



allegato 4

«Vedere la voce» (Ap 1,12)
 L'Apocalisse e le sue immagini

Antonio Montanari

Io, Giovanni, [...] mi trovo nell'isola chiamata Patmos a causa della parola di Dio e della testimonianza resa a Gesù. Rapito in estasi, *nel giorno del Signore*, udii dietro di me una voce potente, come di tromba, che diceva: Quello che vedi, scrivilo in un rotolo e mandalo alle sette Chiese [...]. Ora, come mi voltai per vedere la voce che mi parlava, vidi sette candelabri d'oro e in mezzo ai candelabri c'era uno simile a figlio di uomo.

Ho voluto rileggere queste parole con cui si apre il libro dell'Apocalisse, per sottolineare un'espressione inconsueta di cui fa uso il suo autore: «Mi voltai per *vedere la voce*». Evidentemente, si tratta di una “brachilogia” (dal greco *brachys* = breve e *logos* = discorso), cioè di un'espressione estremamente concisa e sintetica. «Mi voltai per *vedere la voce*», significa infatti «mi voltai per vedere chi fosse colui che mi parlava». È questa infatti la traduzione abituale.

Tuttavia, l'espressione «Mi voltai per *vedere la voce*», nella sua sinteticità, risulta estremamente interessante nel contesto di un incontro come il nostro, nel quale vogliamo cogliere anzitutto quel legame di Parole e di immagini al quale il libro biblico ha dato origine, perchè anche le immagini sono veri “luoghi” teologici.

L'arte riesce spesso a far vibrare le risonanze segrete del testo sacro, riesce cioè a trascriverlo in tutta la sua purezza e a far germogliare le sue potenzialità nascoste. «L'arte non ripete le cose visibili ma rende visibile ciò che spesso non lo è»¹. E se la Scrittura ha potuto esercitare un tale influsso è proprio perché essa stessa è intessuta di un linguaggio simbolico, le cui parole sono già in sé immagini².

Ripercorrendo alcune pagine della storia dell'esegesi e della spiritualità, a cui a dato origine questo particolare libro biblico che è l'Apocalisse, vogliamo privilegiare non solo la letteratura, ma anche le altre forme espressive della spiritualità, cercando di

¹ P. KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1976; G. RAVASI, *L'incandescenza della Parola che crea*, in «L'Osservatore Romano» del 17 febbraio 2008.

² Cfr. G. RAVASI, *L'incandescenza della Parola che crea*.

ritrovare l'intreccio tra forme della fede e le forme dell'estetico e sforzandoci di ricostruire i nessi profondi che collegano la religione e l'arte.

Il libro dell'Apocalisse risulta, a questo riguardo, estremamente interessante, perché la visione che Giovanni ci consegna attraverso queste pagine è stato un grande serbatoio simbolico dell'iconografia cristiana.

1. «Velamen ablatum est». Uno sguardo sulla storia a partire dal compimento

Questa nostra prima tappa vuol essere una specie di "pellegrinaggio testuale" nel mondo letterario e teologico dell'ultimo libro della Scrittura: l'Apocalisse, la più grande creazione poetica del NT.

Incominciamo dal titolo. *Apokálypsis*, che in greco significa "rivelazione". L'ultimo libro biblico, con i suoi 22 capitoli e i 406 versetti, vuol essere un messaggio di speranza, calato in un presente di oscurità e di prova.

Il contesto, infatti, in cui lo scritto nasce è segnato dalla persecuzione – probabilmente quella di Domiziano avvenuta negli anni 85-90 –, una persecuzione motivata dal rifiuto, da parte dei cristiani, di aderire al culto imperiale, fiorente nelle città dell'Asia Minore a cui si rivolgevano le lettere dell'Apocalisse, un culto che pretendeva di sostituire un idolo – quello dell'imperatore, appunto – al Dio vivente. Questa situazione permette di datare il libro intorno al 95 d.C.

La grande diffusione dell'Apocalisse in tutte le Chiese, già a partire dal II secolo, si spiega anzitutto con l'incoraggiamento che esso offriva alle comunità, proprio nei duri secoli delle persecuzioni. In tali situazioni i lettori credenti si sentivano davvero seguaci dell'Agnello immolato e vincitore, ricavando da tale lettura orante la forza per continuare la loro pacifica testimonianza.

Passiamo poi all'organizzazione del testo, che è un aspetto irrinunciabile per la sua comprensione, perché, come ricorda Ricoeur, per discernere l'intenzione di un testo non c'è altro strumento che la comprensione della sua organizzazione. E l'organizzazione non si limita alla struttura ma, in un libro come l'Apocalisse, deve anche tener conto del gioco dei simboli e delle riprese scritturistiche: cioè non basta accontentarsi di rilevare le reminiscenze bibliche che percorrono il libro, ma occorre anche prestare attenzione alle loro riletture e al loro inserimento nella trama del libro. È infatti attraverso questo complesso lavoro redazionale che Giovanni di Patmos esprime la propria teologia³.

Nell'organizzazione del testo dell'Apocalisse, giocano certamente un ruolo determinante le grandi liturgie che scandiscono la narrazione⁴. E se è vero che ogni testo, come ricorda Sandra Schneiders, è la risposta a una precisa domanda⁵, allora possiamo trovare una chiave di lettura dell'Apocalisse nel versetto 6,10, che esprime la supplica dei martiri «immolati a causa della parola di Dio e della testimonianza che gli avevano resa».

Essi, stando sotto l'altare, invocano Dio come *goel haddam* (il vendicatore del sangue) e gridano a gran voce: «Fino a quando, Sovrano, non farai giustizia e non vendicherai il nostro sangue?».

³ M. NARDIN, *L'Apocalypse revisitée*, «Nouvelle Revue Théologique» 129 (2007) 371-387: 371.

⁴ *Ibid.*, pp. 371-371.

⁵ S.M. SCHNEIDERS, *Le texte de la rencontre. L'interprétation du Nouveau Testament comme Écriture sainte* (Lectio divina 161), Cerf, Paris 1995, p. 238.

La domanda dei martiri, infatti, traduce un'impazienza e un'inquietudine davanti al ritardo del Giorno del Signore. Potremmo dire che essa tradisce lo scandalo dei cristiani davanti alla morte dei martiri.

In riferimento a questa domanda, si capisce il ruolo svolto nella struttura del libro dalle grandi liturgie. La prima grande liturgia, quella che si svolge all'inizio del capitolo 8, riprende e prolunga proprio questo grido dei martiri con il gesto dell'angelo che si ferma davanti all'altare reggendo un incensiere d'oro:

Gli furono dati molti profumi perché li offrì insieme con le preghiere di tutti i santi bruciandoli sull'altare d'oro, posto davanti al trono. E dalla mano dell'angelo il fumo degli aromi salì davanti a Dio, insieme con le preghiere dei santi (8,2-4).

