L'arte come paradigma ideale in Filone d'Alessandria

Di Francesca Calabi

calabi@unipv.it

For Philo the unique true artist is God who makes the Great City, the world. He designs a plan and, being the author of the eternal paradigms, he produces many perfect shows: the dance of the stars, the heavenly music, the echo of non-visible sounds. In the human world, art to be true art and not a form of falsehood, must follow noetic patterns. We can see this aspect in the visual arts, where an artist acts -Bezalel- who draws inspiration from divine indications. Phidias too, even if he is not inspired, brings the ideal types in the matter. There is an ontological descent from the divine work to the products imitating ideal paradigms, to the artifacts gifted with an empirical agreeableness, even if they do not ascend to the idea. In the literary field too, the texts of authors such as Solon or Plato show elements of truth: they are third level works, but they are not negative. The status of the theatre is quite different: the performances seem necessarily to involve forms of falsehood, simulation, deceit. My hypothesis is that the theatre has a particular role: it is its own nature to be false, not simply illusion, but real deception. It is not a question of being an inferior copy of an ideal eternal model, but of being actually falsehood and lie. Thus, for Philo theater is at a much inferior level than the other arts and in this, Philo is quite different from Plato.

Verità e apparenza nell'arte

Vero e unico artista è Dio che, quale architetto, forma la grande città – il mondo – a partire da un progetto da lui stesso disegnato e, quale autore di paradigmi eterni, produce spettacoli perfetti: la danza degli astri, la musica celeste, la formazione di suoni visibili. Riportata al mondo umano, l'arte per essere tale e non semplice menzogna deve seguire i modelli noetici, attenersi a un paradigma superiore. Lo si vede nelle arti figurative ove agisce un artista che trae ispirazioni da indicazioni divine – Bezalel –, ma anche Fidia che, pur senza alcuna comunicazione superiore, riporta nella materia i tipi ideali.

A un altro livello si pongono opere scultoree e architettoniche dotate di aspetti di piacevolezza, elementi estetici positivi, costruzioni di rilievo, anche se non si elevano ad un livello superiore. Ammirevoli, degni di nota, vengono lodati per la loro magnificenza, non per un'attinenza al mondo delle idee. Tali la città di Alessandria, gli edifici e i monumenti costruttivi. Vi è una scala ontologica che vede una discesa dall'opera di Dio a prodotti che imitano

paradigmi ideali, a manufatti che, senza elevarsi all'idea hanno, comunque, una loro gradevolezza empirica. Chiaro il riferimento platonico anche se, vedremo, la svalutazione delle opere pittoriche – copie di copie – è in Platone assai maggiore che in Filone. Più che sulla degradazione ontologica quest'ultimo pone l'accento sulla relazione tra verità e apparenza. Di qui la distinzione tra i prodotti di Fidia o di Bezalel e sculture menzognere che utilizzano belle forme e ricchi colori per trasmettere credenze fasulle. Non vi è in Filone la condanna dei manufatti in quanto tali che si ritrova in Platone.

La pluralità di livelli oltre che per le opere figurative vale anche nell'ambito letterario ove, rispetto al grande poema tracciato da Dio, scritto da Mosè – la Bibbia – testi di autori come Solone o Platone contengono, comunque elementi di verità: sono opere di terzo livello, non per questo, a priori, denigrabili. Siamo nell'ambito empirico, lontani dalla perfezione della musica delle sfere, della poesia e degli spettacoli celesti, in un mondo, comunque, che si richiama a tali modelli, che si pone come copia.

Differente lo *status* del teatro¹, – meglio, delle rappresentazioni sceniche – ove l'azione sembra comportare necessariamente una degradazione ulteriore: falsità, simulazione, menzogna, inganno. Anche testi di cui viene riconosciuta la saggezza, passi di Euripide, per esempio, sono citati per il loro contenuto, non per l'aspetto scenico che comporta – di necessità – illusione.

¹ Nel caso delle rappresentazioni divine mi sembra opportuno parlare di *θέα* (contemplazione, oggetto di contemplazione, spettacolo, oggetto di visione) più che di *θέατρον* (teatro), termine che, pure, viene usato da alcuni critici. Vorrei, cioè distinguere chiaramente tra lo spettacolo celeste proposto da Dio a chi sia in grado di contemplarne e coglierne la grandezza e l'azione scenica simulatrice e ingannatrice propria del teatro. Per questa distinzione si possono citare molti passi. Tra i tanti, su *θέα* vedi *De migratione* 76; 169; 170; 191; *De decalogo* 67; *De vita Mosis* I, 231; 273; II, 215; 255; *Legum allegoriae* III, 171. Su *θέατρον* vedi *De posteritate* 104; *De somniis* I, 122 che descrive luoghi di soprusi, di perdita di tempo, *De congressu* 64 sui luoghi di riunione; *In Flaccum* 19, 41; 74; 84; 95; 173; *Legatio* 79; 204, ecc. che usano il termine per spettacoli per lo più negativi, degni di disprezzo. Naturalmente tali distinzioni terminologiche sono relative. A *De opificio* 78 e a *De gigantibus* 31, per esempio abbiamo un uso metaforico di *θέατρον* che rinvia al teatro del mondo allestito da Dio. Altro termine usato per indicare l'oggetto di visione che, però, presenta una certa varietà di significati è *θέαμα* (spettacolo, cosa degna di essere veduta): vedi *Migr.* 216 in cui si parla di visione dell'intelletto; *Opif.* 54 e 78 che tratta di visioni celesti e di contemplazione degli astri; *Mos.* I, 65 a proposito del rovelto ardente; *Mos.* I, 20 sull'osservazione di ciò che può essere utile all'anima; *Mos.* I, 27 sullo spettacolo della virtù. *Leg.* III, 156, invece, usa *θέαμα* a proposito di spettacoli, musicali e di ciò che suscita piacere attraverso il gusto e l'olfatto.

La mia ipotesi è che il teatro rivesta un ruolo particolare, non sia criticabile solamente nel momento in cui persegue fini idolatri o propone spettacoli raccapriccianti. È la natura stessa del teatro ad essere fasulla, non semplice apparenza, ma vero inganno. Non, dunque, una copia inferiore di un modello ideale veritiero ed eterno, non una semplice degradazione rispetto al piano della perfezione, ma menzogna e falsità. Uno statuto assai inferiore rispetto a quello delle altre arti – siano esse musica o arti figurative –. Anche su questo mi sembra che Filone si discosti da Platone ove minore è la differenza di valutazione tra arti figurative e teatro. È possibile che la specificità delle azioni sceniche nella valutazione filoniana sia legata all'importanza del teatro nel mondo ellenistico e romano, al ruolo pubblico degli spettacoli e alla loro funzione politica e sociale, alla loro componente religiosa. Certo è che, assai più che in Platone, il teatro è, per Filone, emblema di ogni negatività.

Arti figurative

L'arte figurativa perfetta, imitazione e copia della natura, scolpisce ed imprime una forma, un'idea: la medesima su qualunque materia l'opera sia modellata. In questo modo, tutti i prodotti di tale *techne* sono apparentati, a prescindere dal supporto di base. Così le statue di Fidia, siano esse scolpite su bronzo, avorio, oro sono copie di un tipo ideale. Lo scultore vi imprime il segno di un'unica arte, un marchio, riconoscibile anche da un profano². Lo stesso vale per il tabernacolo e gli oggetti rituali del Tempio di Gerusalemme che sono copia di oggetti celesti, imitazione di un modello immutabile, perfetto, veritiero³.

