

Commento all'Apocalisse

GIUDIZIO E SALVEZZA (17,1-22,5)

A complemento del settenario delle coppe, l'ultima sezione dell'Apocalisse ne riprende il tema e ne sviluppa le conseguenze: il mistero pasquale di Cristo, in quanto intervento decisivo di Dio nella storia dell'umanità, rappresenta il giudizio contro il demoniaco potere del male e l'inaugurazione di una realtà nuova.

L'interpretazione di quest'ultima parte del libro è fra le più controverse; nel corso dei secoli le opinioni degli esegeti sono state le più disparate; ancora oggi le spiegazioni sono molto diverse. Nella linea ermeneutica proposta, il finale dell'Apocalisse può essere letto come la rivelazione festosa e commossa della novità: l'assemblea liturgica rilegge i profetici oracoli contro la nemica Babilonia e le antiche profezie sulla Gerusalemme messianica e, in quanto comunità del Cristo, celebra con entusiasmo la realizzazione già iniziata delle promesse e rinnova, allo stesso tempo, il desiderio e l'attesa del compimento finale. Nell'evento decisivo di Gesù Cristo la Chiesa riconosce la svolta storica, che ha segnato la fine di Babilonia la prostituta (il potere del male) ed ha dato vita a Gerusalemme la sposa (la comunione con Dio).

La struttura letteraria di questa sezione si può determinare, partendo dal fenomeno stilistico dell'inclusione. Il versetto 17,1 è ripetuto, infatti, in modo quasi identico in 21,9: in entrambi i casi viene solennemente introdotto un angelo interprete che mostra a Giovanni una realtà particolarmente importante. Nel primo caso si tratta della prostituta-Babilonia (17,1-18), nel secondo caso invece della sposa-Gerusalemme (21,9-22,5). Le due formule uguali servono dunque per creare inclusione fra il primo e l'ultimo blocco della sezione; fra questi due estremi compaiono quattro unità tematiche introdotte ciascuna dalla visione di un angelo diverso (18,1-20; 18,21-24; 19,17-21; 20,1-21,8); al centro domina la figura del «Logos di Dio» che scende dal cielo per il grande scontro (19,11-16). In tutto, dunque, sette scene: strutturazione abituale per l'Apocalisse. Dopo il terzo elemento, inoltre, prima del quadro centrale, un intermezzo lirico interrompe lo schema ed offre spunti di interpretazione.

Ecco la struttura di composizione di questa parte:

17, 1-18: (1) uno dei sette angeli presenta la PROSTITUTA

18, 1-20: (2) un angelo annuncia la caduta di Babilonia

18,21-24: (3) un angelo getta la macina in mare

19,1-10: ---> intermezzo lirico

19,11-16: (4) il LOGOS DI DIO

19,17-21: (5) un angelo invita gli uccelli al banchetto
20,1-21,8: (6) un angelo incatena satana per mille anni
21,9-22,5: (7) uno dei sette angeli presenta la SPOSA

Lo schema di composizione corrisponde alla serie settenaria che precede il versamento delle coppe, dove sei angeli circondano il Figlio dell'Uomo (14,6-20): se quella serie rappresentava la preparazione, questa è, in modo speculare, il complemento delle sette coppe.

Il movimento delle immagini passa, attraverso il ruolo centrale del «Re dei re, Signore dei signori», da una città ad un'altra, da Babilonia a Gerusalemme, dalla prostituta alla sposa, dal vecchio al nuovo. Le due immagini fondamentali (la città e la donna), sono interscambiabili e riassumono in sé l'idea di relazione. La città evoca direttamente una vita sociale, fatta di rapporti e contatti con tante persone; la città è il segno della convivenza umana. Similmente la donna richiama la relazione personale ed è il segno tipico dell'amore e di una vita di comunione. Ma entrambi questi simboli hanno due risvolti: la città può essere Babilonia o Gerusalemme e la donna può essere una prostituta o la sposa.

Il terreno della relazione, dunque, è quello decisivo dell'intervento di Dio ed il profeta apocalittico celebra appunto l'operato del Cristo risorto che ha reso possibile una nuova vita di relazione con Dio e con l'umanità: ha condannato cioè la prostituta Babilonia ed ha creato la novità della sposa Gerusalemme.

Prima scena: Babilonia la prostituta (17,1-18)

La storica città di Babilonia, grande nemica di Israele, causa della rovina del tempio e della città santa, era divenuta nell'epoca giudaica, grazie ad alcuni poemi profetici (cfr. Is 13-14; 21; Ger 50-51), il simbolo stesso del male e del potere demoniaco; nell'ambiente apocalittico, poi, la sua fine divenne il segno della distruzione di ogni forza perversa.

L'interpretazione di questo simbolo è stata molto varia nel corso dei secoli ed ancora oggi non trova gli esegeti concordi; le varie proposte si possono così riassumere:

- 1) puro simbolo del male (la città del diavolo, secondo Agostino);
- 2) previsione di una futura realtà corrotta (per Gioacchino da Fiore il Sacro Romano Impero degenerato; per Nicolò di Lyra l'Islam; per alcuni protestanti la Chiesa Cattolica);
- 3) immagine di Roma e del suo impero (opinione di quasi tutti i moderni);
- 4) figura simbolica e profetica per indicare il Giudaismo corrotto (proposta da Ruperto di Deutz: «carnalis Judaismus», condivisa da alcuni moderni).

L'opera di Giovanni, pur usando un linguaggio apocalittico, è essenzialmente cristiana e riflette l'esperienza della comunità ecclesiale del I secolo, che si è scontrata con il giudaismo ufficiale ed ha

conosciuto la distruzione di Gerusalemme ad opera dei Romani nell'anno 70. Il rifiuto di Gesù come il Cristo è stato facilmente connesso con la drammatica fine della città: quella che era il segno della fedeltà all'alleanza è divenuta agli occhi dei cristiani l'emblema dell'infedeltà e del tradimento. Come era già stata punita nel passato, così la punizione si è ripetuta nel presente: molti oracoli profetici aiutavano questa interpretazione, sviluppando l'immagine simbolica della prostituzione di Gerusalemme (cfr. Is 1,21; Ger 2,20; Ez 16; 23). Gerusalemme che uccide i profeti e rifiuta il Cristo è divenuta così una nemica, come Babilonia, simbolo stesso del male: ma l'evento pasquale ha creato un capovolgimento, eliminando la prostituta e fondando una «città» nuova.

17,1-3a

Il versetto introduttivo della sezione (cfr. 21,9) presenta con enfasi un angelo interprete, appartenente al gruppo che ha versato le coppe: in questo modo tutto ciò che segue è connesso con il settenario precedente. Oggetto della visione è la conseguenza del mistero pasquale simboleggiato dal versamento delle coppe: il giudizio della prostituta per eccellenza.

I particolari descrittivi sono un'antologia di allusioni scritturistiche: nel suo poema sulla fine di Babilonia Geremia ricordava che la città era situata lungo acque abbondanti (Ger 51,13) ed aveva corrotto tutte le nazioni ubriacandole con l'idolatria del potere (Ger 51,7), mentre Isaia accusava la città di Tiro di trescare con tutti regni della terra (Is 23,17) ed il profeta Naum minacciava Ninive per le sue tante seduzioni da prostituta (Na 3,4).

La formula di trasporto del veggente (v.3a), tipica del linguaggio apocalittico, forma inclusione fra la prima e la settima scena di questa serie (cfr. 21,10). Fra i due quadri il contrasto è segnato dal luogo simbolico (deserto/alto monte); in comune hanno, invece, la menzione dello Spirito, come nei momenti significativi dell'opera (cfr. 1,10; 4,2).