Qui la supplica è simbolizzata dal fumo profumato che sale verso il trono di Dio, mentre il castigo trova espressione nel fuoco dell'altare che viene gettato sulla terra.

Poi l'angelo prese l'incensiere, lo riempì del fuoco preso dall'altare e lo gettò sulla terra: ne seguirono scoppi di tuono, clamori, fulmini e scosse di terremoto.

La seconda liturgia, quella di 11,15-19, risponde alla domanda dei martiri: «Fino a quando?», con una celebrazione nella quale viene sottolineata l'ora ormai giunta:

I ventiquattro vegliardi [...] si prostrarono con la faccia a terra e adorarono Dio dicendo: «Noi ti rendiamo grazie, Signore Dio onnipotente, perché hai messo mano alla tua grande potenza, e hai instaurato il tuo regno. [...] È giunta l'ora della tua ira, il tempo di giudicare i morti, di dare la ricompensa ai tuoi servi, [...] e di annientare coloro che distruggono la terra».

Infine, nella liturgia del capitolo 15, i vincitori della Bestia e della sua immagine cantano al Signore: «Tutte le genti verranno e si prostreranno davanti a te, perché i tuoi giusti giudizi si sono manifestati».

Vidi come un mare di cristallo misto a fuoco e coloro che avevano vinto la bestia e la sua immagine e il numero del suo nome, stavano ritti sul mare di cristallo. Accompagnando il canto con le arpe divine, cantavano il cantico di Mosè, servo di Dio, e il cantico dell'Agnello:

«Grandi e mirabili sono le tue opere,
o Signore Dio onnipotente;
giuste e veraci le tue vie,
o Re delle genti!

4Chi non temerà, o Signore,
e non glorificherà il tuo nome?
Poiché tu solo sei santo.

Tutte le genti verranno
e si prostreranno davanti a te,
perché i tuoi giusti giudizi si sono manifestati».

In queste liturgie, Giovanni traspone nel registro celeste ciò che accade sulla terra. Infatti, si avverte facilmente in questi testi l'eco del pianto angosciato dei cristiani

perseguitati per i quali scrive. Egli però sposta gradualmente il centro di interesse: l'intervento decisivo di Dio ha già avuto luogo e si è manifestato nel suo giudizio su Gesù. La sua risurrezione attesta che gli ultimi tempi sono ormai inaugurati.

Giovanni sposta cioè la domanda dal "quando" al "come". Ciò che ormai conta ai suoi occhi è infatti "come" partecipare alla vittoria pasquale di Cristo. Per questo, egli colloca il grido dei martiri nel contesto dell'apertura del libro sigillato da parte dell'Agnello, il quale ha ricevuto potere sullo svolgimento della storia ed è destinato a portare a compimento il disegno divino⁶.

L'Apocalisse è allora essenzialmente il messaggio dell'Agnello, di questo Agnello immolato e trionfante che «ci ama e ci ha liberato dai nostri peccati nel suo sangue» e ci ha resi partecipi della sua vittoria, facendo di noi un regno di sacerdoti per il Padre suo (1,5).

2. Una porta aperta nel cielo. L'Apocalisse nelle absidi paleocristiane

Una volta indicata, seppure in modo estremamente sintetico, l'organizzazione del testo, scandita dal ritmo delle liturgie celesti, possiamo compiere un passo ulteriore, per vedere come le immagini dell'Apocalisse hanno trovato posto anzitutto nelle grandi absidi paleocristiane.

Abbiamo già notato che l'Apocalisse nasce in un contesto liturgico ed è rivolta a una comunità cristiana che celebra il mistero pasquale di Cristo. Giovanni stesso afferma: «Mentre mi trovavo nell'isola chiamata Patmos a causa della parola di Dio e della testimonianza resa a Gesù, fui rapito in spirito (abituamente si traduce «in estasi»; in realtà, nel testo greco abbiamo *en pneumatō* = «in spirito»; si tratta cioè di un'esperienza spirituale non ulteriormente precisata), nel giorno del Signore (*en tē kyriakē êméra*)» (1,9-10).

Qui l'aggettivo *kyriakos* sembra far riferimento al giorno della settimana che porta questo nome e sappiamo che la scelta del primo giorno della settimana come giorno "domenicale" – *kyriakos* appunto – era motivata, fin dall'inizio, dalla risurrezione del Signore. La domenica è il giorno del Signore in cui si celebra l'Eucaristia e si aspetta il ritorno di Cristo, riconosciuto come "Signore dei signori" (Ap 19,16)⁷.

Ricevendo le visioni nel giorno del Signore, cioè nel giorno in cui si riunisce la comunità cristiana, il veggente di Patmos considera la liturgia cristiana come un'anticipazione degli avvenimenti della fine dei tempi⁸. E l'Apocalisse è proprio il libro destinato alla lettura liturgica durante l'assemblea domenicale: «Beato chi legge e beati coloro che ascoltano le parole di questa profezia» (1,3). Questo libro, inoltre, organizza i suoi simboli proprio con l'intento di comunicare il suo messaggio durante la liturgia.

Nelle antiche basiliche, lo sguardo dei fedeli era abituamente attratto dal catino dell'abside, che era come una porta aperta nel cielo:

⁶ M. NARDIN, *L'Apocalypse revisitée*, pp. 374-375. Anche L. CERFAUX e J. CAMBIER, nel loro commento *L'Apocalypse de saint Jean lue aux chrétiens* (Cerf, Paris 1955), colgono la prospettiva essenziale del libro nel fatto che "la vittoria definitiva è stata riportata dal sacrificio dell'Agnello e da coloro che accettano di purificarsi nel suo sangue".

⁷ Cfr. P. PRIGENT, *L'Apocalisse*, Borla, Roma 1985, p. 46.

⁸ Cfr. O. CULLMANN, *La foi et le culte de l'Eglise primitive*, Paris 1963, p. 133.

Ebbi una visione: una porta era aperta nel cielo [...] Ed ecco, c'era un trono nel cielo, e sul trono uno stava seduto. [...] Un arcobaleno simile a smeraldo avvolgeva il trono. Attorno al trono, poi, c'erano ventiquattro seggi e sui seggi stavano seduti ventiquattro vegliardi (Ap. 4,1-4).

Spesso, nei mosaici absidali era raffigurato proprio il Cristo *pantocrator*, circondato dai simboli dell'Apocalisse, il quale sovrastava il mistero rievocato nello spazio sottostante cioè la liturgia terrena, celebrata «nell'attesa della sua venuta».