² Cfr. *De ebrietate* 89-90: «Dicono che il celebre scultore Fidia facesse statue di bronzo, d'avorio e d'oro, e pure di altri materiali diversi, e che in tutte queste egli imprimesse il segno di una sola identica arte, al punto che non solo gli esperti, ma anche quelli del tutto profani potevano riconoscere l'autore dalle sue opere. Come infatti la natura, usando della medesima impronta, sovente ha impresso sui gemelli caratteri del tutto somiglianti, allo stesso modo l'arte perfetta, essendo imitazione e immagine della natura, quand'anche prenda materiali diversi imprime e traccia su tutti la medesima forma, di che modo che, proprio a motivo di essa, tutte le opere divengono parenti, sorelle, anzi gemelle» (tr. it. di R. Radice).

³ Cfr. *Leg.* III, 102: il Tabernacolo e i suoi arredi «sono stati fatti una prima volta da Mosè e una seconda da Bezaleel: Mosè, in effetti, appresta gli archetipi, Bezaleel le copie. Mosè ha come guida Dio – effettivamente così dice la Sacra Scrittura: “Farai ogni cosa secondo il paradigma che ti è stato mostrato sul monte” (Esodo 25, 40) –, Bezaleel ha come guida Mosè». Vedi anche *Somm.* I, 206.

Così si esprime Filone di Alessandria, autore ebreo che vive a cavallo tra il primo secolo avanti e il primo secolo dopo Cristo ad Alessandria d'Egitto, durante il governo romano. Eseguita della Bibbia, che per lui è testo autoritativo, la cui verità deriva direttamente da Dio, Filone scrive in greco, legge il testo e la realtà che vi è rappresentata con categorie filosofiche greche. Greca la lingua, greche le modalità di lettura, greci i riferimenti letterari e culturali cui fa riferimento. Strumento di analisi particolarmente efficace la filosofia di Platone, cui si associano anche elementi aristotelici, stoici, cinici, scettici. In specifico, sul piano ontologico, la lettura platonizzante presenta il mondo sensibile come copia della sfera noetica. La realtà empirica rispecchia l'intelligibile ed ogni sapere che vi si riferisca è visto in quest'ottica. Così la sapienza, che è l'arte di tutte le arti⁴, sembra modificarsi al mutare degli oggetti, ma, in effetti, non cambia: la forma impressa è immutabile.

In ogni prodotto, ciò che caratterizza la perfezione è il totale adeguamento al modello, l'idea di cui l'oggetto d'arte è copia (cfr. *Ebr.* 90). All'origine, vi è l'artigiano, e questo sia nell'ambito umano che in quello divino (*Leg.* III, 99; *Se specialibus legibus* I, 35). In entrambe le sfere, per la realizzazione di un prodotto è necessario un progetto, un disegno cui attenersi. Nel momento in cui realizza un oggetto, l'autore dapprima costruisce il modello poi, guardando questo paradigma, produce la copia. Così un artigiano terreno, così Dio nella produzione del mondo. Un architetto che voglia fondare una città, studiata la posizione del luogo, progetta un piano della futura città, ne immagina templi, piazze, porti, strade, mura, case private, edifici pubblici e,

dopo aver fissato nella propria anima, come su un modello di cera, la delineazione di ogni singola parte, porta impressa in sé l'immagine della città creata dal suo pensiero. In seguito, grazie alla memoria innata in lui, egli rievoca le immagini... comincia a costruire la città fatta di pietre e legname. [... Così], all'inizio del mondo Dio foggì il mondo intellegibile e seguendone il modello, formò poi la copia sensibile.⁵

Nella costituzione del mondo Dio, πατήρ (padre) e ποιητής (creatore)⁶, porta all'essere il mondo intellegibile come un padre che genera un figlio cui

⁴ Cfr. *Ebr.* 88.

⁵ *Opif.* 18-19, tr. it. di C. Kraus Reggiani. Vedi anche *Ebr.* 133.

⁶ Cfr. *Opif.* 7, 10, 21, 77.

trasmette la propria impronta. Guardando al cosmo noetico forma poi il cosmo sensibile, quale artigiano. Alle spalle di queste immagini abbiamo il *Timeo* (28 c 3) in cui il demiurgo è ποιητής e πατήρ del mondo sensibile formato su modello del paradigma eterno⁷. Questo non è stato né generato né plasmato dal demiurgo⁸. Su questo punto Filone si discosta dall'immagine platonica: l'Alessandrino postula la derivazione da Dio del modello noetico anziché presupporne l'esistenza eterna come Platone.

La costruzione del mondo a partire da un modello rinvia anche alla *Repubblica* (VI, 500d10- 501c3) ove Platone paragona i filosofi a dei pittori: il disegno della città deve essere tracciato come da pittori in grado di cogliere i tratti del modello divino. In un primo momento essi "ripuliranno" la città e i costumi degli abitanti come si trattasse di una tavola per dipingere che, prima di essere disegnata, deve essere preparata. Una volta "purificatala", essi potranno tratteggiare i tratti della costituzione: cominceranno col volgere lo sguardo verso le idee di giustizia, di bellezza, di temperanza e a guardare poi l'immagine in cui vogliono immettere quei tratti, trasferendovi il paradigma ideale. In questo contesto, i pittori/filosofi della *kallipolis* rivestono un'immagine positiva. Molto differente la considerazione dei pittori a *Resp.* 596b1-597a11 ove vengono posti a raffronto i *demiourgoi* in grado di costruire un oggetto sensibile guardando all'idea e gli ζωγράφοι, pittori che imitano l'apparenza, disegnano copie di copie.

Abbiamo visto che, riprendendo l'immagine dell'architetto, Filone ne dà una connotazione differente da quella platonica nel momento in cui l'artigiano divino disegna nella sua mente il progetto, il cosmo noetico, seguendo il quale costruisce il mondo sensibile. Parimenti, nel caso di Fidia, l'opera d'arte è costruita secondo un modello ideale. Il riferimento ad un'opera d'arte come copia di un paradigma implica più piani ontologici: il prodotto è un'opera di secondo livello. Siamo in un'ottica pienamente platonica, ma, rispetto a Platone, assai meno accentuata è, in Filone, la degradazione ad un livello inferiore. Fidia costruisce un'arte perfetta, *teleia*. Suo modello è il *demiourgos*

⁷ Cfr. D.T. Runia, *Philo of Alexandria and the Timaeus of Plato*, Brill, Leiden 1986, pp. 107-111; 157-159.