17,3b

Nel deserto Giovanni vede una donna: solo in un'altra occasione nell'Apocalisse si è parlato di deserto (12,6.14) e riguardava proprio il rifugio della donna contro le minacce del satanico drago. Questa scena nel deserto, invece, presenta un capovolgimento: non più scontro, ma connivenza fra la donna e la bestia. Sembra così esserci un intenzionale collegamento simbolico fra le due scene: il contrasto esprime, in perfetta consonanza con il messaggio dei profeti, un forte rimprovero alla corruzione di Israele (la donna del c.12).

La bestia, su cui la donna è simbolicamente «seduta» in atteggiamento di dominio, si identifica chiaramente con il mostro salito dal mare (13,1), interpretato come il potere politico corrotto. L'unico particolare nuovo è

il colore «scarlatto»: è rosso come il drago (cfr. 12,3), ma in questo caso il termine evoca piuttosto il lusso ed il potere.

17,4-5

La descrizione della donna parte in modo quasi realistico per concludere con un puro simbolo. Il suo abito ha lo stesso colore della bestia (per conformismo?) ed è confezionato con preziosa porpora, proprio come il mantello che per scherno misero addosso a Gesù durante la passione (cfr. Mt 27,28; Mc 15,17.20; Gv 19,2.5); è indorata come il superbo principe di Tiro nel lamento di Ezechiele (cfr. Ez 28,13); tiene fra le mani un calice che contiene i simboli schifosi di ogni idolatria (cfr. Ger 51,7).

Il nome scritto sulla sua fronte è «mistero»: non un semplice enigma incomprensibile, ma una realtà che riguarda il progetto divino sulla storia del mondo. Il nome, a lungo atteso, viene finalmente detto: Babilonia, il simbolo per eccellenza della superbia e del rifiuto di Dio (cfr. Gen 11,1-9), la maestra dell'infedeltà e dell'idolatria.

17,6

Una nuova formula di visione sottolinea l'ultimo particolare descrittivo: non solo ha ubriacato le nazioni (17,2), ma è lei stessa ubriaca. Tuttavia la causa di tale ubriacatura non può essere vista! Chiaramente Giovanni visualizza una affermazione teologica: la donna si è ubriacata di sangue umano; ovvero la realtà che simboleggia ha ucciso i santi e i testimoni di Gesù (cfr. 16,6; 18,24; 19). Il rapporto con tutto il contesto simbolico ed il confronto con il resto della tradizione neotestamentaria inducono a vedere nella «donna» il simbolo del giudaismo corrotto: il popolo alleato di Dio si è prostituito con gli stranieri, la città santa è diventata una spelonca di ladri, i destinatari delle promesse divine le hanno rifiutate, opponendosi a Cristo e perseguitando i cristiani. Questa è la mentalità diffusa fra gli autori del NT; Roma non rappresenta ancora un grave pericolo, mentre il giudaismo costituisce un grave problema, pratico e teologico.

La reazione di meraviglia, classica nel genere apocalittico, a questo punto può servire ad evidenziare il grave cambiamento: la stessa donna del c.12, custodita da Dio nel deserto, ora si è prostituita ed ha fatto alleanza con il potere politico corrotto.

17,7

Con l'artificio dell'angelo interprete l'autore propone alcune riflessioni sul simbolo precedente: il rapporto fra la donna e la bestia è al centro dell'attenzione, perchè riguarda profondamente il piano di Dio, il suo «mistero». In questo enigmatico sviluppo di interpretazioni resta chiara la distinzione fra i due simboli fondamentali già trovati nel libro

(la donna e la bestia), mentre i molti particolari aggiunti rispondono al gusto apocalittico e all'intento giovanneo di attualizzare per la propria comunità.

17,8

La bestia è presentata con una formula che ricorda la ferita e la guarigione (cfr. 13,3.12.14) ed è una formula in contrasto con la presentazione di Dio «che era e che è» (cfr. 1,8): nell'insieme si riassume il simbolo di 13,1-10 e si aggiunge la certezza della sua distruzione.

17,9-11

L'introduzione che chiede sapienza ripete una formula già incontrata in contesti analoghi (cfr. 13,10.18; 14,12): introduce una serie di enigmi che l'assemblea liturgica deve tentare di interpretare, adattando il simbolo generata alla propria concreta realtà.

L'enigma delle sette teste ha impegnato nei secoli gli esegeti dell'Apocalisse nello sforzo vano di trasformare queste allusioni in un preciso schizzo storico del I secolo. Le sette teste sono contemporaneamente spiegate come monti e come re: il riferimento alla città di Roma è parso evidente a molti e forse è voluto dall'autore stesso. Non la donna, però, ma la bestia allude al potere di Roma. L'impero romano era, infatti, ai tempi di Giovanni, il detentore assoluto del potere politico: è ovvio che la comunità pensi concretamente alla propria situazione. Ma è invece improbabile che Giovanni voglia invitare a ricostruire l'elenco degli imperatori romani (che già ai suoi tempi non erano solo sette), per delineare un inutile schema simbolico.

I numeri delle teste e delle corna non le ha inventate Giovanni in conformità alla storia che voleva descrivere: li ha tratti dal libro di Daniele ed è, quindi, naturale che non quadrino con le vicende del I secolo. L'autore, piuttosto, proprio seguendo l'esempio di Daniele, presenta la successione dei singoli regnanti come una realtà transitoria, manifestazione dell'unico potere bestiale emissario di satana, in ogni caso destinato all'annientamento.

17,12-14

Anche le corna simboleggiano dei re (cfr. Dn 7,24); ma il modello di Daniele viene adattato per significare in genere la bramosia del potere, che asservisce gli uomini alla bestia. E' comprensibile che questa mentalità, aspirando a raggiungere il potere ad ogni costo, si opponga alla mentalità dell'Agnello che offre la propria vita; l'opposizione che il potere religioso di Gerusalemme ha mostrato nei confronti del Cristo è simile alla persecuzione subita dai fedeli ai tempi di Antioco Epifane e all'inizio della missione cristiana. Ma la vittoria dell'Agnello, vero re e

vero signore (cfr. 19,16), supera la prepotenza dei potenti e dona ai suoi fedeli la stessa possibilità di vittoria.

17,15

Dal poema di Geremia su Babilonia è derivata l'immagine delle molte acque (Ger 51,13) e dalla realtà geografica si passa al valore simbolico: coi soliti quattro elementi (cfr. 5,9; 7,9) si indica tutta l'umanità, in cui è radicata l'infedeltà e l'idolatria.

17,16-17

La connivenza fra la donna e la bestia non dura: l'angelo interprete annuncia, infatti, una reazione violenta dei potenti contro la prostituta. Le immagini derivano dai due poemi allegorici (c.16 e c.23) composti da Ezechiele per spiegare la storia di Israele fino alla caduta di Gerusalemme: il profeta in esilio rimproverava il suo popolo per l'infedeltà e l'idolatria, presentando Israele come una donna diventata prostituta ed infine odiata e punita dai suoi ex amanti; con queste immagini allegoriche Ezechiele alludeva alla distruzione di Gerusalemme ad opera dei babilonesi nel 587 a.C. (cfr. Ez 16,39-41; 23,25-29).

Giovanni si sente molto vicino alla situazione e al pensiero di Ezechiele: vede anch'egli la distruzione della città santa ad opera dei nemici come il segno della fine dell'antico mondo rovinato dal male e giudicato da Dio, mentre la comunità cristiana gli appare come l'immagine della nuova realtà operata dall'intervento escatologico di Dio in Cristo (cfr. Ap 21,9-22,5). Nell'ottica cristiana la caduta di Gerusalemme dell'anno 70, come quella antica, è segno dell'intervento punitore di Dio contro l'infedeltà (prostituzione) del suo popolo: lo stesso potere politico corrotto, con cui la donna aveva trescato, è divenuto strumento per il «compimento» delle divine parole.

