fertilità.

In basso, immagini dalla *Morgan Crusader Bible* (MS M.638) f. 18r, conservata presso la Morgan Library di New York: mentre gli uomini di Booz continuano a lavorare, il loro padrone si riposa in disparte e Rut va a dormire ai suoi piedi.





Sempre nella *Morgan Crusader Bible* (MS M.638) f. 18v, la storia prosegue: Booz depone l'orzo nel mantello di Rut, che poi torna a casa dalla suocera.

«Il libro di Rut è un vero gioiello della letteratura biblica.

Lo pervade un afflato poetico, un senso dell'umano,
che tratteggia con finezza i vari personaggi
mettendo in luce i loro sentimenti di fedeltà, di amicizia, di correttezza e di fede.

Dio vi compare nel suo carattere universale.

Egli dona aiuto a tutti gli uomini,
e provoca e permette circostanze dolorose
per creare situazioni di vita.

Rut riceve la fede in Jahwe
proprio per le difficoltà causate da una carestia in Israele
che costringe una famiglia, come altre,
ad andare nel territorio di Moab
per avere sostentamento».

(Padre Paolo Berti, *Rut*)

Booz dunque salì alla porta della città e lì si sedette. Ed ecco passare colui che aveva il diritto di riscatto e del quale Booz aveva parlato. Booz lo chiamò: «Vieni a sederti qui, amico mio!».

Quello si avvicinò e si sedette. Poi Booz prese dieci degli anziani della città e disse loro: «Sedete qui». Quelli si sedettero. Allora Booz disse a colui che aveva il diritto di riscatto: «Il campo che apparteneva al nostro fratello Elimèlec, lo mette in vendita Noemi, tornata dai campi di Moab. Ho pensato bene di informartene e dirti: «Compralo davanti alle persone qui presenti e davanti agli anziani del mio popolo». Se vuoi riscattarlo, riscattalo pure; ma se non lo riscatti, fammelo sapere. Infatti, oltre a te, nessun altro ha il diritto di riscatto, e io vengo dopo di te». Quegli rispose: «Lo riscatto io». E Booz proseguì: «Quando acquisterai il campo da Noemi, tu dovrai acquistare anche Rut, la moabita, moglie del defunto, per mantenere il nome del defunto sulla sua eredità». Allora colui che aveva il diritto di riscatto rispose: «Non posso esercitare il diritto di riscatto, altrimenti danneggerei la mia stessa eredità. Subentra tu nel mio diritto. Io non posso davvero esercitare questo diritto di riscatto». Anticamente in Israele vigeva quest'usanza in relazione al diritto di riscatto o alla permuta: per convalidare un atto, uno si toglieva il sandalo e lo dava all'altro. Questa era la forma di autenticazione in Israele. Allora colui che aveva il diritto di riscatto rispose a Booz: «Acquistatelo tu». E si tolse il sandalo. Allora Booz disse agli anziani e a tutta la gente: «Voi siete oggi testimoni che io ho acquistato tutto quanto apparteneva a Elimèlec, a Chilion e a Maclon dalle mani di Noemi, e che ho preso anche in moglie Rut, la moabita, già moglie di Maclon, per mantenere il nome del defunto sulla sua eredità, e perché il nome del defunto non scompaia tra i suoi fratelli e

alla porta della sua città. Voi ne siete oggi testimoni». Tutta la gente che si trovava presso la porta rispose: «Ne siamo testimoni». Gli anziani aggiunsero: «Il Signore renda la donna, che entra in casa tua, come Rachele e Lia, / le due donne che edificarono la casa d'Israele. / Procurati ricchezza in Èfrata, / fatti un nome in Betlemme! La tua casa sia come la casa di Peres, / che Tamar partorì a Giuda, / grazie alla posterità che il Signore ti darà da questa giovane!». (Rt 4,1-12)



La scena del riscatto di Rut nella *Morgan Crusader Bible* (MS M.638) f. 18v

«Booz decide di “giocare a carte scoperte”. Dice, in effetti, che il redentore che ha appena accettato di espletare questo ruolo nell’acquisto di un campo venduto dalla vedova di Elimelek, suo “fratello” e “parente”, ha altri doveri che gli incombono: come redentore deve anche sposare Rut per dare una discendenza al defunto Elimelek (v. 5). In tal modo la terra non apparterrà al “tal dei tali” che la compra, ma continuerà ad essere proprietà della famiglia di Noemi; in secondo luogo, il figlio che nascerà non avrà il nome del “tal dei tali” che lo genera, ma del marito defunto di Noemi. Tale figlio che nascerà sarà

erede della proprietà riscattata. Il suo rifiuto a queste condizioni mostra un chiaro egoismo:

“Io non posso acquistare con il diritto di riscatto, altrimenti danneggerei la mia propria eredità” (v. 6). Condizione che invece va bene a Booz, che si impegna così di spendere solo soldi e lavoro per rimanere, alla fine, a mani vuote: senza la terra che ha comprato, senza i soldi che ha speso, senza la donna che sta per prendere, senza il figlio che genererà. Gli resterà solo il piacere di aver aiutato la famiglia di Noemi e di Rut a sopravvivere e ad avere futuro. È un autentico go’el! Il tribunale non solo approva la proposta, ma anche augura a Booz: “Il Signore renda la donna, che entra in casa tua, come Rachele e Lia, le due donne che fondarono la casa d’Israele” (v. 11). È l’augurio che Rut, come già Rachele e Lia, le due madri delle dodici tribù di Israele, sia una nuova madre del popolo di Dio. In più augura che Booz diventi potente in Efrata e che abbia un nome in Betlemme (v. 11). Ora tutto dipenderà dal bambino che sta per nascere. Egli è la porta attraverso la quale passerà la speranza della famiglia e del popolo».

(Flavio Dalla Vecchia, *Rut, la straniera che apre gli occhi ai credenti*)

«In tutte le società patriarcali, gli alberi genealogici seguono la linea maschile. L’antico Israele e l’Antico Testamento, come anche il Nuovo Testamento (cfr. Matteo 1, 1-17; Luca 3, 23-38) non fanno eccezione. Anche se nei numerosi elenchi genealogici i figli vengono distinti secondo le madri, soprattutto quando si tratta di matrimoni poliginici, e vengono citate anche le figlie (o sommariamente o per nome), la legittimità della stirpe passa dai padri ai figli. Un chiaro esempio di ciò è costituito dalla “lista della discendenza” al termine del libro di Rut, che riporta una genealogia puramente maschile che da Perez, figlio di Giuda (cfr. Genesi 38), porta a Isai e a suo figlio Davide, e termina con la radice “Iesse”, che poi nel libro di Isaia viene interpretata in senso messianico. Questa forma di genealogia, le cosiddette “toledot”, indubbiamente continua l’elenco delle stirpi evocate nella Genesi. Al di fuori di questo libro solo Mosè e Aronne in Numeri 3, 1 e, appunto, la linea di Perez, che conduce a Davide, hanno una di queste “toledot”, e in questo modo le istituzioni del sacerdozio di Aronne e del regno di Davide – e solo queste! – vengono ancorate nei racconti generanti il mondo della storia iniziale di Israele e dell’umanità. Per stabilire il libro di Rut come racconto con questa precisa funzione, tale genealogia di dieci membri deve essere ricreata secondo quella della Genesi e quindi seguire esclusivamente la linea maschile. Ma in 4, 15-17, prima di questo albero genealogico maschile, il libro di Rut introduce un “elenco di dieci” basato sulle donne: secondo la testimonianza delle donne di Betlemme, che già in 1, 19 rappresentano la città, Rut, per Noemi, non solo sostituisce i due figli defunti, ma addirittura “vale più di sette figli”. Sette membri sono quindi sostituiti dalla fedele moabita; con Obed, Isai e David risulta così la genealogia reale di dieci membri fondata da una donna. Non per niente Rut viene citata nell’albero genealogico del vangelo di Matteo; la genealogia nel vangelo di Luca segue l’albero genealogico di Rut, e non quello di 1 Cronache 2, 4-6. Il Messia Gesù, nato a Betlemme, deve la sua esistenza umana più all’apertura e alla cooperazione di donne che agli uomini, e in questo assomiglia al suo antenato Davide».

(Irmtraud Fischer, *Rut: una genealogia femminile*)

Una nascita che sarà benedizione per Israele

Così Booz prese in moglie Rut. Egli si unì a lei
e il Signore le accordò di concepire: ella partorì un figlio.

E le donne dicevano a Noemi: «Benedetto il Signore, il quale oggi non ti ha fatto mancare uno che esercitasse il diritto di riscatto. Il suo nome sarà ricordato in Israele! Egli sarà il tuo consolatore e il sostegno della tua vecchiaia, perché lo ha partorito tua nuora, che ti ama e che vale per te più di sette figli». Noemi prese il bambino, se lo pose in grembo e gli fece da nutrice. Le vicine gli cercavano un nome e dicevano: «È nato un figlio a Noemi!».

E lo chiamarono Obed. Egli fu il padre di Iesse, padre di Davide. Questa è la discendenza di Peres: Peres generò Chesron, Chesron generò Ram, Ram generò Amminadab, Amminadab generò Nacson, Nacson generò Salmon, Salmon generò Booz, Booz generò Obed, Obed generò Iesse e Iesse generò Davide.