Il mosaico collocato nell'abside delle antiche basiliche assumeva pertanto una specifica connotazione "misterica"⁹, o addirittura una "funzione misterofora" – come si esprime Stéphane Bigham, un prete ortodosso che insegna all'Université de Sherbrooke in Québec¹⁰ –, per cui un'immagine non può essere letta in modo isolato, ma esige di essere studiata nella consequenzialità del programma iconografico in cui è inserita.

È sappiamo che la funzione del programma iconografico, può essere colta solo in rapporto allo spazio concreto, nel quale è inserito. Per questo, un programma iconografico «è sempre narrazione di storia della salvezza speculare all'assemblea ecclesiale celebrante»¹¹. La convinzione di fondo è che alla liturgia cristiana celebrata in quel luogo concreto corrisponde in modo speculare la liturgia celeste che appare attraverso quella "porta" cromatica che si apre nell'abside, e permette già ai fedeli di contemplare il compimento di ciò che viene celebrato.

In particolare, penso alle absidi delle basiliche romane. Roma infatti è per antonomasia la città dell'"apocalisse", perché dal V secolo in poi i programmi iconografici delle più importanti chiese romane hanno collocato davanti agli occhi dei credenti proprio i messaggi apocalittici.

Questi mosaici mettono davanti agli occhi dei fedeli un clipeo con il busto di Cristo avvolto nella toga dorata, oppure il Re della gloria, *Dominus dominantium* (Ap 19,16), seduto sul trono o in piedi col rescritto del suo potere divino in mano, o ancora l'Agnello posto sul trono, fra i sette candelabri d'oro e i quattro esseri viventi, mentre i ventiquattro vegliardi presentano a Cristo le loro corone e, infine, la moltitudine senza numero di coloro che stanno «in piedi davanti al trono e davanti all'Agnello, avvolti in vesti candide» (Ap 7,9). Sono decorati così ad esempio gli archi absidali di Santa Maria in Trastevere, di Santa Prassede, dei Santi Cosma e Damiano.

L'immagine del Cristo glorioso, che presiede il Giudizio Universale orna diversi catini absidali. Basti pensare all'Epifania parusiaca di San Paolo fuori le mura, dove Cristo regge nelle mani un libro aperto che reca la scritta: «Venite benedicti Patris mei, percipite regnum quod vobis paratum est ante originem mundi» (Mt 25,34). Verso di lui tutto converge.

In realtà, l'Apocalisse dedica al Giudizio soltanto quindici righe: dieci, dopo la vittoria finale contro la bestia e il falso profeta (Ap 20,11-15), tre nella descrizione della Nuova Gerusalemme (Ap 21, 8), e le altre due alla fine, prima dell'Epilogo (Ap 22, 15). Eppure queste poche righe hanno acceso la visione creatrice degli artisti di ogni tempo.

⁹ Cfr. C. VALENZIANO, *Architetti di chiese*, EDB, Bologna 2005, pp. 119-120, a cui farò riferimento in queste pagine.

¹⁰ S. BIGHAM, *Les chrétiens et les images. Les attitudes envers l'art dans l'Église ancienne*, Éditions Paulines, Montreal 1993, p. 139.

¹¹ C. VALENZIANO, *Architetti di chiese*, p. 133.

Talvolta, al posto del Redentore viene rappresentata l'Etimasia, cioè il trono vuoto e addobbato, simbolo della sua presenza-assenza, in attesa del giorno della sua "apparizione" gloriosa (*apokálypsis*). Spesso, il trono vuoto è decorato con le insegne della regalità divina e universale di Cristo, lo scettro e il globo, gli strumenti della Passione, oppure il Libro o la croce. Questa immagine avverte i fedeli che la liturgia celebrata scandisce il tempo che ci separa dalla alla fine della storia, quando avverrà il Giudizio e avrà inizio l'eternità.

Ai lati dell'immagine di Cristo, dell'Agnello o dell'etimasia sono abitualmente raffigurati i sette candelabri d'oro, simbolo delle sette Chiese (e sette rappresenta il numero della pienezza, che riassume l'intera Chiesa). Cristo è il Signore della Chiesa, la tiene in mano e appare in mezzo ad essa.

Ancora, il Cristo è circondato dal tetramorfo, cioè il simbolo dei quattro evangelisti (l'aquila di Giovanni, l'angelo di Matteo, il leone di Marco e il toro di Luca). Nel sec II, Ireneo nell'*Adversus haereses*, offriva un'interpretazione dell'immagine dei quattro viventi, detta poi *tetramorfo*¹²:

Cristo 'artefice dell'universo' Lui che è seduto sui cherubini – i Viventi delle visioni – e che mantiene tutto unito, ci ha dato il Vangelo in 4 forme: leone, toro, aquila, uomo; queste immagini pur esprimendo un solo spirito [...] sono le immagini delle attività del Figlio di Dio.

Ireneo dice inoltre che i quattro Viventi riflettono ciascuno un aspetto di Cristo: la faccia umana la sua incarnazione, la faccia leonina la sua potenza vincente, la faccia taurina il supremo sacrificio di Cristo e la faccia d'aquila l'effusione dello Spirito Santo dall'alto. Ripresa da san Girolamo, questa spiegazione trova larga diffusione soprattutto grazie alla Vulgata.

I ventiquattro vegliardi sono abitualmente rappresentati con una cetra nella mano, simbolo della loro lode all'Agnello, e nell'altra le "coppe d'oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi" (Ap 5, 8). Sono l'immagine di tutto il popolo di Dio, cresciuto dall'Antica alla Nuova Alleanza, che loda Cristo.