17,18

L'ultimo versetto esplicativo presenta la stretta corrispondenza fra il simbolo della donna e quello della città, giacché rappresentano entrambe l'idea fondamentale di relazione. Abitualmente questa spiegazione è intesa come l'identificazione della donna con Roma; ma l'intero tessuto simbolico pare indirizzare ad una interpretazione molto più ampia: l'immagine apocalittica, infatti, parlando alla situazione storica di ogni uomo in ogni tempo, può avere un'infinità di applicazioni concrete. Di fatto Babilonia simboleggia il potere del male e l'infedeltà a Dio concretamente presenti nella storia umana; è l'immagine dell'orgoglio umano, che domina tutti i re della terra e produce strutture di morte; è il segno della sfiducia nei confronti di Dio.

L'interpretazione non si riduce ad una semplice equazione: nel simbolo di Babilonia–prostituta Giovanni può aver adombrato il giudaismo corrotto che ha rifiutato il Cristo e nella bestia può aver visto la potenza imperiale romana, ma le due immagini sono molto più ricche di questi corrispettivi storici e chiedono di essere attualizzate nelle situazioni di ogni tempo.

Seconda scena: l'annuncio e il lamento (18,1-20)

La comparsa di un altro angelo, unita alla formula abituale di transizione, segna l'inizio di una nuova scena, non più descrittiva, ma lirica.

La caduta di Babilonia, tema di tutta la sezione, era già stata annunciata dal secondo angelo della serie settenaria che precedeva le coppe (14,8); il secondo angelo di questa nuova serie riprende lo stesso annuncio e altre voci si aggiungono alla sua per commentare l'evento; fra questi due annunci sta l'evento in sè, evocato al versamento della settima coppa (16,19).

Questa scena si divide in tre parti:

- a) 18,1-3: annuncio della caduta di Babilonia;
- b) 18,4-8: invito ad abbandonare la città;
- c) 18,9-20: lamento corale sulla caduta della città.

Quest'ultima parte, inoltre, comprende tre strofe distinte da un ritornello:

- 18,9-10: lamento dei re della terra;
- 18,11-17a: lamento dei mercanti della terra;
- 18,17b-20: lamento dei marinai.

Nella composizione di questa sezione corale, che ha la funzione di commento lirico, Giovanni si è ispirato ad alcuni poemi veterotestamentari e ne ha tratto immagini e formule significative.

18,1-3

La discesa di un angelo possente indica un benevole intervento rivelatore di Dio: il suo arrivo, infatti, rischiarerà la terra, come il ritorno della Gloria nel tempio ricostruito (Ez 43,2) ed egli proclama la fine di Babilonia con un mosaico di citazioni profetiche.

Da alcuni modelli ricava le immagini fondamentali: l'annuncio solenne della caduta (Is 21,9), la riduzione della città ad una massa di rovine abitata da animali selvatici (Is 13,21; 34,11; Ger 50,39; Bar 4,35), l'ubriacatura delle genti con la mentalità corrotta (Is 23,17; Ger 51,7), il commercio il lusso e la ricchezza (Ez 27,33).

18,4-8

Un'altra voce intona una nuova strofa del poema; il tema è indicato da un duplice imperativo.

Il primo comando (v.4) riguarda l'uscita del popolo di Dio dalla città peccatrice per non partecipare alla sua condanna: l'idea è presa dal secondo Isaia (Is 48,20; 52,11) e dal poema di Geremia più volte citato (Ger 50,8; 51,6.9.45), ma trova il suo prototipo nel racconto del castigo di Sodoma (cfr. Gen 19,12-13).

Il secondo comando (v.6) riguarda la retribuzione del male e riprende da vicino il noto poema di Geremia (Ger 50,15.29). La severa punizione è causata dall'orgoglio con cui la simbolica Babilonia si è messa al posto di Dio: il suo superbo pensiero è espresso con una citazione del secondo Isaia (Is 47,8-9).

18,9-10

La terza parte del poema assume la forma di lamento e si ispira da vicino alle composizioni di Ezechiele sulla caduta della città di Tiro e del suo orgoglioso re (Ez 26-28): a questo contesto letterario di origine sono dovute le immagini commerciali e marinare, che non hanno un particolare valore simbolico per la situazione a cui fa riferimento l'Apocalisse.

La prima strofa del lamento è intonata dai re della terra e presenta gli elementi che si ripeteranno anche nelle altre due: gli spettatori si fermano lontano, piangono e si lamentano, commiserano la sorte della grande città elevando un lamento che inizia con un duplice «guai!» e termina col lo stupore per la fine in «un'ora sola». I re celebrano soprattutto la potenza della città, nonostante la quale è giunta la sua condanna (cfr. Ez 26,16-17).

18,11-17a

La seconda strofa è molto più ampia e sviluppa, prima del lamento vero e proprio, il motivo del lusso e della ricchezza: il dolore dei mercanti è dovuto soprattutto alla perdita di un ottimo cliente (cfr. Ez 27,36). L'elenco abbondantissimo di oggetti commerciali (vv.12-13: cfr. Ez 27,12-25) ed il frammento poetico che ricorda la bramosia di lusso e di splendore (v.14) attirano, infatti, l'attenzione sulla ricchezza della città ed il lamento dei mercanti (v.16-17a) sottolinea proprio lo stupore per tanta splendida abbondanza diventata improvvisamente un deserto.

La composizione di Ezechiele evidenziava nella vicenda del re di Tiro, glorioso e decaduto, una parabola della vicenda umana e rifletteva molti altri oracoli profetici che annunciavano interventi divini contro la tracotanza e l'infedeltà di Israele/sposa di YHWH (cfr. Os 2,3-25): Giovanni adopera le stesse immagini e gli stessi generi letterari per rinnovare l'annuncio di un'azione divina contro l'infedeltà.

18,17b-19

La terza strofa è intonata dai marinai e dalla gente di mare (cfr. Ez 27,27-30): essi ripetono, in conformità al modello (Ez 27,32), la domanda blasfema (cfr. 13,4) che intende collocare la grande città al posto di Dio stesso. Per questo restano delusi e si lamentano: nonostante la ricchezza è divenuta un deserto!

Il secondo (v.17a) e il terzo lamento (v.19) terminano con un'identica forma verbale: «eremóthe». L'aoristo dice un'azione compiuta ed il passivo evoca un intervento divino; il verbo significa «desolare, rendere vuoto, vanificare» e deriva dal nome «eremos=deserto». Il ritorno al deserto è, per gli antichi profeti, un segno importante del giudizio di Dio sul popolo infedele (cfr. Os 2,5.16); la stessa idea con la stessa terminologia ricorre anche nel NT, laddove Gesù, rimproverando Gerusalemme che uccide i profeti, annuncia lo «svuotamento» del tempio (Mt 23,38) e l'innalzamento dell'abominio che «rende il tempio un deserto» (Mt 24,15; Mc 13,14; Lc 21,20).

18,20

L'ultimo versetto non appartiene più al lamento dei marinai, ma non è legato ad altro; si tratta di un frammento lirico che evidenzia la funzione corale interpretativa, uscendo dal precedente schema letterario e portando la voce stessa della comunità celebrante.

L'invito alla gioia riprende l'inno di vittoria che aveva interrotto la visione della caduta di satana (cfr. 12,12): anche qui sono invitati a gioire persone celesti per un intervento di Dio contro il male. I «santi», cioè gli uomini di Dio, sono specificati come apostoli e profeti, forse per comprendere persone dell' Antico e del Nuovo Testamento: essi sono stati vittime della città/prostituta; la sua fine significa, dunque, il giudizio operato da Dio.

Terza scena: il gesto simbolico (18,21-24)

La presenza di un terzo angelo è indizio strutturale per segnare l'inizio di una nuova scena, che riprende lo stesso tema commentando liricamente un gesto simbolico. La composizione della breve scena è evidente:

- a) 18,21a: gesto simbolico dell'angelo;
- b) 18,21b-23: strofa lirica di commento;
- c) 18,24: glossa conclusiva.