(Rt 5, 13-22)



Jean-Baptiste Auguste Leloir, *Il matrimonio di Rut e Booz* (1837), Vesoul (Francia), Musée Georges Garret



La nascita di Obed, che poi Noemi tiene in braccio, nella *Morgan Crusader Bible* (MS M.638) f. 19r, New York, Morgan Library

«I moabiti sono una stirpe che inizia col superstite di Sòdoma, Lot. Fuggito da Sòdoma in fiamme Lot si ritira con le figlie sulle montagne. Le figlie lo ubriacano e giacciono con lui per avere discendenza; una situazione che per certi versi ci ricorda quella di Tamar. La prima di queste figlie concepisce Moab, mentre la seconda colui che sarà il capostipite degli Ammoniti. Perciò entrambi, l'Ammonita e il Moabita, saranno indicati lungo tutta la tradizione biblica come popoli incestuosi. Essi non entreranno nella comunità del Signore: «Nessuno dei loro discendenti, neppure alla decima generazione, entrerà nella comunità del Signore» (Dt 23,4). Ed ecco che proprio una moabita è l'antenata di Davide e perciò dello stesso Messia! D'altronde, anche prima di Matteo, Rut figurava tra gli antenati del grande Davide, e perciò le era dedicato quel piccolo, grande Libro, che nella Bibbia ebraica è collocato tra gli «Scritti», insieme ai Salmi, ai Proverbi, a Giobbe e al Cantico».

(Massimo Cacciari, *Rut la moabita, donna, straniera e madre*)

«Il libro di Rut è certamente polemico – basterebbe leggere le pagine che il libro di Esdra riserva alla condanna dei matrimoni con donne straniere – ma sarebbe errato limitare a questo il suo intento: Rut diventa invece il simbolo di quell'umanità che, pur non appartenendo al popolo eletto, nella misura in cui attua i doveri del proprio stato con rettitudine di coscienza e di cuore, si trova accolta da Dio.

La benedizione divina non è riservata al solo Israele, né il bene si rinviene soltanto tra i suoi membri, anzi, come insegnano i profeti, per gran parte della sua storia il popolo eletto non ha affatto corrisposto ai benefici ricevuti da Dio».

(Flavio Dalla Vecchia, *Rut, la straniera che apre gli occhi ai credenti*)



Thomas Matthews Rook, *Naomi, Rut e Obed* (1876-77), Londra, Tate Gallery

«Rut è come quella vedova di Zarepta di Sidone
che Dio beneficò tramite Elia;
Rut è come quel siriano Naaman
che Eliseo guarì dalla lebbra.

A questi personaggi si appellerà anche Gesù
per mostrare che la fede non è limitata al popolo eletto
e soprattutto che l'eletto può correre il rischio
di non corrispondere al progetto divino.

Va notato però che, nel libro,
Rut non legge gli avvenimenti che la riguardano
in senso teologico:

tale lettura è sempre fatta da altri personaggi
(Noemi, le donne di Betlemme).

Rut non è dunque la credente,
saranno invece i membri del popolo di Dio
a illustrarle il senso
degli avvenimenti che la riguardano.

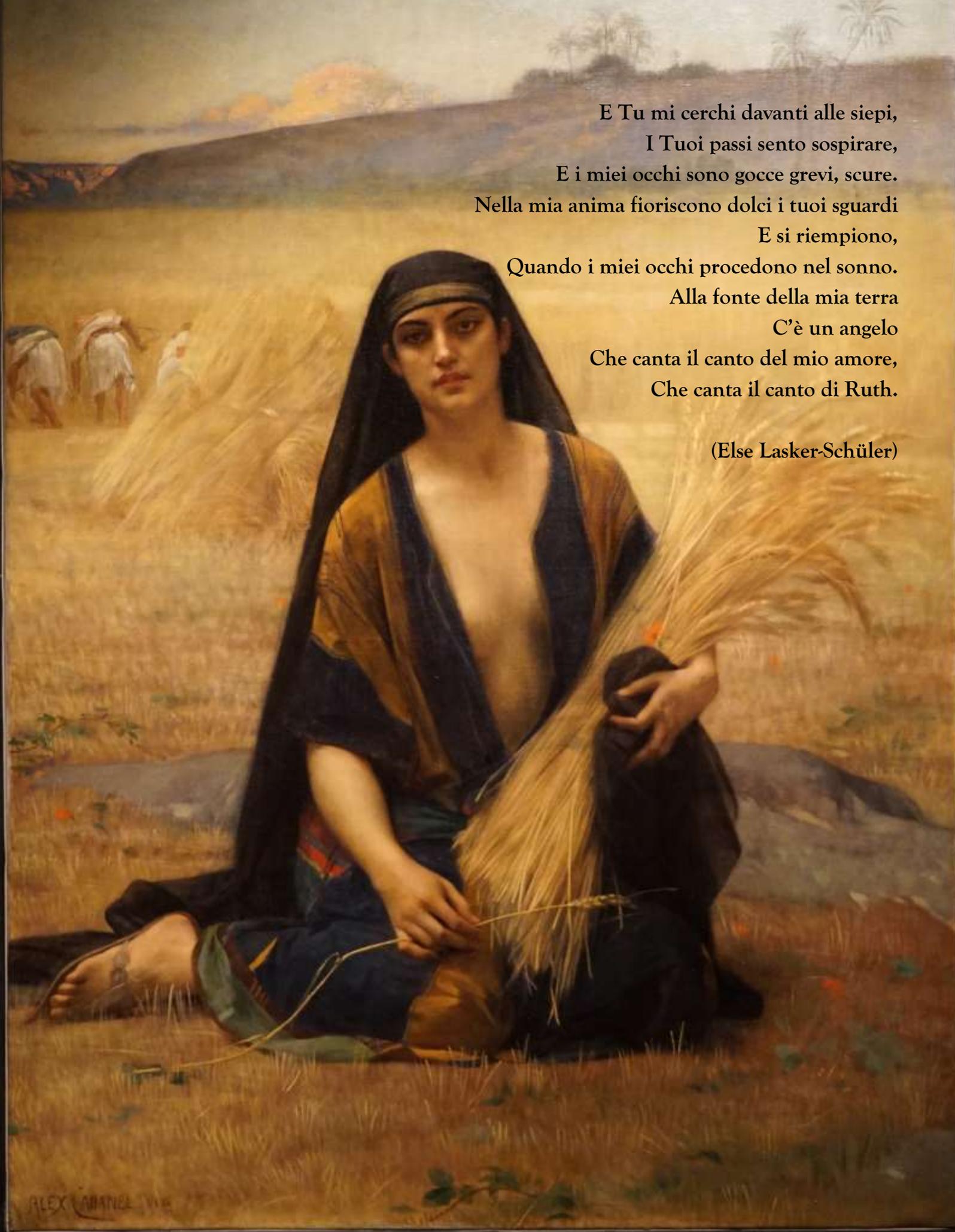
Né il caso, avverso o benigno,
né semplicemente il favore
o la benevolenza umani determinano
la vita di questa giovane moabita,
ma lo sguardo protettore e provvidente del Dio d'Israele.