⁸ A *Timeo* 41 a 7 si parla di δημιουργός πατήρ.

divino ed egli imprime un'impronta sempre uguale, come sempre uguale è il *typos*. L'accento non è posto sullo *status* di copia di copia, imitazione di secondo livello, quanto sulla relazione tra essere e divenire, verità e apparenza o, addirittura, inganno. Questo nell'arte figurativa e nella poesia. Ci può essere una scultura che è verità (Fidia) e vi sono pitture e sculture finalizzate alla menzogna. Per indurre all'errore poeti e mitografi hanno inventato opinioni fasulle e le hanno abbellite con immagini, melodie, ritmi. Hanno messo in campo sculture, pitture e poesie, per sedurre con il fascino dei colori, delle forme e dei versi, coinvolgendo vista e udito, bellezza e armonia poetica⁹: questo non per trasmettere verità e sapere, bensì opinioni ingannevoli (cfr. *Spec.* I, 28-29). Il tono ricorda il rifiuto platonico del mito nella *Repubblica* a *Resp.* II 377a-383c. Vi sono, però, anche opere che si adeguano al loro paradigma ideale. Non sono le statue o la poesia in quanto tali ad essere negative. Non vi è in Filone un giudizio aprioristico di condanna dei manufatti *per se*. Il suo discorso pone delle distinzioni tra forme artistiche.

Bezalel porta l'idea/ paradigma nel mondo empirico dietro ordine di Mosè che, a sua volta, ne ha ricevuto indicazione da Dio. Ne parla Esodo 31, 2: il personaggio, ricolmo di soffio divino, di abilità, di intelligenza, di sapere relativo alla produzione di oggetti, di manufatti, di lavori in oro, argento, rame, in grado di scolpire il legno e incastonare pietre, riceve l'incarico di produrre il tabernacolo e gli oggetti del Tempio. A *Leg.* III, 95 Filone definisce Bezaleel *demiourgós* e *architékton*, usa gli stessi termini impiegati – abbiamo visto – nel *De Opificio* a proposito di Dio *poietes* del mondo¹⁰. Egli è dotato di sapienza, saggezza, intelligenza e, insieme, di capacità poietiche. Come

⁹ L'armonia è considerata anche in relazione alla musica. A. Mendelson, *Secular Education in Philo of Alexandria*, Hebrew Union College Press, Cincinnati 1982, p. 15 cita *De cherubim* 105 ove la musica cura tutto ciò che è disarmonico e discordante nell'anima e *Congr.* 16 in cui la musica caccia il non ritmico con il ritmico, il disarmonico con l'armonia, il non melodioso con la melodia e così riduce la discordia in concordia. M. Alexandre, "La culture profane chez Philon", in *Colloque Philon d'Alexandrie*, Lyon 11-15 Septembre 1966, Éditions du Centre National de la Recherche scientifique, Paris 1967, pp. 105-129 (120-121), con riferimento a *Ebr.* 177, considera le reazioni diverse del pubblico durante un concerto. L'autrice studia la critica filoniana alla musica effeminata vista rispetto a una musica nobile il cui esempio migliore è dato dalla musica dei Terapeuti. *Leg.* III, 121 attesta la conoscenza da parte di Filone del vocabolario tecnico musicale (ritmo, melodia, generi diatonico, cromatico...). Vedi anche *Ebr.* 116-117.

¹⁰ Su Bezalel vedi anche *Leg.* III, 96; 102; 103; *Gig.* 23; *Plant.* 26; 27; *Somn.* I, 206.

sostiene *Somn.* I, 206 – con una etimologia in realtà sbagliata – il nome Bezaleel significherebbe all’ombra di Dio: alluderebbe al fatto che questi è l’architetto delle imitazioni, i *mimemata*, mentre Mosè è architetto dei modelli, i *paradeigmata*. «Per tale motivo, il primo abbozzava, per così dire delle ombre, il secondo dava forma non già a ombre, ma alle stesse nature archetipe»¹¹. Accanto al verso di Es. 31, 2 Filone ha qui presente anche Es 25 sgg. in cui Dio mostra a Mosè il modello degli arredi, del candelabro, di tutti gli elementi necessari al culto. In particolare, a Es. 25, 8-9 Dio dice: «mi facciano un santuario perché io abiti in mezzo a loro. Me lo farete in tutto e per tutto secondo il modello del tabernacolo e secondo il modello di tutti i suoi arredi che io sto per mostrarti»¹². È chiara l’immagine di un paradigma celeste trasmesso da Dio a Mosè e da questi a Bezaleel che lo terrà quale archetipo per i suoi prodotti. Anche Fidia, che non è certamente ispirato da Dio, ha saputo trasmettere la forma nella materia, mantenere un contenuto di verità ed eternità.

A un livello inferiore, sculture e pitture in cui sono rispettati corretti rapporti nelle proporzioni risultano armoniose, esempi di cose belle, costituiscono una disposizione verso l’apprendimento e la ricerca della perfezione (vedi *Agr.* 168). Non tutte le opere d’arte mantengono un alto livello di trasmissione della verità. Non per questo, però, sono necessariamente negative, da evitare e disprezzare. Un esempio di sculture e costruzioni che abbelliscono la città e si ergono come riconoscimento della grandezza di un grande uomo anche senza costituire una forma di arte perfetta è costituito dall’Augusteo di Alessandria, ornato di quadri, statue, oggetti d’oro e d’argento, abbellito da portici, biblioteche, sale, boschetti, colonnati. Testimonia la ricchezza della città e l’importanza dei monumenti contenutivi (*Legat.* 151). Lo splendore di tali opere e la loro magnificenza echeggia a *Opif.* 17-20, ove Filone dà un’immagine dell’opera dell’architetto e formula – abbiamo visto – l’allegoria dell’opera divina rappresentata quale fondazione di una città. Come ha notato D.T. Runia, Filone sembra avere in

¹¹ Tr. it. di C. Kraus Reggiani.

¹² Tr. it. di G. Luzzi.

mente la fondazione di Alessandria ad opera di Alessandro Magno e dei suoi architetti¹³.

Esistono dunque artefatti di ordine infimo, prodotti dell'inganno e della falsità, opere da disprezzare e rigettare, ma esistono anche manufatti veritieri, copie fedeli di un paradigma in cielo. La discriminante non sta nella competenza tecnica, nell'abilità nell'uso dei materiali, nelle capacità artigianali, bensì nell'adeguamento o meno all'idea.

Inganno e apparenza

Molte sono le opere artigianali prive di contenuti di verità: sculture lontane da ogni riferimento al mondo noetico, finalizzate all'idolatria, volte alla trasmissione di concezioni fasulle che rappresentano menzogne¹⁴; poesie che riportano miti, false invenzioni di poeti ingannatori che, con belle parole e versi affascinanti, inducono all'errore, imprinono nell'anima dei giovani impronte false¹⁵. Mosè

ha bandito dal suo stato ideale arti generalmente apprezzate e raffinate, la pittura e la scultura, perché, simulando la natura del vero, compongono inganni e illusioni ottiche per le anime che si lasciano facilmente trarre in errore.¹⁶

In quest'ottica, pittura e scultura sono da riprovare, hanno portato effetti negativi all'umanità¹⁷. Anche il divieto di immagine, contenuta nel secondo comandamento¹⁸, spinge ad evitare rappresentazioni che possano indurre a

¹³ Vi sarebbero nei passi filoniani echi delle descrizioni datene da Diodoro Siculo (*Bibliotheca historica* XVII, 52) e da Flavio Arriano (*Alexandri anabasis* III, 1-2). Cfr. D.T. Runia, "Polis and Megalopolis: Philo and the Founding of Alexandria", *Mnemosyne*, IV, 3/4, 1989, pp. 398-412, qui pp. 399-401; *On the Creation of the Cosmos According to Moses* (Philo of Alexandria Commentary Series, 1), Brill, Leiden 2002, p. 140.