¹² I quattro esseri viventi hanno origine nell'immagine della visione della "gloria di Dio" nel profeta Ezechiele (Ez 1,10-12). L'Apocalisse riprende questa immagine veterotestamentaria, ma i quattro esseri viventi dell'Apocalisse non sono più i tetramorfi di Ezechiele, sono per così dire "smembrati": ogni essere ha una sola testa. Ireneo di Lione (II secolo) è stato il primo autore cristiano dell'Antichità che ha associato gli esseri dell'Apocalisse ai quattro evangelisti. Dopo di lui, Gregorio Magno commenta questa visione nella sua Omelia IV su Ezechiele: «Gli esseri viventi alati vengono definiti con esattezza per mezzo dello Spirito Santo della profezia, affinché l'esattezza medesima della definizione ci riveli per mezzo di essi le persone degli Evangelisti, e la parola di Dio non lasci alcun dubbio alla nostra interpretazione. Ecco infatti che cosa si dice: I loro volti assomigliavano a una faccia d'uomo; tutti e quattro avevano, a destra una faccia di leone, a sinistra una faccia di toro, e tutti e quattro avevano una faccia d'aquila. Che questi quattro esseri viventi alati simboleggino i santi quattro Evangelisti, lo attestano le introduzioni stesse dei singoli libri del Vangelo. Matteo giustamente viene simboleggiato da una figura d'uomo perché si rifà all'origine umana di Gesù; Marco dal leone a motivo del grido nel deserto; Luca dal vitello perché prende le mosse da un sacrificio; Giovanni è simboleggiato dall'aquila perché egli esordisce con la divinità del Verbo. Egli dicendo: In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio, mentre fissa lo sguardo nella sostanza stessa della divinità, quasi come l'aquila fissa gli occhi nel sole. Ma poiché tutti gli eletti sono membra del nostro Redentore, e il nostro Redentore è il capo di tutti gli eletti, per il fatto che sono adombrate le sue membra, niente impedisce che anch'egli sia raffigurato in esse. Egli infatti, il Figlio unigenito di Dio, si è fatto veramente uomo, egli si è degnato morire come vitello nel sacrificio della nostra redenzione, egli è risuscitato come leone in virtù della sua forza. Al leone non è consentito di dormire con gli occhi aperti, perché nella morte stessa in cui come uomo il nostro Redentore poté addormentarsi, come Dio, rimanendo immortale, rimase sveglio. Egli, ascendendo al cielo dopo la sua risurrezione, fu elevato in alto come aquila. Egli dunque è per noi tutto questo insieme: uomo per la sua nascita, vitello per la sua morte, leone nella sua risurrezione, aquila nella sua ascensione al cielo».

L'abito bianco che connota questi "personaggi" misteriosi, dice che essi si trovano in uno stato di salvezza definitiva, hanno già il premio della loro attività (corone d'oro), e prendono parte allo svolgimento della salvezza (sono seduti sul trono). Essi esprimono il traguardo a cui il popolo di Dio tende e lo aiutano nel raggiungimento di quella meta.

All'origine di queste immagini si trova il capitolo 4 dell'Apocalisse, nel quale Giovanni descrive una visione:

Ebbi questa visione: una porta era aperta nel cielo [...]. Fui rapito in estasi ed ecco un trono si elevava nel cielo e uno vi era seduto. Colui che stava seduto sul trono era simile nell'aspetto a diaspro e cornalina. Un arcobaleno simile a smeraldo avvolgeva il trono. Attorno al trono poi, c'erano ventiquattro seggi e sui seggi stavano seduti ventiquattro vegliardi avvolti in candide vesti [...]. Davanti al trono vi era un mare trasparente simile a cristallo. In mezzo al trono e intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni d'occhi davanti e dietro. Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola.

Questi sono i protagonisti della grandiosa liturgia celeste che loda il Re e Signore del cosmo. Essi, infatti, non cessano di ripetere giorno e notte: «Santo, santo, santo il Signore Dio, l'Onnipotente, Colui che era, che è e che viene!».

L'insieme della decorazione sottolinea il carattere escatologico della liturgia. La liturgia della terra annuncia e realizza in anticipo quella del cielo. Il Cristo, che ammaestra il popolo e lo raduna per la cena eucaristica, è colui che fu immolato sulla croce, ma è anche il Cristo della pasqua e dell'ascensione, il Signore della storia, il principio e il fine di tutto.

3. Le riletture patristiche e medievali dell'Apocalisse

Per leggere e comprendere un'opera d'arte, come quelle prodotte dalle immagini dell'Apocalisse, è utile conoscere non solo i testi biblici illustrati, ma anche le risonanze dell'esegesi patristica e medievale, alle quali gli autori si riferivano abitualmente nel loro programma iconografico.

3.1. Nel mondo greco

Prima del IV secolo, i commenti all'Apocalisse sono solo occasionali e la sua interpretazione ha creato presto divisione fra gli antichi autori cristiani, producendo contestazioni e, talvolta anche il rifiuto del libro. Ciò che ha determinato questa situazione è stata anzitutto l'interpretazione troppo letterale, da parte di alcuni commentatori, del regno millenario di Ap 20,1-6 e, a partire dall'inizio del IV secolo, un uso intensivo di questi testi da parte di movimenti ereticali, e soprattutto dalle sette millenariste, in polemica con la grande Chiesa.

Si spiega così l'assenza, in questi primi secoli di commentari dei padri greci sull'Apocalisse. Il primo commento classico in lingua greca, che ebbe influsso anche nell'epoca successiva, è infatti l'*Herméneia eis ten Apokálypsin*, composto nel VII secolo da ANDREA DI CESAREA, al quale si deve la più antica suddivisione del testo in 72 capitoli, riuniti in gruppi di tre, così da ottenere ventiquattro sezioni, corrispondenti

ai ventiquattro vegliardi. Il suo commento è certamente quello che ha avuto maggior influsso in Oriente¹³.

3.2. *Nell'Occidente latino*

Nell'Occidente latino, invece, la tradizione esegetica dell'Apocalisse è iniziata abbastanza presto, soprattutto in Africa, a partire dal II secolo. Il commento più antico è quello di VITTORINO DI POETOVIO (†304), formato alla scuola di Ireneo, di Ippolito e di Origene. Egli pertanto era un sostenitore del millenarismo asiatico. Per questo, un secolo dopo, GIROLAMO riprende il suo commentario, non solo per correggerne la lingua, ma soprattutto per ridimensionarne le impronte millenariste e origeniste. Un altro commento, che ha segnato profondamente l'esegesi latina, è stato quello del donatista TICONIO (†390), composto verso la fine del IV secolo, ma purtroppo andato perduto, che rappresenta la sintesi finale del pensiero africano sull'Apocalisse. Esso ha fatto scuola per diversi secoli, ed anche **AGOSTINO** vi si è ispirato nell'ultima parte della Città di Dio, soprattutto nel libro XX, dove spiega in senso allegorico il significato del millennio di Ap 20¹⁴.

3.3. *Commenti Medievali*

Per quanto riguarda poi il Medioevo, è noto che pochi testi sono stati così commentati come l'Apocalisse. Gli autori, però, non si accontentavano di trasmettere semplicemente il pensiero dei loro predecessori, ma vi apportavano nuove letture. Tra le figure dei commentatori più autorevoli si possono ricordare BEDA IL VENERABILE († 735), anch'egli seguace cattolico di Ticonio, che per primo propose una divisione settenaria dell'Apocalisse, e il cui commento diventerà un testo popolare e determinante per gli autori successivi. Dopo di lui possiamo ancora ricordare AMBROGIO AUTPERTO (†781) e ALCUINO (†804).