Si configura dunque a questo livello
il compito di ogni credente:
imparare a leggere le vicende del mondo
con gli occhi della fede, per diventare interpreti della storia
e poter annunciare al mondo che,
nella trama spesso sorprendente degli eventi,
la mano di Dio è all'opera
per sostenere chi si affida a lui».

(Flavio Dalla Vecchia, *Rut, la straniera che apre gli occhi ai credenti*)

«Rut, la donna straniera, è anche icona di ogni credente. Nella misura in cui noi
diamo la vita e nella misura in cui noi accettiamo le conseguenze di un amore autentico,
rettifichiamo la storia e le cose storte diventano diritte, e la morte – sì proprio la morte –
genera la vita. Il “dono di sé” non cade nel vuoto, ma viene raccolto dal Go’el per
eccellenza, che è il Salvatore. Se, dunque, dall’egoismo non nasce nulla, dall’amore
può nascere tutto, persino ciò che neanche possiamo immaginare. Ed ecco svelata la
vocazione della nostra vita, essere servi di Cristo per la salvezza dell’umanità».

(Flavio Dalla Vecchia, *Rut, la straniera che apre gli occhi ai credenti*)



E Tu mi cerchi davanti alle siepi,
I Tuoi passi sento sospirare,
E i miei occhi sono gocce gravi, scure.
Nella mia anima fioriscono dolci i tuoi sguardi
E si riempiono,
Quando i miei occhi procedono nel sonno.
Alla fonte della mia terra
C'è un angelo
Che canta il canto del mio amore,
Che canta il canto di Ruth.

(Else Lasker-Schüler)

BIBLIOGRAFIA

Dalle indicazioni bibliografiche sono esclusi, per ovvi motivi di spazio, i siti delle gallerie d'immagini e dei musei cui si è attinto per il solo reperimento delle illustrazioni, eccezion fatta per le miniature. Sono invece indicati i libri e i siti preziosi per il materiale testuale in essi presente.