¹⁴ Più volte Filone fa riferimento a statue, simulacri, immagini senza vita, costruite in materiali vili e deperibili, considerati quali divinità, emblema di falsità e di empietà (vedi *Decal.* 7; *Post.* 165; *Contempl.* 7; *Ebr.* 108-110), a sculture di legno e pietra, fonte di idolatria, legate a riti di menzogna (vedi *Spec.* I, 56), a un mondo privo di luce pieno di divinità fasulle (vedi *Virt.* 221; *Decal.* 66-69), a un culto prestato all'opera delle proprie mani anziché all'inconoscibile (vedi *Decal.* 70-74).

¹⁵ Cfr. *Post.* 165.

¹⁶ (*Gig.* 59). Cfr. V. Nikiprowetzky, "Sur une lecture démonologique de Philon d'Alexandrie", *De Gigantibus*, 6-18, in AA.VV., *Hommage à G. Vajda*, Louvain 1980, pp. 43-71 analizza la condanna di arte e mitologia di *Gig.* 59 vedendovi un'associazione tra mitologi e sofisti.

¹⁷ Cfr. *Decal.* 66, 156.

¹⁸ Cfr. J. Gutmann, "The 'Second Commandment' and the Image in Judaism", *Hebrew Union College Annual*, 32, 1961, pp. 161-174, qui, pp. 170-172. Sulla posizione filoniana volta contro l'idolatria più che contro l'iconismo vedi K.-G. Sandelin, "Philo's Ambivalence towards Statues", *SPhA*, 13, 2001, pp. 122-138, qui, p. 126.

forme di idolatria o a pensare per analogia ad attribuire determinazioni a una divinità che non può essere definita, conosciuta, nominata¹⁹. Così, il tempio di Gerusalemme

non ha mai accolto da quando esiste alcuna immagine fatta da mano umana, perché è la casa del vero Dio. Le opere dei pittori e degli scultori sono riproduzioni di divinità percettibili coi sensi. Ma i nostri antenati considerarono un sacrilegio una qualsiasi immagine dipinta o scolpita del Dio invisibile.²⁰

È esplicitata la tendenza ad evitare rappresentazioni, che si tratti o meno di raffigurazioni di falsi dèi. Le immagini, siano esse figurative o letterarie, possono implicare errori e apparenze scorrette se si propongono di raffigurare divinità e questo a prescindere dal fatto che siano raffigurazioni di dèi pagani o dell'inconoscibile. La posizione decettiva del mito è evidenziata in vari passi²¹, anche se non è detto che racconti all'apparenza mitica siano necessariamente rappresentazioni di falsità²². Nei passi citati, comunque, il giudizio negativo sembra riguardare ogni tipo di forma artistica: non compaiono distinzioni tra realizzazioni empiriche di paradigmi celesti e opere distaccate da ogni idea. I riferimenti a Bezalel o anche a Fidia in questi passi sono fuori campo.

La distinzione tra opere in cui è impressa l'idea e manufatti deteriori, privi del segno dell'immutabilità è legata al contenuto di verità o di falsità dei prodotti: da un lato la verità, dall'altro l'apparenza. La contrapposizione tra arte perfetta e rappresentazione carente, costituita dalla relazione tra modello e copia implica anche un rapporto tra verità e menzogna. Così anche

¹⁹ Cfr. F. Calabi, "Conoscibilità, inconoscibilità di Dio in Filone di Alessandria", in Ead. (a cura di), *Arrhetos Theos. L'inconoscibilità del principio nel medio platonismo*, ETS, Pisa 2002, pp. 35-54.

²⁰ (*Legat.* 290, tr. it. di C. Kraus Reggiani). Vedi anche *Legat.* 318.

²¹ *Cher.* 91; *Sacr.* 76; *Decal.* 55; *Post.* 165.

²² Un esempio di narrazione apparentemente mitica che può, però, alludere a verità è dato dal racconto dei Giganti. L'immagine dei Giganti sulla terra di cui parla Genesi 6,4 non deve essere associata ai miti dei poeti, esprime in termini mediati una verità espressa in termini velati, il fatto che alcuni uomini mirano essenzialmente ai beni del corpo, altri a un'arte o a una scienza ed amano apprendere, altri, infine, si sono volti al mondo intellegibile (vedi *Gig.* 61). «Forse qualcuno pensa che il legislatore alluda ai miti che sui Giganti raccontano i poeti, mentre lui è lontanissimo dal creare miti e ritiene opportuno seguire le orme della verità stessa» (*Gig.* 58, trad. C. Mazzarelli). Sulla lettura allegorica dei miti, il loro valore paideutico, il loro carattere non necessariamente negativo è fiorita una vasta letteratura. Mi limito qui a citare i lavori di V. Nikiprowetzky, A. Kamesar, M. Niehoff.

per le rappresentazioni teatrali, pur se di verità in senso stretto nel teatro, fondato sulla simulazione, non si può parlare. Proprio con riferimento alla distinzione tra verità e apparenza, la lettura platonizzante di Filone si discosta dal suo modello che appare molto più univoco: si pensi alla già ricordata condanna di Platone dell'arte nella *Repubblica* (*Resp.* X, 596b sgg).

Come per l'opera di architettura, anche per la scultura, da un lato, la poesia dall'altro, vi è una stretta analogia tra opera umana e opera divina: nel primo caso è l'agire umano che costituisce l'elemento di raffronto per la *techne* divina, nel caso della scultura il prodotto divino – gli astri e i loro movimenti – è modello e termine di analisi. Nella poesia la relazione più che Dio, riguarda Mosè, autore di un'opera di inimitabile bellezza, specchio del reale, cui sono opposti i mitografi, creatori di favole, scrittori di racconti falsi e ingannatori. Secondo il *De Opificio*, Mosè scrisse un esordio bellissimo per introdurre la legge, differenziandosi, in questo, dai legislatori delle varie città. È un racconto meraviglioso, non è, però, descritto in termini di prodotto artistico²³. Altre sono le categorie di riferimento. Viceversa, come le statue di Fidia permettono di riconoscere la mano del maestro per la loro perfezione, il