18,21a

Il gesto simbolico è simile a quello ordinato da Geremia a Seraia: leggere il rotolo contenente il poema contro Babilonia e poi gettarlo nell'Eufrate, dicendo: «Così affonderà Babilonia» (Ger 51,60-64).

L'oggetto però è diverso; l'idea di una macina gettata in mare può dipendere dai logia evangelici sullo scandalo (cfr. Mt 18,6; Mc 9,42; Lc 17,2), in cui Gesù prospetta paradossalmente questa sorte come migliore rispetto all'azione di scandalizzare una persona debole. Di fatto, l'angelo spiegherà che la condanna di Babilonia è stata causata dalla sua opera di «magia» tesa ad «ingannare» ogni uomo (18,23b).

18,21b-23

La sorte di «essere gettata» accomuna Babilonia alla grande montagna della seconda tromba (8,8), al drago satanico (12,9.10.13), alle due bestie (19,20), al diavolo (20,10), alla morte (20,15) e a quanti non sono scritti nel libro della vita (20,15): Babilonia, infatti, in quanto simbolo della corruzione, appartiene al mondo demoniaco che viene distrutto.

Nella strofa lirica, con abilità letteraria e poetica l'autore insiste sulla ripetizione (sei volte) della formula «non...più», per evidenziare la fine della vita cittadina. Le immagini, scelte con cura, sono tratte quasi tutte da carmi profetici (cfr. Is 24,8; Ger 7,34; 16,9; Ez 26,13), ma l'idea ispiratrice sembra derivare dalla profezia con cui Geremia annunciava la distruzione di Gerusalemme e l'intenzione divina di far cessare ogni vita nella città santa (Ger 25,10). Forse «la voce dello sposo e della sposa», che ricorre tre volte in Geremia ed è il vertice di questo brano, allude metaforicamente alla relazione fra Dio e Israele: si intende dire che la relazione cessa perchè la sposa è divenuta prostituta.

L'immagine della prostituzione viene sostituita e spiegata con quella della «magia», che è deformazione della religione, pretesa illusoria e demoniaca di avere un dominio su Dio; la simbolica Babilonia ha deformato la relazione con Dio ed è divenuta uno strumento satanico per ingannare il mondo (cfr. Gezabele: 2,20; il serpente antico: 12,9; la bestia dalla terra: 13,14).

18,24

L'ultimo versetto della sezione non si rivolge più direttamente alla città caduta e sembra una glossa esplicativa, un intervento ermeneutico dell'autore per caratterizzare più fortemente la causa della distruzione. Il motivo della città sanguinaria trova radici nell'AT (cfr. Ez 24,6-9), ma conosce sviluppi significativi nel NT in cui si attribuisce al giudaismo di Gerusalemme la colpa di uccidere i profeti (cfr. Mt 23,37; Lc 13,34; At 7,52; 1Ts 2,15) e sulle autorità giudaiche si fa ricadere «tutto il sangue innocente versato sopra la terra» (cfr. Mt 23,29-36; Lc 11,47-51).

Nell'Apocalisse lo stesso tema si è già presentato nel quinto sigillo (6,10), nella terza coppa (16,6) e nella descrizione della prostituta Babilonia (17,6); ritornerà ancora nel canto che segue (19,2): l'intervento divino è giudizio sul sangue versato dal potere corrotto e consiste proprio nel versamento del sangue dell'Agnello (cfr. 5,9; 7,14; 19,13).

Intermezzo (19,1-10)

La serie settenaria viene interrotta da un intermezzo lirico, come era già successo dopo il terzo angelo in 14,3 e dopo la terza coppa in 16,5-7. La parentesi celebrativa è particolarmente estesa e si divide in due parti principali:

- 1) 19,1-8: canto dell'alleluia;
- 2) 19,9-10: dialogo con l'angelo.

Il canto dell'alleluia è costruito in modo ricercato, con numerosi riferimenti al resto del libro; è formato da cinque strofe disposte in ordine parallelistico-concentrico e ritmato dall'espressione ebraica che significa «Lodate Dio»:

- a) Udii come una voce: Alleluia/la prostituta (19,1-2);
- b) Alleluia (19,3);
- c) i 24 anziani e i 4 viventi: Amen, Alleluia (19,4)
- b') Lodate il nostro Dio (19,5);
- a') Udii come una voce: Alleluia/la sposa (19,6-8).

19,1-3

L'inno è cantato da una folla numerosa: probabilmente con questa formula Giovanni allude al grande coro dei salvati (cfr. 7,9). La ricorrenza della parola ebraica «alleluia» è unica nel NT e deriva direttamente dall'uso liturgico giudaico adottato dalla comunità cristiana.

La prima strofa (vv.1-2) riconosce a Dio una presenza (gloria) potente (forza) e operante per il bene (salvezza): i suoi interventi nella storia (giudizi) rivelano il suo volto (veri) e ristabiliscono l'ordine (giusti). Esempio concreto ne è la condanna della città/prostituta, oggetto delle tre sezioni precedenti (17,1-18,24): essa rovinava il mondo con la sua corruzione (come gli angeli decaduti: cfr. 11,18) ed è stata punita per aver ucciso i profeti (cfr. 18,24).

La seconda strofa (v.3) ripete l'alleluia e, con l'immagine delle macerie fumanti, celebra l'intervento divino come definitivo.

19,4-5

Nella terza strofa, quella centrale (v.4), compaiono nuovamente come attori i 24 anziani e i 4 viventi, ripetendo il gesto di prostrazione e adorazione come nella celebrazione dell'Agnello (5,8.14), nel sesto sigillo durante il canto dei redenti (7,11) e nella settima tromba per celebrare il compimento del mistero (11,16). Tale ripetizione ha l'intento strutturale di collegare questo inno agli altri canti e di evidenziare l'unicità del mistero celebrato.

Nel centro della composizione, all'acclamazione di lode viene premessa un'altra formula ebraica: «amen». Solo l'accoglienza piena e fiduciosa del progetto divino fa sgorgare il canto di lode.

La quarta strofa (v.5) è attribuita ad una voce imprecisata, legata al trono di Dio, simbolo del governo del mondo: traduce la parola ebraica con «lodate il nostro Dio» e rivolge questo invito a tutti i timorati di Dio con una formula che era già comparsa nell'inno della settima tromba (11,18). Anche là, infatti, si celebrava il giudizio e la salvezza: giudizio per chi rovina il mondo e salvezza per i timorati di Dio.

19,6-8

La quinta strofa (vv.6-8a) corrisponde, in modo inclusivo, alla prima: è la stessa folla numerosa che intona il canto e l'oggetto della celebrazione è, in opposizione alla rovina della prostituta, la preparazione della sposa per le nozze con l'Agnello.

La voce della folla viene anche descritta con due simbolismi veterotestamentari, abitualmente riferiti a Dio stesso: le molte acque (cfr. Ez 1,24) ed i tuoni potenti (cfr. Es 19,16.19), già adoperati per presentare il canto dei 144.000 (cfr. 14,2).

Il canto dell'alleluia è giustificato da due cause: l'inaugurazione del regno messianico, che rimanda all'inno della settima tromba (cfr. 11,17), e la celebrazione delle nozze fra l'Agnello e la «sua donna», tema che occuperà l'ultima sezione (cfr. 21,2; 21,9-22,5). L'espressione «poiché sono giunte le nozze...» pone questa immagine nella linea di altre analoghe, tutte riguardanti l'intervento decisivo di Dio nella storia (cfr. 6,17; 11,18; 14,7.15; 18,10); il passivo divino («edothè») indica il dono concesso da Dio della splendida veste bianca, che rende la sposa pronta per le nozze. L'intervento escatologico dell'Agnello divino distrugge il mondo corrotto e trasforma l'umanità (la donna: da prostituta a sposa), rendendola capace di una autentica comunione con Dio (le nozze).