LIBRI E ALTRI SCRITTI

- A.A.V.V., *In principio Dio creò . Alle origini della vita. Alle radici della fede*, disponibile alla pagina http://www.chiesadelgesu.org/documenti/In%20principio%20Dio%20creo_interventi.pdf
- ALOISI Stefano, *Jacopo D'Andrea (1819-1906) tra storia e romanticismo*, disponibile alla pagina <http://www.extramuros.it/wp-content/uploads/2006/11/JD-Andrea-tra-storia-e-romanticismo.pdf>
- CARPANÈ Lorenzo, *Ciro di Pers, L'umiltà esaltata ovvero Ester regina*, disponibile alla pagina https://www.academia.edu/14426723/Ciro_di_Pers_Lumilt%C3%A0_esaltata_ovvero_Ester_regina
- DOGLIO Claudio, , *L'antico racconto della prima umanità*, disponibile alla pagina http://www.symbolon.net/Antico%20Testamento/Pentateuco/Genesi/02-Adamo_ed_Eva_%28Genesi_2-3%29.pdf
- FRATARCANGELI Margherita, *Rutilio Manetti, Sansone e Dalila*, in *Quaderni del Barocco*, n. 33-2018, 21 aprile 2018, disponibile alla pagina <http://www.palazzochigiariccia.com/wp-content/uploads/2017/02/Fratarcangeli-Manetti-Quaderni-del-Barocco-33-2018.pdf>
- GILLINI Gilberto, ZATTONI Mariateresa, MICHELINI Giulio (Introduzione di Massimo Cacciari), *Rut. La straniera coraggiosa*, San Paolo, 2009.
- IMPELLUSO Lucia, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Electa, 2003.
- MCCOLLEY Diane Kelsey, *A Gust for Paradise. Milton's Eden and the Visual Arts*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1993.
- LETTIERI Daniel, *Text, Narrative and Tradition: Scenes from "Esther" by Aert de Gelder*, The J. Paul Getty Museum Journal Vol. 8 (1980), disponibile sul sito JStore, https://www.jstor.org/stable/4166413?read-now=1&seq=16#page_scan_tab_contents
- SPACKMAN Jacqueline S., *Lucas Cranach's Samson and Delilah in Northern European Art*, Tesi di Laurea, University of Nebraska, disponibile alla pagina <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=artstudents>
- VALERIO Adriana, *Le ribelli di Dio. Donne e Bibbia tra mito e storia*, Feltrinelli, 2014.
- VIRGILI Rosanna, *Eva, la madre dei viventi*, Testi del Seminario Cose nuove. Voci ed esperienze femminili di umanità. Bologna, 29 gennaio, 26 febbraio, 26 marzo, 23 aprile, 21 maggio 2015, http://www.istitutodegasperi-emilia-romagna.it/pdf-mail/210_29012015a2.pdf
- *La storia di Rut: le conseguenze e il prezzo dell'amore*, Sito internet degli Oblati di Maria, http://www.oblati.org/public/doc_file/20100330160608.pdf
- *Mito e letteratura*, Sito internet di Pietro Sarzana, <http://www.pietrosarzana.it/wp-content/uploads/2016/10/SansoneFornovo.pdf>

ARTICOLI

- *A passeggio per anversa, tra musei, curiosità e atmosfere barocche* (Samantha De Martin), in *Arte.it*, 22 novembre 2019, <http://www.arte.it/notizie/italia/a-passeggio-per-anversa-tra-musei-curiosit%C3%A0-e-atmosfere-barocche-14261>
- *Acceptance in Lieu of Ary Scheffer for the Louvre* (Didier Rykner), in *The Art Tribune*, 6 maggio 2013, <http://www.thearttribune.com/Acceptance-in-Lieu-of-Ary-Scheffer.html>

- *Ester, il ribaltamento della cattiva sorte*, (Maria Ko Ha-Fong), in *L'Osservatore Romano*, 1 ottobre 2016, <http://www.osservatoreromano.va/it/news/ester-il-ribaltamento-della-cattiva-sorte>
- *Gli sposi combattano la lussuria: il monito viene da pellicani e conigli dipinti*, in *Stile Arte*, 27 gennaio 2018, <https://www.stilearte.it/gli-sposi-combattano-la-lussuria-il-monito-dipinto-con-uccelli-e-lepri-su-un-cassone/>
- *Il frutto proibito* (Gianfranco Ravasi), in *Avvenire*, 27 marzo 2003, <https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/il-frutto-proibito>
- *Le trecce di Sansone simili ai raggi del sole* (Gianfranco Ravasi), in *Famiglia Cristiana*, 28 giugno 2018, <https://www.famigliacristiana.it/blogpost/le-trecce-di-sansone-simili-ai-raggi-del-sole.aspx>
- *Jan Steen's sober side in 'Samson'* (Suzanne Muchnic), in *Los Angeles Times*, 28 aprile 1987, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-04-28-ca-2322-story.html>
- *Rut, la straniera che apre gli occhi ai credenti* (Flavio Dalla Vecchia), in *Missione Oggi*, marzo 2014, <https://www.saveriani.it/missioneoggi/archivio-m-o/item/rut-la-straniera-che-apre-gli-occhi-ai-credenti>
- *Rut: una genealogia femminile* (Irmtraud Fischer), in *L'Osservatore Romano*, 01 settembre 2016, <http://www.osservatoreromano.va/it/news/rut-una-genealogia-femminile>
- *Via la foglia di fico da Masaccio Adamo ed Eva sono tornati nudi* (Paolo Vagheggi), in *Repubblica*, 3 maggio 1988, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/03/05/via-la-foglia-di-fico-da-masaccio.html>

SITI WEB

- *A Carolingian Masterpiece: the Moutier-Grandval Bible*, Sito internet della British Library di Londra, <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2013/07/a-carolingian-masterpiece-the-moutier-grandval-bible.html>
- *A Turncoat*, Sito internet *The Visual Commentary on Scripture*, <https://thevcs.org/esther-pleads-her-people/turncoat>
- *Adam and Eve* (di Giovanni della Robbia e bottega), Sito internet del The Walters Art Museum di Baltimora, <https://art.thewalters.org/detail/35961/adam-and-eve/>
- *Adam and Eve Making Garments of Leaves; God Admonishing Adam and Eve for their Transgression (one of a set of three)*, Sito internet del Metropolitan Museum of Art di New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/226531>
- *Adamo ed Eva*, Blog di Paolo Curtaz, <https://www.paolocurtaz.it/2010/11/adamo-ed-eva/>
- *Adam and Eve After the Expulsion from Paradise* (di Leonard Kern), Sito internet del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo, <https://www.mkg-hamburg.de/en/collection/permanent-collection/baroque-to-classicism/adam-and-eve-after-the-expulsion-from-paradise.html>
- *Additional 11639 f. 260v*, Sito internet della British Library di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=49311>
- *Additional 47682 f. 3*, Sito internet della British Library di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=34271>
- *Additional 60628/1*, Sito internet della British Library di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=60878>
- *Ahasuerus, Haman and Esther* (di Rembrandt), Sito internet *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/ahasuerus-haman-and-esther/2AFZ29DarGbWUQ>