L'Apocalisse torna di grande attualità nell'XI secolo, nel contesto molto particolare della lotta per le investiture e la Riforma gregoriana, cioè dall'ascesa al soglio pontificio del cardinale Ildebrando di Soana, col nome di Gregorio VII, avvenuta nel 1073, e lungo tutto l'XI secolo, l'Apocalisse è tornata di grande attualità a motivo della sua tematica di scontro fra la Chiesa e il potere temporale. Un esempio significativo di questa rilettura è il commento che BRUNO, nominato VESCOVO DI SEGNI proprio da Gregorio VII, compose nel 1079, in pieno conflitto, il quale dispiegava la sua esegesi in difesa del papato contro le pretese imperiali.

Ciò che emerge da queste raffigurazioni è anzitutto la teologia «imperiale» del Medioevo, che prosegue l'interpretazione dell'Apocalisse, che continua a offrire le immagini per presentare l'ordine divino del mondo, strutturato in forma piramidale e

¹³ I primi due commentari orientali dell'Apocalisse che ci sono pervenuti per intero sono quelli di Oecumenius (all'inizio del VII sec.) e di Andrea di Cesarea, che si colloca poco dopo quello di Oecumenius. Cfr. A. MONACI, *I Commenti di Ecumenio e di Andrea di Cesarea: due letture divergenti dell'Apocalisse*, in *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino*, Serie V, vol. 5 (1981), II Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, pp. 303-426.

¹⁴ IRMSCHER, *La valutazione dell'Apocalisse di Giovanni nella Chiesa antica*, «Augustinianum» 29 (1989) 171-176; C. MAZZUCCO, *L'Apocalisse: testimonianze patristiche e risonanze moderne*, in M. NALDINI (ed.), *La fine dei tempi. Storia e escatologia*, Fiesole 1994, 9-23; M.C. PACZKOWSKI, *La lettura cristologica dell'Apocalisse nella Chiesa prenicena*, in *Studii Biblici Franciscani Liber Annuus* 46 (1996) 187-222; R. GRAYSON, *Les commentaires patristiques latins de l'Apocalypse*, «Revue Théologique de Louvain» 28 (1997) 305-337; 484-502; C. NARDI, *L'Apocalisse nella lettura dei Padri*, in M. NALDINI (ed.), *La Bibbia nei Padri della Chiesa* (Lecture patristiche 8), Bologna 2000, 165-188.

culminante col *Christus Imperator*. È quanto si può vedere ad esempio nella lunetta sopra il portale di Saint Trophime ad Arles (1100-1152), dove il Cristo è raffigurato in trono, ornato degli attributi imperiali (porta una corona sul capo), come per ricordare a chi entra che lui solo è il vero *Rex regum et Dominus dominantium*.

Nel XII secolo possiamo poi ricordare il commento di RICCARDO DI SAN VITTORE e, alla fine dello stesso secolo quello di GIOACCHINO DA FIORE († 1202), un commento molto particolare che, rompendo con la tradizione esegetica precedente, offriva una lettura nuova dell'Apocalisse. Egli, infatti, considerava le sette parti dell'Apocalisse come profezie delle sette età della storia della Chiesa e, dopo il tempo del Padre e del Figlio, aspettava l'avvento dello Spirito Santo. L'utopia spirituale di Gioacchino ha affascinato gli spiritualisti del XIII e XIV secolo, fino alla condanna del monaco, avvenuta nel 1215, durante il quarto Concilio lateranense.

L'influsso dell'Apocalisse sull'arte continua anche nei secoli successivi. Tra le raffigurazioni apocalittiche nelle chiese si impongono per la loro complessità e ricchezza i cicli pittorici dell'Eremo di san Pietro al Monte di Civate, dell'XI secolo, e della cripta della Cattedrale di Anagni, eseguito nel secolo XIII. Ma non si possono dimenticare le numerose vetrate di cattedrali, fra cui meritano un posto di rilievo quelle della cattedrale di York portate a compimento nel 1405 e quella centrale dell'abside del **duomo di Milano**, composta da un gruppo di pannelli ancora legati alla committenza di Gian Galeazzo Visconti, nel XV secolo.

3.4. Un caso particolare, le miniature delle Apocalissi del Beatus

Fra i commenti medievali dell'Apocalisse, quello che ha avuto più fortuna è stato certamente quello di BEATUS DI LIEBANA.

Sappiamo che negli ultimi secoli del primo millennio, l'Apocalisse veniva letta in chiesa, durante la settimana di Pasqua. Beatus, un monaco vissuto nella seconda metà dell'VIII secolo in un monastero a nord della Spagna, appunto nella valle di Liebana, nelle Asturie, avvertendo la difficoltà per il popolo di capire i simboli del testo giovanneo, aveva composto un commento semplice, basato sull'esegesi dei Padri che lo avevano preceduto e che doveva essere alla portata di tutti, un commento che, tuttavia, sembrava pensato per essere illustrato o, forse, per essere immaginato. Pensare per immagini era il suo modo favorito, al fine di tradurre in quadri visivi le scene narrate¹⁵

Esso fu illustrato da numerosi miniaturisti, così da poter entrare nella liturgia pasquale con la novità di una catechesi veramente innovativa. Infatti, mentre il testo veniva letto da un rotolo, nel quale le immagini risultavano rovesciate rispetto alla scrittura, i fedeli potevano vedere le immagini del brano commentato. Fu una vera rivoluzione che rese popolare questo libro abitualmente ritenuto ostico e difficile.

Questo commento ha avuto ampia fortuna, come dimostrano i 34 manoscritti che ci sono pervenuti, composti fra il IX e XIII secolo, e conservati oggi nelle più importanti biblioteche del mondo (ce ne sono a Parigi, a Madrid, a New York, ecc.) 26 dei quali illustrati.

4. L'importanza dei simboli apocalittici nei commentari del X-XI secolo

¹⁵ Cfr. U. ECO, *Noterelle su Beato*, in ID., *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, pp. 227-259: 236-237.