L'ultima parte del v.8 non appartiene più al canto: è una glossa esplicativa. La veste di lino è simbolo di una concreta capacità di fare il bene donata alla comunità cristiana: questi «dikaiomata» della sposa (cfr. 15,4) si contrappongono agli «adikemata» della prostituta (18,5).

19,9-10

Un angelo, non presentato per non rompere la struttura settenaria, invita l'autore a scrivere la quarta delle sette beatitudini dell'Apocalisse (v.9): le nozze dell'Agnello comportano un banchetto a cui gli uomini sono invitati. La parabola evangelica degli invitati al banchetto (cfr. Mt 22,2-14; Lc 14,16-24) è forse all'origine di questo macarismo (cfr. anche Lc 14,15) ed evoca drammaticamente il rifiuto dei primi invitati (Israele) e l'allargamento dell'invito a tutte le genti (la Chiesa): la comunità liturgica deve, quindi, essere riconoscente per questo beneficio e guardarsi bene dal rifiutare l'invito.

La reazione di adorazione che ha Giovanni nei confronti dell'angelo viene seriamente proibita: il gesto simbolico è molto significativo per la

cristianità efesina, tentata di un culto angelico (cfr. Col 2,18) nella linea della tradizione giudaica che riteneva gli angeli mediatori della Legge divina (cfr. At 7,53; Gal 3,19; Eb 2,2). Solo Dio deve essere adorato; gli angeli sono «servi» della Rivelazione divina come Giovanni e gli altri uomini che, guidati dallo spirito della profezia, hanno mantenuto viva la «testimonianza» nei confronti del Messia (cfr. Gv 1,7.19; 5,33.39.45-47).

Scena centrale: l'intervento del Logos di Dio (19,11-16)

Al centro della serie settenaria, preceduto e seguito da tre angeli, in modo simmetrico alla struttura di 14,6-20, compare una figura simbolica chiaramente identificata con Gesù Cristo. La solita formula di visione introduce l'unità, interamente dedicata alla descrizione del personaggio: la ripresa di molti elementi simbolici già incontrati e la collocazione nella struttura generale portano a considerare la pericope come l'ennesima descrizione dell'intervento di Dio nella storia attraverso la persona e l'opera di Gesù Cristo.

19,11

Se nella grande visione introduttiva era comparsa «una porta aperta nel cielo» (4,1), ora è il cielo stesso che viene descritto come «definitivamente aperto»: non è tuttavia un indizio cronologico, ma un approfondimento dell'unico mistero. La nota dei cieli aperti nel momento del battesimo di Gesù (cfr. Mt 3,16; Mc 1,10; Lc 3,21) ed altre espressioni simili (cfr. Gv 1,51; At 10,11) sono un segno di comunicazione possibile, simbolo di una nuova relazione fra Dio e l'umanità; analogo è il messaggio che vuole comunicare Giovanni con un'immagine analoga.

La descrizione della scena richiama da vicino altre tre immagini già incontrate: il Figlio dell'Uomo nella visione iniziale (1,12-16), il cavaliere sul cavallo bianco nel primo sigillo (6,1-2) e l'Uomo seduto sulla nuvola bianca (14,14). I valori di queste immagini si ripetono: il cavallo è segno di una potenza storica, connotata in modo positivo dal colore della risurrezione (bianco); il cavaliere assume un atteggiamento di autorità (seduto) e viene descritto con i titoli attribuiti al Cristo risorto per definirlo «accreditato» nei confronti di Dio e «rivelatore» nei confronti dell'umanità (cfr. 1,5; 3,14); nuovi sono invece i riferimenti alla sua capacità di giudicare e di combattere.

Nel contesto simbolico dell'ultima sezione, dunque, Giovanni richiama gli elementi descrittivi del Cristo risorto per presentare il suo mistero pasquale con lo schema della «battaglia escatologica», da cui derivano il giudizio e la salvezza.

19,12-13

La descrizione accumula elementi vari: il suo sguardo dimostra la forza dell'amore e del giudizio (cfr. 1,14); le molte corone sono il segno di una vittoria strabiliante (cfr. 6,2; 14,14) che lo contrappone a satana e alla prima bestia (cfr. 12,3; 13,1); il nome scritto, ma inconoscibile (cfr. 2,17), allude ad una assolutamente nuova relazione con Dio; il particolare del mantello intriso di sangue è tratto dal poema apocalittico di Is 63,1-6 ed evoca l'intervento cruento di Dio contro i nemici del suo popolo; l'insistenza sul nome presenta il suo aspetto conoscibile.

Il cavaliere è il Logos, ovvero la Parola di Dio: il riferimento al prologo di Giovanni (Gv 1,1.14) è inevitabile, per cui questa figura è chiaramente indicata come «il Rivelatore». Ma un altro riferimento importante, che offre una colorazione pasquale alla scena, può essere l'immagine apocalittica con cui il libro della Sapienza evoca l'intervento di Dio nella Pasqua dell'Esodo (cfr. Sap 18,14-16): il Cavaliere, dunque, compie la liberazione nel nuovo esodo.

19,14

Un esercito celeste accompagna il Logos: la grande metafora apocalittica della battaglia fra forze del bene e forze del male ha le sue esigenze descrittive (cfr. Mt 26,53). Le cavalcature (simili a quelle del Logos: 19,11) e gli abiti (simili a quelli donati alla sposa dell'Agnello: 19,8) fanno di queste figure dei puri simboli allusivi: possono rappresentare le potenze angeliche o anche gli uomini che seguono il Cristo nella sua lotta.

19,15-16

Riprende la descrizione del Logos, presentando soprattutto le sue azioni. La sua parola ha la forza tagliente di una spada (cfr. 1,16) ed è questa l'arma che adopera per il combattimento; lo scettro che regge è di ferro (secondo l'immagine di Sal 2,9) e lo caratterizza come il pastore messianico (cfr. 12,5); l'immagine della pigiatura nel tino dell'ira (cfr. Is 63,3) riprende chiaramente la scena di 14,19-20 ed indirizza ad una interpretazione relativa alla passione stessa di Cristo; l'ultimo tratto descrittivo è un terzo accenno al nome, che ripropone il titolo già dato all'Agnello (17,14) proprio nel contesto in cui si annunciava la guerra contro i «dieci re» e la loro sconfitta.

Il quadro centrale, dunque, presenta nuovamente il ruolo determinante del Cristo e del suo mistero di morte e risurrezione, attraverso l'immagine tipica nelle apocalissi di un combattimento fra due opposti schieramenti.

Quinta scena: l'esito dello scontro (19,17-21)

La vista di un altro angelo segna l'inizio di una nuova scena, che corrisponde simmetricamente alla terza (18,21-24): a quel gesto simbolico di distruzione corrisponde questa immagine simbolica con cui si vuole evocare l'esito dello scontro tra il Logos e la bestia.

La scena è strutturata in quattro quadri: il primo e l'ultimo formano la cornice immaginifica, mentre i due centrali accennano allo scontro stesso:

- a) 19,17-18: invito degli uccelli al grande banchetto;
- b) 19,19: preparazione dello scontro;
- b') 19,20-21a: esito dello scontro;
- a') 19,21b: gli uccelli consumano il grande banchetto.

19,17-18

L'angelo è descritto in atteggiamento maestoso, in piedi come vivente, partecipe dello splendore solare che caratterizza il Cristo (cfr. 1,16). Egli formula un invito simbolico agli uccelli del cielo, riproducendo un particolare del poemetto apocalittico contro Gog di Magog, simbolo dei nemici di Israele che verranno distrutti dall'intervento di Dio (Ez 38-39).