²³ «Tra i legislatori, alcuni hanno codificato in maniera disadorna, senza alcuna ricercatezza, i principi ritenuti giusti presso i loro popoli; altri, al contrario, hanno avviluppato di grande ampollosità pensieri propri e gettato fumo negli occhi delle masse, nascondendo la verità sotto finzioni mitiche. Mosè non adottò nessuno dei due espedienti: il primo perché – a suo giudizio – irriflessivo, privo d'impegno e alieno dalla filosofia, il secondo perché infarcito di falsità e d'impostura; pose invece all'inizio del suo codice di leggi un esordio di bellezza e maestosità incomparabili, astenendosi da un lato dall'indicare subito quel che si deve fare o non fare, e dall'altro – dacché bisognava formare le menti dei futuri applicatori della legge – evitando di inventare dei miti o di consentire con quelli che altri avevano già inventato. Questo esordio, come ho precisato, è meraviglioso oltre ogni dire, perché comprende il racconto della creazione del mondo, in cui è implicito il concetto che il mondo è in armonia con la legge e la legge con il mondo, e che l'uomo osservante della legge diviene, in virtù di tale osservanza, cittadino del mondo, per il solo fatto che conforma le proprie azioni alla volontà della natura, secondo la quale è governato anche l'universo intero. Non esiste poeta o prosatore capace di celebrare adeguatamente la bellezza dei concetti inerenti a questo racconto della creazione, perché essi trascendono la nostra capacità di parola e di udito, essendo troppo grandi e troppo augusti per adattarsi agli organi di un mortale. Non è questo tuttavia un motivo per passarli sotto silenzio; bisogna, al contrario, in nome dell'amore di Dio, farsi animo e parlare anche al di là delle proprie forze, senza dire nulla che sia frutto di personale invenzione, ma toccando, in luogo di molti, quei soli pochi punti che si presume siano alla portata della mente umana, quando essa è posseduta dall'amore e dal desiderio della sapienza. In effetti, come il sigillo più minuto può contenere, riprodotte dall'incisore, le immagini di figure colossali, così forse le bellezze cui è improntato il racconto della creazione del mondo nelle Leggi, pur tanto eccedenti (ogni normale misura) e tali da abbagliare con il loro splendore l'anima dei lettori, potranno in qualche modo venir riprodotte con tratti più minuti, una volta che sia stato in precedenza chiarito ciò che non deve essere taciuto», *Opif.* 1-7, tr. it. di C. Kraus Reggiani.

loro adeguamento al modello, così le opere della natura permettono di risalire a Dio artefice, demiurgo che ha posto una relazione di mimesi perfetta con il modello da lui costituito. L'opera, infatti, è in qualche modo un sigillo, un segno di riconoscimento del suo demiurgo e chiunque, guardando una statua o un quadro pensa allo scultore o al pittore che l'hanno realizzata. Questo vale per un'opera di falegnameria o di muratura e vale anche per la Grande Città, il mondo, che è stato costruito con grande competenza e assoluta perfezione²⁴.

Di qui, per analogia, si può considerare che dalle opere della natura si possa risalire al grande artigiano che ha formato il mondo e lo ha predisposto per la contemplazione da parte dell'uomo²⁵.

Il tema dell'ammirazione del cosmo e del conseguente riconoscimento dell'impiego di un'arte perfetta e dell'esistenza di un artefice è diffusa nel pensiero antico: Filone fa esplicito riferimento ad altri pensatori che hanno seguito questa linea²⁶. Gli astri, in particolare, «immagini divine di sublime bellezza [...] collocate nel cielo quasi nel tempio più puro della sostanza corporea»²⁷ sono, per Filone, paragonabili a statue scolpite nel firmamento secondo il modello della luce noetica. L'immagine richiama *Epinomide* 983e6-984b1 ove si ha una distinzione tra corpi celesti come θεοί, cioè dèi e come ἀγάλματα θεῶν, cioè immagini che rappresentano gli dèi.²⁸ Come nel *Timeo*

²⁴ «Se qualcuno vedesse una casa mirabilmente costruita [...] certo si farebbe un'idea dell'artefice: non è, infatti, pensabile che la casa sia stata portata a compimento senza un'arte e senza un costruttore; e, d'altra parte, lo stesso ragionamento può farsi valere anche per una città, per una nave e per ogni opera», *Leg.* III, 98, tr. it. di R. Radice. Cfr. anche *Spec.* I, 33-34.

²⁵ «Allo stesso modo di chi allestisce una gara o imbandisce un banchetto [la guida dell'universo] quando era in procinto di chiamare l'uomo al godimento materiale e alla contemplazione, preordinò quanto era necessario a questi due fini, affinché egli, entrato nel mondo, trovasse subito pronti il simposio e il teatro più sacri, l'uno ricolmo di tutto ciò che la terra, i fiumi, il mare e l'aria forniscono per l'uso e il godimento, l'altro pieno di spettacoli di ogni genere, che presentano le realtà più stupefacenti, le qualità più sorprendenti, i movimenti e le danze più meravigliosi, svolgentisi secondo adattamenti armoniosi, proporzioni numeriche e sincronia di rivoluzioni. In tutto questo si può dire senza errore che risiede la musica archetipa, vera ed esemplare; e fu ispirandosi a questa e imprimendosene nell'anima le immagini che gli uomini venuti dopo trasmisero l'arte più vitale e più benefica della vita umana», *Opif.* 78.

²⁶ Vedi *De praemiis* 42.

²⁷ *Opif.* 55, tr. it. di C. Kraus Reggiani.

²⁸ Vedi L. Simeoni, "L'Epinomide, vangelo della religione astrale", in F. Alesse, F. Ferrari (a cura di), *Epinomide. Studi sull'opera e la sua ricezione*, ediz. multilingue, Napoli, Bibliopolis 2013, pp. 179-200; F. Calabi, "Filone di Alessandria e l'Epinomide", in F. Alesse, F. Ferrari, *Epinomide. Studi sull'opera e la sua ricezione*, cit., pp. 248-253.

(40a1-7), gli astri del *De opificio* sono caratterizzati da intelligenza e purezza superiore rispetto a quelle degli altri enti creati.

Rispetto alle statue divine collocate nel cielo, diverso è lo *status* di pitture e statue che costituiscono un modello per pittori e scultori (*Cher.* 11): non sono necessariamente contrassegnate in senso positivo o negativo, non alludono a verità o falsità, costituiscono un archetipo, anche se non alla stregua degli intellegibili, modello di un *eidos*.

Differente il discorso per il teatro, emblema di pura apparenza che non può contenere verità. Il nome stesso *hypocrites* che designa l'attore allude all'occultamento, alla finzione; *hypokrinomai* significa interpreto, sostengo la parte di, rappresento, fingo. Anche l'operazione di interpretazione che di per sé non necessariamente implica una simulazione, nel caso del teatro presuppone una rielaborazione, la costruzione di una realtà fittizia.

Rappresentazione e simulazione

A più riprese e in vari contesti Filone parla delle rappresentazioni teatrali e, in genere, l'immagine che ne dà è negativa: emblema di falsità, di inganno, di rappresentazione fittizia, gli spettacoli non hanno alcun valore di conoscenza, sono espressione dei bassi istinti della folla che ama essere trascinata verso l'irrazionale, applaude scene sanguinarie e disgustose che portano al vizio e all'ignoranza²⁹.

Il teatro si fonda sulla finzione, su una recitazione che non vuole rappresentare la realtà, quanto, piuttosto, situazioni ingannevoli, su artifici che mirano a suscitare la meraviglia. Travestimenti, maschere, belletti, gesti fuori misura, espressioni mimiche mirano a costruire ruoli fasulli, situazioni inventate.

Già nel *De Victu* (§24) pseudo ippocratico vengono attribuiti falsità e menzogna agli attori e Platone riprova la falsità della mimesi³⁰, la confusione propria del teatro³¹ luogo di inganno³², dell'assunzione di molte identità³³,

²⁹ Cfr. *De agricultura* 35; *De Abrahamo* 20-21.

³⁰ *Resp.* III, 395a5-10.

³¹ *Resp.* X, 605a sgg.

³² *Leggi* VII, 817b.