4.1. Un "giardino di simboli". Il simbolismo dell'Apocalisse

Il grande influsso dell'Apocalisse sull'arte è certamente dovuto a quello splendido "giardino di simboli" – per usare un'espressione di Thomas S. Eliot –, di cui Giovanni ha fatto uso abbondante, come strumento abituale di comunicazione, un uso in qualche modo già implicito nella scelta dello stesso genere letterario apocalittico. Dunque, l'Apocalisse trabocca di immagini estremamente suggestive, che non possono essere ignorate, perché proprio attraverso di esse viene comunicato un messaggio teologico. Esse sono come parole incandescenti, parole che si lasciano "vedere" e che affasciano il lettore di ogni tempo. Certo, non si può ignorare che il linguaggio fortemente simbolico della visione giovannea ha costituito dal principio un forte ostacolo nella comprensione dei suoi significati, rimasti tuttora avvolti nel mistero, malgrado gli innumerevoli commenti e tentativi di decifrarli¹⁶. Eppure, la maggior parte degli archetipi dell'iconografia cristiana proviene proprio da questo poderoso serbatoio di simboli che è l'Apocalisse.

Nell'articolo intitolato *Il simbolismo dell'Apocalisse*, Ugo Vanni raggruppa i vari elementi simbolici dell'Apocalisse in cinque grandi categorie: il simbolismo cosmico, quello teriomorfo, quello antropologico, quello cromatico e, infine, quello aritmetico.

Il simbolismo cosmico fa riferimento anzitutto allo sconvolgimento degli elementi cosmici (come ad esempio il sole, il mare, la nube, ecc.) ed esprime la trasformazione radicale della storia dell'uomo e dell'ambiente in cui essa si svolge¹⁷.

Il **simbolismo teriomorfo** riguarda le metafore animali (i quattro esseri viventi, i quattro cavalli dei primi quattro sigilli, il drago, le due bestie, ecc.). Esso esprime un complesso di forze che agiscono nella storia, ma che sfuggono a una piena verifica dell'uomo¹⁸.

Poi il **simbolismo antropologico**, è attento all'uomo e a tutto ciò che lo riguarda. La veste dell'uomo, ad esempio, riguarda il suo modo di essere davanti agli altri; la donna è la prostituta, ma anche la sposa fedele dell'agnello; la città è l'ambito in cui l'uomo vive immerso nel suo peccato (Babilonia), ma è anche il luogo dell'abbraccio con il Signore (Gerusalemme Celeste)¹⁹.

Anche il **simbolismo cromatico** riveste un ruolo non indifferente nell'Apocalisse (il bianco del primo cavaliere e del primo sigillo che è Cristo, il rosso del suo sangue versato, il color grigio funereo della morte, ecc.)²⁰.

Infine, il **simbolismo aritmetico**. Basti pensare ai numeri intriganti dell'Apocalisse: i sette sigilli e i frequenti settenari, i ventiquattro vegliardi, i centoquarantaquattromila segnati con il sigillo, l'immensa moltitudine, i mille anni ed il breve tempo, il seicentosessantasei che è un nome d'uomo, ecc.²¹.

¹⁶ San Girolamo, a proposito di questo libro osservava: «*Apocalypsis Joannis tot habet sacramenta quot verba*», cioè l'Apocalisse, con ogni sua parola costituisce un enigma, con ogni parola vuole comunicare un mistero (*Epistola 50,6 (o 53,8) ad Paulinum*). E anche sant'Agostino riconosceva che l'Apocalisse è un libro oscuro: «Sicuramente in questo libro chiamato dell'Apocalisse sono dette molte cose oscure, tali che mettono alla prova la mente del lettore, e ve ne sono poche evidenti in base alle quali si possano cercare laboriosamente le altre» (*De Civitate Dei XX,17*).

¹⁷ U. VANNI, *L'Apocalisse. Ermeneutica, esegesi, teologia*, EDB, Bologna, 1988, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰ *Ibid.*, p. 52.

²¹ *Ibid.*, p. 54.

Mi soffermerò ora su due di questi elementi simbolici: l'agnello mistico e la città celeste.

4.2. L'agnello mistico (agnello vittorioso sul trono, cantico di nozze per l'agnello)

Poi vidi ritto in mezzo al trono un Agnello, come immolato. Egli aveva sette corna e sette occhi, simbolo dei sette spiriti di Dio mandati su tutta la terra. **7**E l'Agnello giunse e prese il libro dalla destra di Colui che era seduto sul trono. **8**E quando l'ebbe preso, i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi si prostrarono davanti all'Agnello, avendo ciascuno un'arpa e coppe d'oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi (Ap 5.6-8).

La linea interpretativa di questa immagine viene da lontano, da una serie di testi relativi alla Pasqua veterotestamentaria (Es 12-13; Lv 25,5-8; Nm 28,16-25; Dt 16,1-8), come pure da quella del Servo di Is 53. Essa presenta Cristo che ha dato la vita in sacrificio, ma che è anche risorto (l'agnello, infatti, è al tempo stesso sgozzato e di nuovo in piedi dopo la morte). Egli, inoltre, possiede la pienezza della dignità regale e della potenza messianica simboleggiata dalle sette corna, e la pienezza dello Spirito (i sette occhi).

L'agnello dell'Apocalisse ha inoltre funzioni guerriere e connotazioni regali. In Ap 17.14, infatti, l'Agnello è colui che ha combattuto per Dio, versando il proprio sangue. È lui, infatti che organizza contro i dieci re, rappresentati dalle dieci corna della bestia, il combattimento che porta alla vittoria. Proprio in quel testo si afferma che «l'Agnello li vincerà, perché è il Signore dei signori e il Re dei re». Commentando questa immagine, Beda, nella sua *Explanatio Apokalypsis* (PL 93), scriveva: «*Dominus qui agnus est innocenter moriendo, leo quoque factus est mortem fortiter evincendo.*

Ma, nonostante la figura dell'agnello nell'Apocalisse appaia così strettamente connessa con l'immagine di Cristo, non si può dimenticare che nell'iconografia essa viene a indicare anche la Chiesa. Questa trasposizione dell'immagine ha una sua tradizione che, attraverso Beda, risale fino a Ticonio. Beda, infatti, nella sua *Explanatio Apokalypsis* (PL 93) ricorda che già Tconio vedeva nell'Agnello l'immagine della Chiesa.

Il tema è quello dell'adorazione dell'agnello, che si radica in una lunga tradizione iconografica che risale all'epoca paleocristiana²². La volta scorsa avevo accennato all'immagine dell'Agnello ritto in mezzo al trono, circondato dai candelabri, ai cui lati è rappresentato il tetramorfo, e ai cui piedi si ergono in processione i ventiquattro vegliardi in gesto di adorazione.

Spesso, nelle basiliche paleocristiane, l'agnello veniva raffigurato anche nella fascia sottostante il catino absidale. A Roma, ad esempio, nelle basiliche di San Clemente o di Santa Prassede, è raffigurato al centro un agnello ornato con un nimbo cruciforme, simbolo del Redentore, verso il quale convergono altri due gruppi di agnelli, simbolo dei discepoli e, quindi, della Chiesa²³.