L'uso della fonte veterotestamentaria è certa (cfr. Ez 39,4.17-20), ma libera: soprattutto viene aggiunto l'elenco ridondante delle vittime, cioè i potenti della terra e tutti coloro che ad essi sono legati. Lo stesso termine banchetto (in greco: «deipnon»), usato in 19,9 nel contesto di una beatitudine, assume ora un riferimento ben diverso: ancora una volta emerge l'effetto duplice e di segno opposto dell'intervento divino nella storia umana. Al banchetto di nozze si contrappone, infatti, la macabra scena di innumerevoli cadaveri divorati dagli uccelli rapaci.

19,19

Un rapido schizzo descrive i due schieramenti opposti: da una parte il simbolo del potere politico corrotto attorniato dagli uomini che concretamente lo esercitano nella storia; dall'altra il simbolo del Logos di Dio. Con una sobrietà insolita nel genere apocalittico a questo proposito, Giovanni accenna soltanto ad una «guerra», senza alcuna descrizione.

19,20-21

Improvvisamente si passa a descrivere l'esito dello scontro con la neutralizzazione dell'esercito bestiale. Questa azione è presentata con un aoristo passivo, per indicare un'opera compiuta da Dio; il verbo «piazò» si adopera per indicare una cattura con la forza e nel NT designa frequentemente i tentativi di arrestare Gesù (cfr. Gv 7,30.32.44; 8,20; 10,39; 11,57) o gli apostoli (cfr. At 12,4; 2Cor 11,32). Se c'è qualche

riferimento, può essere ironico e significativo: l'autentico «arresto» viene subito dalle due bestie, il potere corrotto ed il mondo religioso perverso, chiamato «psedoprofeta» (come in 16,13) e descritto con caratteri simbolici, desunti da 13,13-17, che evocano la corruzione della mentalità umana.

La fine dei poteri corrotti consiste nell'essere precipitati nella fossa infuocata e nauseante; mentre i potenti della terra vengono annientati dalla parola del Cristo (spada del combattimento e del giudizio).

L'ultimo tratto descrittivo (v.21b) fa inclusione con l'inizio della scena e constata l'avvenuto banchetto; la formula, di tipo proverbiale, è presente anche nei Vangeli per indicare la venuta del Figlio dell'Uomo (cfr. Mt 24,28; Lc 17,37).

Sesta scena: le conseguenze dello scontro (20,1-21,8)

Il consueto motivo strutturante della comparsa di un angelo determina l'inizio della sesta scena, tematicamente più sviluppata delle altre, forse proprio perché è la sesta.

Molteplici sono le immagini che si susseguono in questa sezione; in base ad elementi formali e contenutistici, può essere divisa in cinque quadri, disposti in modo parallelistico–concentrico:

a) 20,1-3: E vidi: un angelo discendente dal cielo;

b) 20,4-6: E vidi: troni...;

c) 20,7-10: Gog e Magog contro la città amata;

b') 20,11-15: E vidi: un trono...;

a') 21,1-8: E vidi: Gerusalemme nuova discendente dal cielo.

In base a questa struttura si deduce che l'intera scena riprende e approfondisce temi già sviluppati: fa un passo indietro per poter compiere un passo in avanti; riprende, cioè, l'immagine della battaglia escatologica per evidenziarne tutte le conseguenze, oltre alle negative, soprattutto quella positiva della fondazione di una nuova città santa.

I primi quadri sono dominati da un simbolo numerico, difficile da interpretare: «i mille anni» (20,2.3.4.5.6.7); tutta l'esegesi della sezione dipende dal significato che si attribuisce a questo simbolo. Già nei primi secoli cristiani le opinioni al riguardo erano molto divergenti, al punto da far nascere una corrente di pensiero detta «millenarismo» (o alla greca: «chiliasmo»). Ma l'idea del millennio non è originale dell'Apocalisse; deriva, piuttosto, da una diffusa opinione giudaica sui 7000 anni del mondo e sul regno intermedio del Messia: la durata di questo periodo è indicata in molti modi, ma alcune importanti fonti parlano di mille anni. Forse Giovanni utilizza tale simbolo proprio perché noto e con l'intento di inserirlo nella propria interpretazione messianica.

Nonostante le innumerevoli divergenze, le opinioni degli esegeti sul millennio, si riducono sostanzialmente a due:

1) interpretazione cronologica letterale;

2) interpretazione simbolica spirituale.

L'idea di un regno terreno del Cristo della durata reale di mille anni fu condivisa da molti scrittori cristiani fino al III/IV secolo; condannata dal concilio di Efeso (anno 431), è riemersa solo in alcuni movimenti medievali ed in sette fondamentaliste moderne.

L'interpretazione simbolica e spirituale del millennio risale, invece, ad Origene e Agostino ed è oggi quella generalmente sostenuta. Con questa immagine Giovanni sembra presentare l'influsso potente del Cristo sulla storia; ma, intendendo questi mille anni come il periodo che va dalla risurrezione di Cristo fino alla sua venuta gloriosa, molti particolari del testo apocalittico restano di difficile comprensione o propongono idee uniche nel NT e non recepite nella tradizione teologica cristiana. Se invece si legge questo simbolo come un'ulteriore immagine per presentare l'intervento divino nell'antica alleanza, pur rimanendo incerti alcuni particolari, l'insieme della sezione acquista una ragionevolezza teologica e riprende, in sintesi, il messaggio di storia della salvezza già più volte proposto.

Il centro della sezione (20,7-10) è costituito da una ripresa della battaglia escatologica: l'esito dello scontro segna la disfatta definitiva di satana e si riferisce, probabilmente, come le precedenti immagini analoghe, al mistero pasquale di Cristo. I due quadri precedenti ripropongono, dunque, i temi della caduta originale di satana (20,1-3) e dell'intervento salvifico di Dio nella storia di Israele (20,4-6); i due quadri seguenti, invece, presentano l'estensione universale della salvezza (20,11-15) e la realtà della nuova Gerusalemme (21,1-8). Tutta la sezione è inclusa da due movimenti di discesa: quello iniziale segna la punizione di satana (20,1), mentre quello finale evidenzia il dono di una nuova comunione con Dio (21,2).

Primo quadro (20,1-3)

L'immagine della chiave dell'abisso richiama l'inizio della quinta tromba (9,1) e la presentazione del drago come l'antico serpente demoniaco allude chiaramente al secondo segno (12,9): in questi due quadri si parla, dunque, della sconfitta primordiale di satana e della sua «caduta». Questa nuova scena sembra riprendere le immagini precedenti, aggiungendo la figura dell'angelo che incatena, segno dell'intervento divino per limitare i danni apportati dalla ribellione all'umanità. Formule simili sono conosciute anche da altri scritti del NT (cfr. 2Pt 2,4; Gd 6).

Il particolare dei «mille anni» giunge, invece, improvviso e senza spiegazioni: evidentemente il gruppo originario d'ascolto conosceva la terminologia ed era in grado di capirne il senso. A parte le speculazioni giudaiche (e antico-cristiane) sulla divisione della storia in sette millenni corrispondenti ai giorni della creazione, non è improbabile come base veterotestamentaria il riferimento al Salmo 90,4: «Mille anni ai tuoi

occhi sono come il giorno di ieri che è passato». Il numero mille assume, così, una specie di valenza divina ed indica la forza di Dio nella storia (cfr. 7,4-8: $144.000 = 12 \times 12 \times 1000$; 21,16: $12.000 = 12 \times 1000$): può, dunque, indicare il primo intervento salvifico di Dio nell'antica alleanza, che è passata.

La scena termina con una tensione verso il compimento di questo periodo millenario ed una nota teologica dell'autore afferma la «necessità salvifica» dello scioglimento di satana: l'attenzione è chiaramente rivolta ad un evento decisivo ancora da compiersi.