- *Andrea del Castagno | Ciclo degli uomini e donne illustri*, Sito internet *Arte in Toscana*, <http://www.travelingintuscany.com/arte/andreadelcastagno/famouspersons.htm>
- *Bible Pictures by William de Brailes*, Sito internet del *The Walters Art Museum* di Baltimora, <https://art.thewalters.org/detail/26909/bible-pictures-by-william-de-brailes-2/>
- *Comentario sobre Les premières funérailles (Los primeros funerales)*, Sito internet del *Museo Nacional de Bellas Artes* di Buenos Aires, <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/3652/>
- *Dalilah* (di William Wetmore Story), Sito internet della Casa d'aste *Christie's*, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/william-wetmore-story-american-18191895-dalilah-6166396-details.aspx>
- *Detailed record for Additional 11639*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19212&CollID=27&NStart=11639>
- *Detailed record for Additional 47682*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8743&CollID=27&NStart=47682>
- *Detailed record for Additional 60628/1*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=3&CollID=27&NStart=60628>
- *Detailed record for Egerton 881*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6648&CollID=28&NStart=881>
- *Detailed record for Egerton 1500*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=2976&CollID=28&NStart=1500>
- *Detailed record for Harley 4425*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7465&CollID=8&NStart=4425>
- *Detailed record for Royal 14 E V*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7791&CollID=16&NStart=140505>
- *Detailed record for Royal 17 E VII*, Sito internet della *British Library* di Londra, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8521&CollID=16&NStart=170507>
- *Detailed record for Royal 19 D II*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8520&CollID=16&NStart=190402>
- *Detailed record for Royal 2 B VII*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467&CollID=16&NStart=20207>
- *Egerton 881 f. 128v*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=10245>
- *Egerton 1500 f. 6v*, Sito internet della *British Library* di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=17793>

- Ester, Sito internet del Monastero di Bose, <https://www.monasterodibose.it/ospitalita/giovani/testi-per-meditare/cercatori-di-senso/12234-ester>
- Ester al cospetto di re Assuero (di Nicolò Bambini), Sito internet Gioielli nascosti di Venezia, <https://www.gioiellinascostidivenezia.it/ester-al-cospetto-di-re-assuero/>
- Ester incoronata regina da Assuero (di Veronese), Sito internet dell'Associazione Chorus Venezia, <https://www.chorusvenezia.org/opere/ester-incoronata-regina-da-assuero/392>
- Esther and Mordecai (di Art De Gelder), Sito internet della Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/g/gelder/esther.html
- Esther and Mordecai (di Art De Gelder), Sito internet del Risd Museum di Providence, <https://risdmuseum.org/art-design/collection/esther-and-mordecai-17138>
- Esther and Mordecai (di Hendrick van Steenwijk il Giovane), Sito internet della National Gallery di Washington, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.133837.html>
- Esther and Ahasuerus (di Geldorp Gortzius), Sito della Leiden Collection, <https://www.theleidencollection.com/artwork/esther-and-ahasuerus/>
- Esther before Ahasuerus (di Artemisia Gentileschi), Sito internet del Metropolitan Museum of Art di New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436453>
- Esther before Ahasuerus (di Tintoretto), Sito internet della Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/407247/esther-before-ahasuerus>
- Esther fainting before King Ahasuerus (di Francesco Fontebasso), Sito internet della National Trust Collection, <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1530075>
- Esther Denouncing Haman (di Ernest Normand), Sito internet Bible Odyssey, <https://www.bibleodyssey.org/en/tools/image-gallery/e/esther-denouncing-haman>
- Esther Preparing Herself to Meet King Ahasuerus (di Théodore Chassériau), Sito internet del Musée du Louvre, <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/esther-preparing-herself-meet-king-ahasuerus>
- Eva madre dei viventi: Gen 3,20-21, Sito internet *Communio biblica* di Roberto Tadiello, <http://www.comuniobiblica.org/blog/2019/02/21/eva-un-nome-che-dice-vita-o-riduzione-alla-propria-funzione-gen-320-21/>
- Eve after the Fall (di Auguste Rodin), Sito internet dell'Art Institute Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/16963/eve-after-the-fall>
- Eve Repentant (di George Frederic Watts), Sito della Tate Gallery di Londra, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-eve-repentant-n01644>
- Eve 1887 (di Anna Lea Merritt), Sito internet del National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/works/eve>
- Feast of Esther (di Jan Lievens), Sito internet *Art makes you smart*, <http://caitboo.com/feast-of-esther/>
- Harley 4425 f. 83v, Sito internet della British Library di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=31893>
- I grandi dell'arte – Gustav Klimt – Parte 4: Periodo maturo, Blog di Barbara Picci, <https://barbarapicci.com/2015/05/11/gustav-klimt-4/>
- Il mito di Sansone: forza e dolcezza, Sito internet *Scrittori di Scrittura*, <https://scrittoridiscrittura.it/senza-categoria/il-mito-di-sansone-forza-e-dolcezza>