²² Cfr. F. NICOLASH, *Das Lamm als Christussymbol*, Vienna 1963 ; J. WIRTH, *L'image médiévale*, Paris 1989, pp. 146-152.

²³ Anche nella tradizione iconografica che risale alla riforma gregoriana (XI secolo), la scena dell'adorazione dell'Agnello mistico rappresenta abitualmente la Chiesa nella sua dimensione atemporale e unitaria, quale "corpo mistico" di Cristo. Cfr. H. TOUBERT, *Les représentations de l'Ecclesia dans l'art des X^e et XII^e siècle*, in *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, pp. 37-67.

Nel ciclo apocalittico della cripta di Anagni, l'Agnello, con sette corna e sette occhi, tiene il libro aperto nella pagina dei sette sigilli. È l'Agnello che è degno di appropriarsi del libro – il libro del dispiegarsi della storia –, perché è stato immolato e ha riscattato per Dio riscattato per Dio con il suo sangue uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione. Quando l'Agnello prese il libro, i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi si prostrarono davanti a lui, avendo ciascuno un'arpa e coppe d'oro colme di profumi. La raffigurazione dell'Agnello nella cripta di Anagni viene commentata con questa iscrizione: «*Qui laudant Agnum seniores bis duodeni hos Vetus et Nova lex doctores contulit evi*». Che significa: «La legge Antica e Nuova ha riunito questi due gruppi di dodici vegliardi che lodano l'Agnello, in quanto dottori della vita eterna». Essi sono dunque l'immagine di tutto il popolo di Dio, cresciuto dall'Antica alla Nuova alleanza, riunito nella lode di Cristo.

5.2. Le riletture della Gerusalemme celeste. La città quadrata"

La sezione apocalittica della nuova Gerusalemme occupa il capitolo 21 e i primi 5 versetti del capitolo 22, annunciata per parallelismo antitetico in contrapposizione all'oscura pagina del giudizio su Babilonia, la grande prostituta che siede presso le grandi acque (Ap 17-18)²⁴.

Al capitolo 17, Babilonia viene descritta come una donna:

Essa era ammantata di porpora e di scarlatta, adorna d'oro, di pietre preziose e di perle, teneva in mano una coppa d'oro, colma degli abomini e delle immondezze della sua prostituzione. ⁵Sulla fronte aveva scritto un nome misterioso: «Babilonia la grande, la madre delle prostitute e degli abomini della terra» (Ap 17,4-5).

La bestia che hai visto era ma non è più, salirà dall'Abisso, ma per andare in perdizione (Ap 17,8). Il cap. 21, infatti annuncia una nuova creazione: «Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più» (Ap 21,1). Su questa visione si innesta l'annuncio della nuova Gerusalemme: «Vidi anche la città santa, la nuova Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo. Udii allora una voce potente che usciva dal trono: Ecco la dimora di Dio con gli uomini. [...] E Colui che sedeva sul trono disse: Ecco, io faccio nuove tutte le cose» (Ap 21,2.5). Notiamo qui un'insistenza sul vocabolario della "novità" che determina l'andamento di questo preludio. Come sappiamo, in greco abbiamo due termini per indicare la novità, e sono *néos* e *kainós*.

Néos indica ciò che è nuovo in senso cronologico, ciò che è più giovane, mentre *kainós* indica ciò che è qualitativamente nuovo, ciò che è diverso dal solito, migliore e superiore rispetto a ciò che è vecchio. Ed è proprio *kainós* il termine che appare in questi versetti dell'Apocalisse, per indicare tutto ciò che questa creazione nuova

²⁴ Cfr. M. WILCOX, *Tradition and Redaction of Rev 21,9-22,5*, in J. LAMBRECHT (ed.), *L'Apocalypse Johannique et l'Apocalyptique dans le Nouveau Testament*, Leuven 1980, 205; C. DEUTSCH, "Transformation of Symbols: the New Jerusalem in Rv 21,1-22,5", *ZNW* 78 (1987) 123-124; J.A. DRAPER, "The Twelve Apostles as Foundation Stones of the Heavenly Jerusalem and the Foundation of the Qumran Community", *Neot* 22 (1988) 42; L. CERFAUX – J. CAMBIER, *L'Apocalypse de Saint Jean lue aux chrétiens*, Paris 1964, 186.392; E. LOHSE, *L'Apocalisse di Giovanni*, Brescia 1974, 188-189; E. CORSINI, *The Apocalypse. The Perennial Revelation of Jesus Christ*, Wilmington Delaware 1983, 392; C. H. GIBLIN, *Apocalisse*, Bologna 1993, 144; V. MANNUCCI, *La nuova Gerusalemme*, «Parole di vita» 25 (1980) 424-440: 424.

comporta di diverso e di meraviglioso. La creazione nuova indica allora la splendida conclusione della rivelazione salvifica di Dio e il termine ultimo della speranza cristiana²⁵. E cosa nuova è anche la città, la nuova Gerusalemme, pronta come una sposa adorna per il suo sposo», al tempo stesso città e sposa. La visione della nuova Gerusalemme viene ancora ripreso ai vv 9-27, in una visione più dettagliata, nella quale risalta immediatamente la contrapposizione con la precedente visione di Babilonia. L'esordio delle due visioni è infatti identico:

Ap 17,1: Allora uno dei sette angeli che hanno le sette coppe mi si avvicinò e parlò con me: «Vieni, ti farò vedere la condanna della grande prostituta»

Ap. 21,9: Poi venne uno dei sette angeli che hanno le sette coppe piene degli ultimi sette flagelli e mi parlò: «Vieni, ti mostrerò la fidanzata, la sposa dell'Agnello».

Da una parte viene descritta la condanna della città prostituta e dall'altra il trionfo della città-sposa. Al capitolo 17, Babilonia viene descritta come una donna «ammantata di porpora e di scarlatta, adorna d'oro, di pietre preziose e di perle (Ap 17,4). Al capitolo 21, Gerusalemme appare «cinta da un grande e alto muro con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele» (Ap 21,12).

La città è cinta da un muro spesso e alto con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte. Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello (Ap 21,12-14).

Il grande muro di cinta, è in realtà un possente baluardo, fondato sulle pietre preziose, non serve a difendere la città, perché le sue porte rimarranno sempre aperte (Ap 21,25), ma diventa il simbolo geografico del popolo di Dio²⁶. La Città stessa risplende della gloria di Dio ed il suo splendore è simile a quello di una «gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino». Le dodici porte della città, rivolte verso i quattro punti cardinali, indicano che la Gerusalemme celeste è la città ideale, simbolo anzitutto di convivenza umana, e per questo sempre aperta e pronta a ricevere tutti, ma dalla quale è esclusa ogni impurità e ogni falsità.