³³ *Resp.* III, 394e; *Ione* 535e.

della frammentazione dell'io, dell'assorbimento dei vizi dei personaggi e dell'eccitazione degli aspetti irrazionali dell'anima³⁴. L'attore produce passioni duplici, realmente provate dagli spettatori e, ad un tempo, prodotte da immagini false, prive di rispondenza con la realtà. L'arte genera rappresentazioni autoreferenziali che poco hanno a che fare con la verità³⁵: l'abitudine all'imitazione può generare un *habitus*, porta a un'immedesimazione, produce risposte emotive negli spettatori, suscita passioni e tiene a freno la razionalità³⁶. Anche Aristotele evidenzia la capacità psigagogica della tragedia: non a caso parla di catarsi che non è, però, giudicata nei termini negativi di un Platone.

Per Plutarco nel teatro vige un rapporto ambiguo tra verità e finzione e per Cicerone la recitazione è fondata sulla finzione scenica che oppone il piano della verità a quello della simulazione³⁷. Anche per Filone, non sono solamente i contenuti ad essere fittizi, ma anche la forma stessa della rappresentazione³⁸. A teatro la menzogna è paravento della verità, gli attori dicono una cosa e ne fanno un'altra³⁹, assumono ora un aspetto ora un altro, adottano travestimenti e maschere.

Attori e mimi sono oggetto di metafore che escono dal mondo dello spettacolo per inserirsi in un ambito più vasto, soprattutto politico. Rappresentano la falsità e l'apparenza: la vita pubblica appare come un grande spettacolo cui partecipano governanti e sudditi tutti intenti a costruire un'immagine di sé, a presentarsi sotto una falsa apparenza. Così, nell'*In Flaccum*, imperatore, governatori, folla si mascherano sotto una immagine posticcia quasi stessero su un palcoscenico⁴⁰. Chi si rivolge al popolo cerca di sedurlo, di agire sugli aspetti emotivi, risvegliando sentimenti di pietà, di ira, di commozione, di agire sui sensi anziché sulla razionalità⁴¹. Questi aspetti

³⁴ *Resp.* X, 606d.

³⁵ Vedi *Leg.* II, 667.

³⁶ Cfr. *Filebo* 48a-50b.

³⁷ «Che cosa può esservi di più falso del verso, della scena e delle rappresentazioni teatrali?», *De oratore* II, 4.193.

³⁸ Cfr. Plutarco, *Solone* 29.

³⁹ Cfr. *QG* IV, 69.

⁴⁰ Cfr. F. Calabi, "Il governante sulla scena. Politica e rappresentazione nell'*In Flaccum*" di Filone alessandrino", in Ead. (a cura di), *Immagini e rappresentazione. Contributi su Filone di Alessandria*, Binghamton, Global Publications, New York 2002, pp. 45-57.

⁴¹ Cfr. *Mos.* II, 211.

rinviano ai meccanismi su cui agiscono i tragediografi che mirano a commuovere l'uditorio e risvegliarne le emozioni.

È proprio in analogia con le rappresentazioni teatrali che vengono criticati gli atteggiamenti di legati o governatori romani che, nella loro gestione del potere, adottano i caratteri della simulazione. Gli imperatori annettono grande importanza alla rappresentazione di sé, al punto che alcuni di essi giungeranno ad esibirsi come gladiatori davanti al popolo⁴². In questo contesto, oltre che il teatro in quanto tale, Filone osteggia il legame tra spettacolo e politica fondamentali nella Roma imperiale⁴³. Nell'*In Flaccum*, che presenta eventi contemporanei accaduti ad Alessandria, la città è presentata come un palcoscenico su cui i personaggi agiscono come fossero attori e mimi.

Il disprezzo espresso da Filone per il teatro è rivolto soprattutto alle rappresentazioni comiche, ai mimi, alle farse. Gli attori nascondono la realtà dietro facciate, si mascherano, giocano sulla finzione. Così Flacco, governatore romano ad Alessandria ai tempi di Filone, esprime la sua falsità e la sua malvagità in analogia con i mimi e gli autori di farse. Si pone quale oggetto di contemplazione e di meraviglia, vuole suscitare ammirazione ad ogni costo, inscena spettacoli per la plebaglia, introduce elementi drammatici a tinte forti. Nel ritratto che Filone ne dà risuonano echi dei giochi organizzati come espressione del potere, finalizzati ad accontentare il popolo desideroso di passioni forti. Tutto il discorso si fonda su un doppio registro: realtà e apparenza, verità e simulazione⁴⁴. La realtà è nascosta da uno schermo, in

⁴² «Tra esibizione del potere e pratica teatrale si viene istituendo un parallelo che le accomuna nella condanna dell'ideologia senatoria. Presentare un principe come un istrione (sono famosi i brani denigratori di Nerone che troviamo sia in Tacito che in Svetonio) costituisce il più efficace mezzo per screditarlo», D. Lanza, "L'attore", in M. Vegetti (a cura di) *Introduzione alle culture antiche*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, vol.1, p. 133.

⁴³ Come chiarisce P. Veyne (*Le pain et le cyrque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Seuil, Paris 1976, in particolare pp. 676-706), non solamente gli imperatori e anche i magistrati offrivano spettacoli al popolo, ma lo spettacolo era momento fondante del rapporto governante-sudditi e del rapporto era momento essenziale la rappresentazione e l'auto-rappresentazione dell'imperatore.

⁴⁴ Posizioni per certi versi simili sono probabilmente reperibili in alcuni autori cristiani delle origini. Si veda in proposito L. Lugaresi, "Tra evento e rappresentazione. Per un'interpretazione della polemica contro gli spettacoli nei primi secoli cristiani", *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 30, 1994, 437-464, in particolare alle pp. 456- 457 ove è evidenziata l'incompatibilità tra spettacolarizzazione e pretesa di costituire un evento, di assumere una precisa responsabilità morale.

primo piano vi è una facciata, una rappresentazione pubblica che occulta, un'espressione fittiziamente amichevole dietro cui si celano la malvagità, la cospirazione, la negatività. La duplicità delle situazioni è espressa con il linguaggio teatrale che dà conto delle azioni sceniche dei malvagi, del mimetismo dei colpevoli. Accanto alla falsa immagine positiva dei governanti, è proposta anche un'altra esibizione, quella dei maltrattamenti⁴⁵. Emerge con sempre maggiore forza l'azione degli spettacoli sulle emozioni, la capacità di risvegliare passioni, di trascinare gli animi. Nel contesto dell'*In Flaccum* si assiste ad una scelta consapevole,⁴⁶ volta a conquistare i favori della folla che prova sentimenti di odio. Le rappresentazioni teatrali incanalano tali sentimenti e permettono di dare loro sfogo in una sorta di catarsi. Allo spettacolo degli ebrei perseguitati, trascinati a forza fino all'orchestra, si sovrappongono esibizioni di mimi, danzatori, flautisti che portano sulla scena la loro arte. Alle immagini truci e violenti si associano/oppongono le rappresentazioni adeguate ad un palcoscenico⁴⁷.