Secondo quadro (20,4-6)

Una nuova formula di visione pone al centro della scena dei troni ed una corte (imprecisata) che si siede per giudicare: il quadro deriva chiaramente dalla visione di Dn 7 ed anche il suo significato dipende da questo riferimento. Daniele presenta la corte celeste (Dn 7,9) che condanna l'oppressore e rende giustizia alle vittime della persecuzione, concedendo loro il potere ed il regno (Dn 7,22.27); la stessa idea viene più avanti espressa con l'immagine della risurrezione (cfr. Dn 12,1-3). Giovanni riprende fedelmente questa impostazione ed inserisce nel suo quadro di storia della salvezza le figure dei martiri antichi, violentemente uccisi perché credevano in Dio, speravano nel Messia (cfr. 1,9; 12,17; 19,10) e non si conformavano alla dominante mentalità corrotta (cfr. 13,12-17). Come gli uccisi sotto l'altare ricevono la veste bianca, segno di partecipazione alla risurrezione (6,11), come i due testimoni vengono rialzati da uno spirito di vita (11,11), così di questi «martiri» si dice che «vissero e regnarono» con il Cristo (giacché il Messia esiste ed opera anche prima della sua comparsa storica), a differenza degli altri morti, i quali devono aspettare il compimento del tempo (i mille anni), cioè l'intervento decisivo del Cristo.

Questa situazione, particolare e riservata a pochi, viene definita «prima risurrezione», anticipo di quella definitiva ed universale. La quinta beatitudine dell'Apocalisse (20,6) è proprio riservata a costoro, definiti in aggiunta «santi» (cfr. Dn 7,27): la loro situazione li mette al sicuro dal fallimento totale che, con formula diffusa nella letteratura targumica, Giovanni chiama «morte seconda». Ma tale situazione non è esclusiva di questo gruppo di eletti, è solo una anticipazione: infatti, la stessa promessa di evitare la morte seconda è stata rivolta alla chiesa di Smirne (cfr. 2,11) e di costoro si dice che svolgono una mediazione sacerdotale in vista del regno proprio come i cristiani (cfr. 1,6; 5,10).

Quadro centrale (20,7-10)

La scena centrale non inizia con una formula di visione, ma riprende e sottolinea l'espressione di compimento (20,3.5.7); l'uso dei tempi verbali in questa sezione è particolarmente strano, oscillando continuamente fra

il passato e il futuro. Nella narrazione, però, predominano le formule all' aoristo per indicare un evento storico e passato.

La liberazione di satana coincide con l'organizzazione della guerra: in contrapposizione ai mille anni dell'azione divina, l'opera di satana è, però, ridotta a «poco tempo» (20,3). La scena ripresenta immagini già incontrate ed intende ritornare sull'evento decisivo evocato come combattimento escatologico (cfr. 16,14.16; 17,14; 19,19). La principale fonte veterotestamentaria è ancora il poemetto di Gog (Ez 38-39), che aveva già fornito l'immagine degli uccelli convocati a banchetto (19,17-18.21): quella mitica figura (Ez 38,2), sdoppiata in due personaggi, viene assunta come simbolo dell'esercito demoniaco radunato (cfr. Sal 2,1-3) da tutte le parti del mondo (4 angoli: cfr. 7,1). Tale assalto finale è ben noto alla riflessione giudaica del I secolo: il Targum Neofiti, ad esempio, traducendo Num 11,26 inserisce questa profezia: «Alla fine dei giorni Gog e Magog salgono a Gerusalemme e sono vinti dal Re Messia». Giovanni, dunque, riprende le immagini di Ezechiele secondo l'uso corrente al suo tempo e le applica all'evento di Cristo.

Obiettivo della guerra è, nel quadro simbolico di Ezechiele, la città di Gerusalemme, che tuttavia non viene nominata: si parla, invece, di «accampamento dei santi», con riferimento al periodo ideale di Israele nel deserto (cfr. Num 2,2; Eb 13,11.13), e di «città amata» (in greco: «egapeméne»), qualificata cioè come la simbolica figlia di Osea (cfr. Rom 9,25), come la comunità cristiana (cfr. Col 3,12; 1Ts 1,4), come lo stesso Figlio di Dio (cfr. Ef 1,6; comunemente definito «agapetós»). Non si tratta della storica città di Gerusalemme, ma di un simbolico resto fedele, vittima dell'oppressione demoniaca: velato dalle immagini di Ezechiele si può intravedere il mistero pasquale del Cristo, vertice di una storia di amore e di morte. Il Messia affronta lo scontro con l'impero delle tenebre e, morendo, vince.

L'esito dello scontro è determinato da un intervento di Dio, simboleggiato da un fulmine che distrugge i nemici: il fuoco dal cielo (cfr. Ez 38,22; 39,6) è segno ricorrente di severa punizione (cfr. Gen 19,24; 2Re 1,10), già evocato nell'episodio dei due testimoni (11,5). E' questo il momento in cui «il principe di questo mondo viene gettato fuori» (Gv 12,31): il diavolo viene gettato nel lago di fuoco e zolfo insieme alle sue creature storiche (cfr. 19,20) per un supplizio infinito.

Quarto quadro (20,11-15)

La quarta scena, introdotta da formula di visione, corrisponde simmetricamente alla seconda (20,4-6), presentando a sua volta il simbolo del trono e lo svolgimento di un giudizio. Anche in questo caso la fonte di ispirazione è la scena di Dn 7,9-10; ma nei particolari le differenze sono notevoli. Alla molteplicità di troni (20,4) si oppone un solo trono, simbolo del governo divino (grande) finalizzato a donare la vita (bianco); alle sole anime degli uccisi (20,4) si contrappongono tutti i morti, senza alcuna distinzione di rilievo, ritratti nella posizione dei viventi (cfr. 7,9; 15,2). Inoltre la fuga degli elementi cosmici

(v.11) indica, nel linguaggio apocalittico, la grande «catastrofe», cioè il capovolgimento completo della situazione (cfr. 6,12-14; 16,20).

«Ora è il giudizio di questo mondo» (Gv 12,31): la morte di Cristo segna la sconfitta del potere demoniaco e comunica agli uomini il dono della vita divina; è il fondamento del giudizio e della salvezza, per tutta l'umanità indistintamente. Il primordiale mostro marino, simbolo demoniaco del caos, la morte stessa e lo «sheol» non hanno più il potere di trattenere i morti: il Cristo morto e risorto ne è ora il Signore assoluto (cfr. 1,18).

Alla semplice apertura dei libri come avviene nei tribunali umani (cfr. Dn 7,10) viene aggiunta l'apertura del libro della vita, simbolo del progetto misericordioso di Dio teso a donare la vita all'umanità che lo accoglie (cfr. 3,5). Per contrasto, coloro che hanno rifiutato questo progetto sono detti esclusi dal libro della vita (cfr. 13,8; 17,2; 20,15): le opere degli uomini, infatti, sono determinanti in quanto accoglienza o rifiuto della rivelazione divina.

Per la terza volta (dopo 19,20 e 20,10) viene nominato «il lago di fuoco», destino di satana e di quelli a lui collegati. Si tratta di un'immagine originale dell'Apocalisse, derivata però dalla diffusa opinione giudaica ed apocalittica della punizione del diavolo e dei dannati con il fuoco. La morte seconda (cfr. 2,11; 20,6) consiste proprio nell'essere gettati nel lago di fuoco (20,14; 21,8): questa espressione, ricorrente nei targum, indica il totale fallimento escatologico ed implica l'esclusione dalla vita nuova e la destinazione alla punizione eterna.

Quinto quadro (la nuova Gerusalemme)

L'ultima scena di questa sezione corrisponde alla prima (20,1-3) in quanto presenta una discesa dal cielo; ma si contrappone ad essa notevolmente, in quanto descrive la novità assoluta creata dall'intervento escatologico di Dio. Facendo iniziare in 21,1 la descrizione della nuova Gerusalemme, non si riesce a spiegare la ripetizione al v.9; considerando, invece, la pericope 21,1-8 come conclusione della sezione precedente, si può notare il metodo abituale dell'Apocalisse di accennare un tema e di riprenderlo in seguito per approfondirlo. Quest'ultimo quadro della sesta scena, dunque, porta l'attenzione sugli effetti positivi dell'evento apocalittico.