- *L'Immacolata Concezione ed il suo significato: le straordinarie e semplicissime parole di Benedetto XVI per la festa dell'Immacolata del 2011. Maria è la creatura in cui si è già realizzata la parola di Cristo: "Io sono venuto perché abbiano la vita, e l'abbiano in abbondanza"*, Sito internet del centro culturale Gli Scritti, <http://www.gliscritti.it/blog/entry/1181>
- *L'ultimo romantico. Hayez e il sentimento della nazione*, Sito internet della mostra L'Ottocento, https://www.mostraottocento.com/it/percorso-espositivo/piano-terra/l-ultimo-romantico-hayez-e-il-sentimento-della-nazione/#cookie_ok
- *"La Creazione di Eva" di Michelangelo*, Sito internet di Armando Sodano, <http://www.abellarte.com/25---la-creazione-di-eva-di-michelangelo.html>
- *La toilette d'Esther* (di Théodore Chassériau), Sito internet L'Histoire par l'Image, <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/toilette-esther>
- *Le storie di Ester* (di Veronese), Sito internet dell'Associazione Chorus Venezia, <https://www.chorusvenezia.org/opere/le-storie-di-ester/426>
- *Masaccio. La Cacciata dei progenitori dall'Eden*, Sito internet Art in Tuscany, <http://www.travelingintuscany.com/arte/masaccio/capellabrancacci/cacciatadalparadiso.htm>
- *MS M.638, fol. 18r*, Sito internet della Morgan Library di New York, <https://www.themorgan.org/collection/crusader-bible/35>
- *MS M.638 fol. 18v*, Sito internet della Morgan Library di New York, <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/36/158530>
- *MS M.638 fol. 19r*, Sito internet della Morgan Library di New York, <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/37/158530>
- *Naomi entreating Ruth and Orpah to return to the land of Moab* (di William Blake), Sito internet Bible Odyssey, <https://www.bibleodyssey.org/en/tools/image-gallery/r/ruth-william-blake>
- *Paradoxes of Power*, Sito internet The Visual Commentary on Scripture, <https://thevcs.org/esther-pleads-her-people/paradoxes-power>
- *Peter Paul Rubens Samson and Delilah*, Sito internet della The Princely Collections del Liechtenstein, http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=work&lang=en&sid=87294&oid=W-44200802914533
- *Pre-Raphaelite Stained Glass Windows*, Sito internet della Sacred Heart Parish North Gosforth, <http://www.sacredheartng.org.uk/windows.htm>
- *Queen Esther Approaching the Palace of Ahasuerus* (di Claude Lorraine), Sito internet del Metropolitan Museum of Art di New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336489>
- *Queen Esther* (di Edwin Long), Sito internet Google Arts & Culture, https://artsandculture.google.com/asset/queen-esther-edwin-long/RAE4eZ--7_xm2A?hl=en
- *Royal 14 E V f. 54v*, Sito internet della British Library di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=37406>
- *Royal 17 E VII f. 6v*, Sito internet della British Library di Londra, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=42157>
- *Royal 19 D II f. 124*, Sito internet della British Library di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=46848>
- *Royal 2 B VII f. 46*, Sito internet della British Library di Londra, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=53789>