Spettacoli e ellenizzazione

La diffidenza da parte del giudaismo del periodo ellenistico nei confronti del teatro è indubbiamente legato a perplessità nei confronti dell'ellenizzazione in genere e in particolare a quegli aspetti della cultura greca che rinviano direttamente all'idolatria e a culti considerati inaccettabili. A partire dal II sec. a.C. il processo di ellenizzazione aveva trovato spazio non solamente nel giudaismo della diaspora, ma anche in quello palestinese. L'istituzione di un ginnasio a Gerusalemme ai tempi di Antioco IV Epifane (175-163 a.C.) rappresenta un momento della costruzione di edifici destinati ad attività

⁴⁵ Cfr. D. Lanza (*Il tiranno e il suo pubblico*, Einaudi, Torino 1977, p. 202) che nella poesia latina della prima età imperiale individua nuove connotazioni di crudeltà e falsità: «Simulazione e falsità sono a loro volta il rovescio della ricerca del vero degradata a categoria psicologica: il tiranno che per Platone ingannava se stesso e si dibatteva, prigioniero della propria stessa ignoranza, ora si fa consapevole simulatore e ingannatore. Il suo inganno non si confronta con la verità, ma con la sincerità».

⁴⁶ Cfr. *Flacc.* 82-83.

⁴⁷ Sulla persecuzione come spettacolo vedi L. Lugaresi, "Spettacoli e vita cristiana nelle orazioni di Gregorio Nazianzeno", *Annali di storia dell'esegesi* 15, 1998, pp. 441-466, qui p. 444 sgg. Vedi anche A. Destro, M. Pesce, *Antropologia delle origini cristiane*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 31-33.

proprie della *paideia* ellenistica- romana⁴⁸. Di qui, l'istituzione di ippodromi, di teatri e luoghi destinati ai giochi fino ai grandi edifici voluti da Erode (37-4 a.C.). Ne parlerà Flavio Giuseppe (*AJ* 15, 268-276) in relazione a ludi in onore di Augusto svoltisi a Gerusalemme dopo la vittoria di Azio e metterà in luce gli elementi di conflitto, gli aspetti stridenti di tali iniziative rispetto alla tradizione ebraica. Combattimenti tra uomini e tra uomini e animali, presenza di simboli idolatri, divinizzazione dell'imperatore.

Il rifiuto degli spettacoli è talvolta smussato in alcuni autori. Così la *Lettera di Aristeo* (284-285) vi aveva visto possibili momenti di svago sempre che, naturalmente, si trattasse di rappresentazioni convenienti e decorose. Lo stesso Filone non è, a priori, contrario agli spettacoli, soprattutto se si introducono delle distinzioni tra rappresentazioni teatrali e giochi. Le prime sono spesso venate di aspetti in qualche modo riconducibili a consuetudini straniere, ma non presentano gli elementi truci dei ludi, le violenze delle gare⁴⁹. Anche gli esercizi ginnici possono essere accettabili o, per lo meno, Filone ne parla come di eventi cui egli ha assistito⁵⁰.

A proposito della funzione trascinatrice del teatro che agisce sugli animi, a *Ebr. 77* l'Alessandrino descrive le diverse reazioni degli spettatori dinnanzi alle emozioni risvegliate dagli attori. Il passo è di grande interesse perché introduce il tema della soggettività dello spettatore accanto a quello della funzione psicagogica del teatro. Anche a *Quod omnis probus* 141, l'autore descrive la profonda emozione dei presenti che si alzano come un sol uomo a inneggiare ai versi uditi di Euripide e ad esprimere lodi per il poeta⁵¹. Al mondo delle corse fa, invece, riferimento *De providentia* II, 103 in cui i sentimenti di partecipazione degli spettatori hanno un effetto nefasto:

⁴⁸ Cfr. *2 Macc.* 4, 13-14.

⁴⁹ Cfr. *Agr.* 116-117.

⁵⁰ Vedi, per esempio, *Prob.* 26. Filone introduce a più riprese immagini dell'atleta considerato in termini metaforici. In proposito vedi L. Lugaresi, "Il teatro di Dio: il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)", *Adamantius Supplementi*, 1, 2008, pp. 466 sgg.

⁵¹ Per la conoscenza che Filone mostra del teatro e della poesia greci vedi M. Alexandre, *La culture profane*, cit., p. 110; E. Koskeniemi, "Philo and Classical Drama", in J. Neusner et alii (eds), *Ancient Israel, Judaism and Christianity in Contemporary Perspective: Essays in memory of Karl-Johan Illman* Studies in Judaism, University Press of America, Lanham-Boulder-New York, Toronto, Oxford 2005; P. Nieto Hernández, "Philo and Greek Poetry", *SPhA*, XXVI, 2014, pp. 135-150.

trascinati dalla passione della corsa si lanciano in mezzo alla pista e vengono travolti dalle quadrighe.

Lo spettacolo di Dio

Come per la scultura si distingue tra l'arte di Fidia che segue un modello noetico e le sculture di secondo livello, così nel teatro, c'è uno spettacolo che segue il modello noetico ed è lo spettacolo del mondo e vi sono poi le rappresentazioni fasulle. C'è però una differenza: nel caso della scultura di Fidia e dell'opera di Bezalel si tratta di manufatti di uomini, sia pure capaci di guardare al modello noetico, ma pur sempre uomini, nel caso del teatro del mondo, attore è Dio che il cosmo ha creato. A *Gig.* 31: «le anime, prive di carne e di corpo, passano tutta la giornata nel teatro dell'universo e godono senza alcun impedimento, contemplando e ascoltando cose divine». Le anime non ancora incorporate, dedite alla sapienza si volgono, cioè, alla contemplazione, alla visione del teatro dell'universo⁵². Anche nel *De Opificio* (54) le anime contemplan gli spettacoli ininterrotti del moto armonioso degli astri, delle danze cadenzate dei corpi celesti, ritmate sulle leggi di una musica perfetta. Si tratta del teatro del cosmo; vi sono eventi suscitati da Dio che appaiono quali spettacoli, rappresentazione della potenza divina, della straordinarietà del suo agire, dell'interruzione di una quotidianità esclusivamente umana. Tale, per esempio, la rivelazione al Sinai ove Dio viene avvertito dal popolo ebraico riunito in una percezione speciale, differente da ogni altra conoscenza sensibile precedente. Gli spettacoli possono, infatti, mutare la percezione, la comprensione, addirittura i sensi di chi vi assiste: nel caso della rivelazione al Sinai – la trasmissione dei comandamenti – tutto il popolo ebraico assiste a fenomeni straordinari: il suono di una tromba invisibile, la discesa di una nuvola, la furia di un fuoco celeste, fulmini luminosissimi, una voce che risuona fino a distanze inattese. A *Decal.* 32 l'espressione “la voce di Dio” rinvia a un suono invisibile in grado di dare forma e tensione all'aria e di modificarla in fuoco, allude alla percezione di una voce articolata che risuona come aria attraverso una tromba e diviene

⁵² Differente l'immagine del teatro del cosmo del *De providentia* II, 8-12 di Seneca ove il mondo è un palcoscenico su cui si rappresenta l'eroismo del saggio. Spettatori sono gli dèi che guardano e tifano pro o contro il protagonista.

più chiara con la crescita della distanza. Infonde in chi ascolta un nuovo udito, superiore a quello delle orecchie, in grado di afferrare parole visibili più che udibili.

Si tratta di accadimenti che esulano dalla normalità del mondo sensibile: il cosmo partecipa della straordinarietà dell'evento.