Anche le misure della città sono simboliche:

La città è a forma di quadrato, la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'angelo misurò la città con la canna: misura dodici mila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono eguali. Ne misurò anche le mura: sono alte centoquarantaquattro braccia, secondo la misura in uso tra gli uomini adoperata dall'angelo (Ap 21,16).

²⁵ Cfr. J. BEHM, *kainós*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, vol. 4, Paideia, Brescia 1968, coll. 1348; R.H. CHARLES, *A critical and exegetical commentary on the Revelation of St. John*, Edinburgh 1920 (reprint 1950), vol. I, p. CIX; E.B. ALLO, *L'Apocalypse*, Paris 1933, CLXVI; E. DELEBECQUE, " 'Je vis' dans l'Apocalypse", *RevThom* 3 (1988) 460-466.

²⁶ Cfr. V. MANNUCCI, *La nuova Gerusalemme*, p. 432.

La città ha cioè forma quadrangolare e queste misure – lunghezza, larghezza e altezza – corrispondono a dodicimila stadi (cioè più di 2000 chilometri). Si tratta, evidentemente, di misure angeliche e non umane, le cui cifre superano ogni possibilità di immaginazione. Le mura, poi sarebbero alte più di 260 metri. Secondo gli studiosi, queste misure sembrano rispondere anzitutto a una logica puramente simbolica, trattandosi sempre di multipli di dodici. Il tutto, infatti, vuol dare l'idea di immensità e di perfezione. Si tratta cioè di una città capace di accoglienza senza limiti.

La Città descritta è splendida e preziosa. Anche i materiali di cui essa è costruita devono essere interpretati come simbolo della luminosa e splendente bellezza della città, colma della presenza di Dio.

Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. ¹⁹Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, ²⁰il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di crisòlito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undicesimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. ²¹E le dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta è formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente (Ap 21, 18-21).

È questa la Gerusalemme celeste: «*Illa Jerusalem ad cuius pacem currimus*», come direbbe Agostino²⁷.

Bibliografia

- R.E. BROWN, *La comunità del discepolo prediletto*, Cittadella, Assisi 1982, pp. 196-216.
- R. CASSANELLI (ed), *Apocalisse. Miniature dal Commentario di Beato di Liebana (XI secolo)*, Jaca book, Milano 1997.
- L. CERFAUX - J. CAMBIER, *L'Apocalypse de Saint Jean lue aux chrétiens*, Paris 1964⁷, pp. 186.392.
- G. DE CHAMPEAUX- S. STERCKX, *I Simboli del Medioevo*, Jaca Book, Milano 1988, pp. 380-462. R. K. EMMERSON, B. MCGINN (eds.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca/Londres 1992.
- C. DEUTSCH, *Transformation of Symbols: the New Jerusalem in Rv 21,1-22,5*, «*Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft*» 78 (1987) 123-124.
- R. K. EMMERSON - B. MCGINN (eds.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca-London 1992.
- A. FARRER, *A Rebirth of Images: The Making of St John's Apocalypse*, Dacre Press Westminster 1949.
- R. GRYSOY, *Les commentaires patristiques latins de l'Apocalypse*, «*Revue Théologique de Louvain*» 28 (1997) 305-337; 484-502.

²⁷ AGOSTINO D'IPPONA, *En. In Ps* 131,21.

- C. HEITZ, *L'iconographie de l'Apocalypse au Moyen Age*, in *Texte et Image. Actes du Colloque International de Chantilly* (13-15 oct. 1982), Paris 1984, pp. 9-18.
- J. IRMSCHER, *La valutazione dell'Apocalisse di Giovanni nella Chiesa antica*, «Augustinianum» 29 (1989) 171-176.
- P. K. KLEIN, *Les cycles de l'Apocalypse du haute Moyen-Age (IX-XIIIe siècles)*. Actes du colloque de la fondation Hardt, 29 février – 3 mars 1976, in *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, Droz, Genève 1979, pp. 104, 139-140.
- P. KLEIN, *Les apocalypses romanes et la tradition exégétique*, «Les cahiers de Saint Michel de Cuxa», 12 (1981), 123-140.
- E. LOHSE, *L'Apocalisse di Giovanni*, Brescia 1974.
- V. MANNUCCI, *La nuova Gerusalemme*, «Parole di vita» 25 (1980) 424-440.
- C. MAZZUCCO, *L'Apocalisse: testimonianze patristiche e risonanze moderne*, in M. NALDINI (ed.), *La fine dei tempi. Storia e escatologia*, Nardini, Firenze 1994, pp. 9-23.
- B. MCGINN, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, Columbia University Press, New York 1979.
- F. MONDATI, *La struttura generale dell'Apocalisse*, «Rivista Biblica» 45 (1997) 289-327.
- C. NARDI, *L'Apocalisse nella lettura dei Padri*, in M. NALDINI (ed.), *La Bibbia nei Padri della Chiesa* (Lecture patristiche 8), EDB, Bologna 2000, pp. 165-188.
- C. NOCE, *L'Apocalisse nella storia: La Città di Dio di sant'Agostino*, «Parole di Vita» 1 (2000) 46-48. M.C. PACZKOWSKI, *La lettura cristologica dell'Apocalisse nella Chiesa prenicena*, «Studii Biblici Franciscani Liber Annuus» 46 (1996) 187-222.
- P. PRIGENT, *L'Apocalisse*, Borla, Roma 1985.
- G. E. ROCHE, *Une Iconologie Architecturale du XI^e siècle*, in *Texte et Image. Actes du Colloque International de Chantilly* (13-15 oct. 1982), Centre de Recherche de l'Université de Paris X-Nanterre, Paris 1984, pp. 19-30.
- H. e M. SCHMIDT, *Il linguaggio delle Immagini. Iconografia cristiana*, Città Nuova, Roma 1988.
- H. STIERLIN, *Le Livre de Feu. L'Apocalypse et l'art mozarabe*, Sigma, Genève 1978.
- F. VAN DER MEER, *L'Apocalypse dans l'art*, Chêne, Anvers 1979.
- U. VANNI, *Il simbolismo dell'Apocalisse*, in ID. *L'Apocalisse. Ermeneutica, esegesi, teologia*, EDB, Bologna 1988.
- U. VANNI, *linguaggio, simboli ed esperienza mistica nel libro dell'Apocalisse*, «Gregorianum» 79 (1998) 5-28.
- V. ZEICHEN, *Apocalisse nell'arte*, Ed. della Cometa, Roma 2000.