- *Rubens - Sansone e Dalila*, Forum Caffetteria delle More, <https://caffetteriadellemore.forumcommunity.net/?t=39419131>
- *Rut*, Sito internet Perfetta Letizia, <http://www.perfettaletizia.it/bibbia/rut.htm>
- *Rut e le lettere migranti. Una storia di incontri* (Anna Maria Curci), Blog *La poesia e lo spirito*, <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2014/11/12/un-sandalo-per-rut-oratorio-per-loggi-poeti-per-don-tonino/>
- *Ruth and Boaz* (di Sir Edward Coley Burne-Jones), Sito internet della Tate Gallery, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-ruth-and-boaz-a00072>
- *Samson* (di Solomon Joseph Solomon), Sito internet National Museum of Liverpool, <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/displaypicture.aspx?id=1>
- *Samson and Delilah* (di Anthony van Dyck), Sito internet Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/asset/samson-and-delilah-anton-van-dyck/ggFmBL7gYcnEbg?hl=en>
- *Samson and Delilah* (di Cranach il Vecchio), Sito internet del Metropolitan Museum of Art di New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436041>
- *Samson and Delilah* (di Jan Steen), Sito internet della Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/steen/page2/samson.html>
- *Samson and Delilah* (di Jose Etxenagusia Errazkin), Sito internet Uuseum, <https://useum.org/artwork/Samson-and-Delilah-Jose-Echenagusia-Errazquin-1887>
- *Samson and Delilah* (di Matthias Stomer), Sito internet della Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/s/stom/samson.html
- *Samson and Delilah* (di Max Liebermann), Sito internet dello Städel Museum di Francoforte, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/samson-and-delilah>
- *Samson and Delilah* (di Rembrandt), Sito internet *Art and the Bible*, <https://www.artbible.info/art/large/1093.html>
- *Samson and Delilah* (di Pompeo Batoni), Sito internet del Detroit Institute of Arts, <https://www.dia.org/art/collection/object/samson-and-delilah-94301>
- *Samson and Delilah* (di Pompeo Batoni), Sito internet della Matthiesen Gallery di Londra, https://matthiesengallery.com/work_of_art/samson-and-delilah
- *Samson and Delilah* *Artus Quellinus il Vecchio*, Sito internet Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/culturalinstitute/beta/asset/samson-and-delilah/LAHSofIUtBb9qg>
- *Samson and Delilah* *Peter Paul Rubens*, Sito internet della National Gallery di Londra, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-samson-and-delilah>
- *Sansone – eroe quasi invincibile*, Sito internet del Gruppo San Lorenzo di Lodi, <http://ilgrupposanlorenzo.it/wp-content/uploads/2016/10/SansoneGruppo.pdf>
- *The Banquet of Esther and Ahasuerus* (di Jan Victors), Sito internet della Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/victors/esther_a.html
- *The Blinding of Samson, 1636* (di Rembrandt), Sito internet dello Städel Museum di Francoforte, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-blinding-of-samson>
- *The Body of Abel Found by Adam and Eve* (di William Blake), Sito internet della Tate Gallery di Londra, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-body-of-abel-found-by-adam-and-eve-n05888>

- *The Expulsion of Adam and Eve from Paradise* (di Benjamin West), Sito internet della National Gallery of Art di Washington, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70986.html>
- *The Fall* (di Loy Hering), Sito internet del Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O164510/the-fall-relief-hering-loy/>
- *The Fall of Man* (di Giovanni Battista Foggini), Sito internet del The Walters Art Museum, <https://art.thewalters.org/detail/21754/the-fall-of-man/>
- *The Festival of Esther, 1865* (di Edward Armitage), Sito internet della RA Collection di Londra, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-festival-of-esther>
- *The first funeral* (di Louis Ernest Barrias), Sito internet del Petit Palais di Parigi, <http://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/first-funeral#>
- *The First Mourning* (di William Adolphe Bouguereau), Sito internet dell'Art Renewal Center, <https://www.artrenewal.org/Artwork/Index/1743>
- *The Garden of Eden with the Fall of Man* (di Jan Brueghel il Vecchio e Peter Paul Rubens), Sito internet del The Hague Museum di Mauritshuis, <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-garden-of-eden-with-the-fall-of-man-253/>
- *The Hunterian Psalter. A selection of images from Glasgow University Library MS Hunter 229 (U.3.2)*, Sito internet dell'Università di Glasgow, <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/psalter/psalterindex.html>
- *The Salzburg Missal*, Sito internet The Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/zgothic/miniatur/1451-500/4other/20_1451.html
- *The Salzburg Missal*, Sito internet World Digital Library, <https://www.wdl.org/en/item/8948/>
- *This Spectacular Italian Scroll of Esther Celebrates 400 Years*, Sito internet della National Library of Israel, https://web.nli.org.il/sites/NLI/English/library/reading_corner/Pages/esther_ferrera.aspx
- *The temptation* (di William Strang), Sito internet della Tate Gallery di Londra, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/strang-the-temptation-t07518>
- *Tintoretto – La tentazione di Adamo ed Eva*, Sito internet Venice Café, <https://www.venicecafe.it/tintoretto-la-tentazione-di-adamo-ed-eva-gallerie-dellaccademia/>
- *Top: Ruth Meets Boaz as she gleanes (Ruth 2:4-16)*, Sito internet del Walters Art Museum di Baltimora, <https://art.thewalters.org/detail/34803/top-ruth-meets-boaz-as-she-gleans-ruth-24-16-2/>
- *Van Dyck's 'Samson and Delilah' uncovered*, Sito internet della Dulwich Picture Gallery di Londra, <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/news-blog/2016/february/samson-and-delilah-essay-by-assistant-curator-helen-hillyard/>
- *Veronese. Le Storie di Ester rivelate*, Sito internet del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, https://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1506148416.html
- *Voce Discesa agli inferi (icona)*, Enciclopedia telematica Cathopedia, [https://it.cathopedia.org/wiki/Discesa_agli_inferi_\(icona\)](https://it.cathopedia.org/wiki/Discesa_agli_inferi_(icona))
- *Walters Ms. W.106, Bible pictures by William de Brailes*, Sito internet del Walters Art Museum di Baltimora, <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W106/description.html>