Le dieci parole o oracoli, che in verità sono leggi o disposizioni, il padre dell'universo le diede mentre il popolo, uomini e donne insieme, erano tutti riuniti. Forse che egli emise una forma di voce?⁵³ [...]. In quell'occasione Dio operò un prodigio di ordine veramente sacro ordinando che venisse prodotto nell'aria un suono invisibile⁵⁴, meraviglioso più di tutti gli strumenti, appropriato ad armonie perfette, non inanimato e neppure composto di corpo e anima come in un vivente, ma anima razionale piena di chiarezza e di nitidezza. [...] La nuova voce fu il soffio della potenza di Dio a suscitarla e ad infiammarla; diffondendola per ogni dove, la rese più chiara alla fine che all'inizio, infondendo nell'anima di ciascuno un nuovo udito di molto superiore rispetto a quello delle orecchie.⁵⁵

Il passo mira a tradurre in linguaggio chiaro il senso del testo biblico, l'asserzione di *Esodo* 20, 18 relativa alla visione della parola divina da parte del popolo: «tutto il popolo vedeva la voce». Vi sono nella lettura filoniana due articolazioni: secondo la prima, la voce divina, differente da quella umana, è in grado di dare forma all'aria, si presenta sotto forma di fuoco, risuona con chiarezza al di là della distanza, parla all'anima degli uditori, non alle loro orecchie. È voce visibile⁵⁶, che si rivolge alla vista, anziché all'udito. La vista coinvolta è la percezione sensibile, ma agisce anche quella noetica: visione con gli occhi del corpo e contemplazione intellettuale coesistono. Simmetricamente, la voce divina si esprime su un doppio registro, le parole divine sono strumenti verbali e, ad un tempo, azioni: «tutte le cose dette da Dio sono non parole, ma azioni, giudicate dagli occhi più che dalle orecchie» (*Decal.* 47) e sono luce agli uomini.

⁵³ Cfr. *Leg.* I, 36; *Quod Deus sit immutabilis* 60-69. Assurdità del linguaggio antropomorfo, ma sua utilità perché gli uomini possano capire. Si tratta, comunque, dell'unico linguaggio disponibile. Vedi anche *Quaestiones in Genesim* II, 54.

⁵⁴ Vedi Deuteronomio 4.12.

⁵⁵ (*Decal.* 32-35). Cfr. E. Albano (*I silenzi delle Sacre Scritture. Limiti e possibilità di rivelazione del Logos negli scritti di Filone, Clemente e Origene*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 2014, pp. 101-102), «Filone deve chiaramente giustificare come sia stato possibile che tutto il popolo riunito abbia udito i suoni della presenza di Dio, ma allo stesso tempo non può ammettere che questi abbia proferito un φωνῆς τρόπος [...]. La soluzione, allora, si trova nel fatto che Dio compie un prodigio: egli produce un suono nell'aria, che però abbia delle caratteristiche tipicamente spirituali, un ἤχον ἀόρατος».

⁵⁶ Maggior chiarezza di ciò che è visibile rispetto a ciò che è udibile. Prevalenza della vista rispetto all'udito.

La fusione di vista e udito nei passi in questione ha posto molti interrogativi agli esegeti già a partire da Ezechiele il tragico⁵⁷ e da Flavio Giuseppe⁵⁸ fino alle tesi di E. Lévinas⁵⁹ e alle interpretazioni di C. Chalièr⁶⁰. In Filone si ha una compresenza di percezione sensibile e percezione noetica, da un lato, e un'identificazione di parole e atti divini, dall'altro.

La visione con gli occhi dell'anima compare anche a *Migrat.* 47-48:

sebbene l'organo della percezione della voce per i mortali sia l'udito, la sacra Scrittura rappresenta le parole di Dio, come se fossero viste, alla maniera della luce. [...] <Mosè> definisce udibile la voce che si divide in nomi e verbi e, in generale, nelle parti del discorso [...] ma qui si introduce la voce di Dio, che non si compone di verbi e nomi, e pertanto, con esattezza, essa è detta "visibile", in quanto è colta dall'occhio dell'anima.⁶¹

Si tratta di spettacolo dato da Dio, non da uomini, ma è sempre uno spettacolo che modifica nel profondo lo spettatore e il suo modo di percepire, di sentire, di provare emozioni.

Accanto a tale tipo di rappresentazioni sono poi da considerare gli spettacoli umani che agiscono sul profondo di un individuo, ne smuovono le emozioni senza, però necessariamente rivolgersi agli istinti peggiori, alle passioni più basse. Gli autori più rinomati, quali un Euripide, possono avere un effetto profondo sugli spettatori, agitare le loro emozioni, trascinarli verso determinate posizioni. Utilizzano lo strumento della simulazione quale paravento della verità, non necessariamente a fini malvagi. Vi sono attori che, su modello del saggio che sa distinguere, calibrano la loro capacità di misurare verità e falsità per offrire emozioni positive, in grado di esprimere elementi fasulli per il vantaggio degli spettatori. Sono come i medici che, a volte, dissimulano la malattia per il bene del paziente⁶².

⁵⁷ Esodo v. 99 ap. Eusebio, *Praeparatio Evangelica* 9, 29, 4-14.

⁵⁸ *Antichità Giudaiche* II. 267. Cfr. Y. Amir, "The Decalogue according to Philo", in B.-Z. Segal (ed.), *The Ten Commandments in History and Tradition*, english version ed. by G. Levi, Magnes Press, Jerusalem 1990, pp. 121-160, qui pp. 136-137.

⁵⁹ Per esempio in *Nomi propri*, a cura di F.P. Ciglia, Casale Monferrato 1984, pp. 118-119; 178-182; Vedi anche *Altrimenti che essere o aldilà dell'essenza*, tr. it. di S. Petrosino e M.T. Aiello, Milano 1991, pp. 51-53.

⁶⁰ C. Chalièr, *Sagesse des sens. Le regard et l'écoute dans la tradition hébraïque*, Albin Michel, Paris 1995, pp. 127-128; 143-151.

⁶¹ Tr. it. di R. Radice.

⁶² Cfr. *QG* IV, 69 e IV, 204. Su questi passi vedi la bella analisi di L. Lugaresi, "Il teatro di Dio: il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)", cit., pp. 480 sgg. che

Si tratta di autori e attori capaci di guardare al modello noetico e imitarlo o sono semplicemente professionisti che agiscono nell'ambito del sensibile come potrebbe essere lo scultore che raffigura statue prive di ogni riferimento all'idea, semplici oggetti scadenti, atti solamente all'idolatria?

Nel teatro vi possono essere spettacoli accettabili, finalizzati al bene, non semplice simulazione finalizzata all'inganno. Non si tratta, però, di copie di paradigmi celesti, il loro *status* è, comunque legato al mondo empirico e, come tale, è privo di vero valore di verità. Ben diverso il caso della scultura in cui alcuni manufatti sono strettamente attinenti al modello, copie positive che contengono un qualche valore e derivano direttamente dal paradigma.

Lo statuto di scultura e teatro è dunque molto diverso: decisamente da riprovare in ogni situazione il teatro, emblema di ogni inganno, della frode, della malvagità, Più accettabile la scultura che, pur proponendosi come copia, come opera, dunque, di secondo livello, può, in alcuni casi, raggiungere la perfezione, strettamente connessa al suo paradigma.

evidenza come in questi testi l'accento non sia posto sulla simulazione come inganno e negazione dell'identità, quanto piuttosto sull'autocontrollo dell'attore capace di misurare gesti e parole per fini positivi. Lo studioso istituisce un paragone con posizioni stoiche.