La pericope è frammentaria o antologica, ricca di molti elementi stilistici e teologici differenti: un mosaico in miniatura per annunciare la splendida «buona notizia».

21,1-2

Il primo e fondamentale annuncio è la realtà «nuova» che la comunità cristiana sperimenta e testimonia: è la novità assoluta di Gesù Cristo. Le prime immagini sono tratte dai poemi con cui l'anonomo profeta, chiamato dai moderni Terzo-Isaia, infondeva coraggio ai rimpatriati

dall'esilio babilonese, celebrando nella speranza una nuova grandezza di Gerusalemme, in via di faticosa ricostruzione: cieli nuovi e terra nuova (Is 65,17; 66,22) e la gioia di una sposa che si prepara per le nozze (Is 61,10). Ma l'Apocalisse ne riprende le immagini per annunciare il compimento delle sue attese: è nuovo il cosmo (cielo e terra) ed è nuova la storia (Gerusalemme), proviene direttamente da Dio e non è una conquista dell'uomo.

La città/sposa, qualificata come «nuova», è l'immagine fondamentale per presentare il «vangelo» di Gesù Cristo, il dono della comunione con Dio. Con l'aggettivo greco «kainòs», infatti, non si vuole indicare una novità cronologica, bensì una novità qualitativa: non una cosa appena realizzata, ma una realtà mai esistita prima. Il linguaggio apocalittico dunque dice con altre immagini la convizione comune del Nuovo Testamento («Kainè Diathéke»): l'evento di Gesù Cristo ha rinnovato l'universo e «se uno è in Cristo, è una creatura nuova; le cose vecchie sono passate, ecco ne sono nate di nuove» (2Cor 5,17).

21,3-4

Dal trono divino proviene una voce che proclama una serie di oracoli profetici, indicando nella nuova città l'inizio della realizzazione del progetto divino. Si compie la promessa sacerdotale della dimora di Dio con il suo popolo (cfr. Lev 26,11-12), giacchè la nuova Gerusalemme è la Tenda della Presenza e la tipica formula di alleanza reciproca finalmente si realizza (cfr. Ez 37,26-28). Si compie anche la promessa dell'intervento consolatore di Dio, che sconfigge la morte ed allontana il pianto e l'angoscia (cfr. Is 25,8; 35,10; 65,19): ciò che apparteneva al vecchio mondo è finito! Attraverso le varie citazioni bibliche la liturgia cristiana legge la propria storia presente, celebra l'intervento efficace di Dio e anela alla pienezza futura.

21,5-6a

Interviene Dio stesso, Signore del cosmo e della storia, per ribadire questo concetto della novità ed affermare un suo autentico intervento creatore. Al profeta è rivolto l'invito a mettere per iscritto questo messaggio, perchè fondamentale (cfr. 14,13; 19,9): esso è degno di fede e rivela realmente il progetto di Dio (come Gesù Cristo stesso: cfr. 3,14; 19,11).

La ripresa del discorso inizia con una forma verbale assoluta: «Sono compiute» (in greco: «Gégonan»); con essa si indica una realtà operata nel passato e stabilmente permanente nel presente. La stessa formula assoluta ritorna al momento del versamento della settima coppa (16,17) ed un'espressione analoga («tetélestai») è l'ultima parola di Gesù in croce (Gv 19,30): la coppa che simboleggia il versamento del sangue di Cristo evoca, dunque, l'evento decisivo che realizza la «novità».

21,6b-7

Prosegue il discorso divino con la presentazione di se stesso, della propria azione e del premio concesso al vincitore: anche questa è una sezione tipicamente profetica e caratterizzata dai verbi al futuro. Presenta una realtà già iniziata, destinata a continuare e crescere nel futuro fino alla pienezza definitiva.

Come all'inizio dell'opera (1,8), con l'immagine della prima e dell'ultima lettera dell'alfabeto greco Dio si presenta come Colui che determina l'inizio, lo sviluppo e la conclusione di ogni storia (cfr. anche 1,17).

Egli garantisce il dono generoso della stessa vita divina. L'immagine dell'acqua di sorgente come simbolo della vita è ben radicata nella letteratura profetica e nella tradizione giovannea: i profeti, usando tale figura, rimproveravano il popolo per aver abbandonato Dio (Ger 2,13), invitavano ad accostarsi con fiducia alla parola di Dio (Is 55,1), promettevano per il futuro la salvezza proprio da Gerusalemme (Zc 14,8); l'evangelista Giovanni, inoltre, adopera il simbolo dell'acqua per presentare il dono di Dio (Gv 4,10), cioè lo Spirito Santo (Gv 7,37-39; 19,30.34). Con la stessa immagine, dunque, l'Apocalisse indica il dono escatologico dello Spirito, ovvero la partecipazione alla stessa vita di Dio.

La promessa al vincitore (21,7) ricalca le formule conclusive delle sette lettere (cfr. 2,7.11.17.26-28; 3,5.12.21) e, unica volta nell'Apocalisse, usa il concetto di eredità, comune nel NT per indicare il conseguimento dei beni escatologici, in virtù della figliolanza adottiva. Il dono di questa qualità, l'essere «figlio di Dio» viene espressa con un'allusione all'oracolo di Natan (2Sam 7,14): ciò che è abitualmente detto del Messia, qui è esteso a tutti coloro che partecipano alla sua vittoria (cfr. 3,21).

21,8

La scena termina con una formula di esclusione: elenca, cioè, i tipi di persone che non possono ereditare i beni escatologici e vengono esclusi dalla vita con Dio. Viene ribadito il concetto di «morte seconda» identificata con il «lago di fuoco» (cfr. 19,14); questo è il destino riservato a sette categorie di uomini, sintetizzate in un'ottava: i «mentitori» (in greco: «pseudeis») non sono, nel linguaggio giovanneo, coloro che dicono il falso, ma coloro che si oppongono alla «verità», cioè la rivelazione di Dio in Gesù Cristo (cfr. 14,5; 21,27; 22,15).

Settima scena: Gerusalemme la sposa (21,9-22,5)

La settima scena dell'ultima sezione viene introdotta con una formula (21,9) strettamente parallela a quella che apriva la prima scena (17,1): è chiaro, quindi, l'intento di inclusione dell'intera sezione (17,1-22,5) e di

contrapposizione fra le due realtà descritte, la prostituta e la sposa, ovvero Babilonia e Gerusalemme. Secondo questa strutturazione la scena 21,1-8, anche se costruita in modo analogo a ciò che segue, non ne fa ancora parte, ma serve da chiusura alla sesta unità (20,1-21,8).

La settima scena, dunque, inizia in 21,9 e termina solennemente in 22,5 con una formula di tipo liturgico, giacchè nel versetto seguente (22,6) inizia senza dubbio l'epilogo di tutta l'opera. Il nostro testo (21,9-22,5), tuttavia, non è apparso omogeneo e pienamente coerente a molti esegeti ed il problema è stato spesso risolto con l'ipotesi di fonti diverse combinate insieme, talvolta maldestramente. Nonostante numerosi tentativi, nessun risultato è convincente ed oggi si ritiene più opportuno considerare il testo in sé, così come si presenta, senza pretendere di ricostruire un ipotetico testo migliore.

Un attento esame del testo permette, infatti, di sostenere l'unità letteraria della pericope e di evidenziarne la struttura. Oltre alla scena precedente (21,1-8), l'insieme sulla nuova Gerusalemme si compone di altre due parti (21,9-27; 22,1-5) costruite secondo un medesimo principio letterario: sono introdotte da formule di tipo apocalittico, contengono parti espositive (con verbi al passato o al presente) e parti profetiche (con verbi al futuro) e terminano con una formula di esclusione.

Ecco dunque la struttura della sezione:

Prima parte: 21,9-27

21, 9-11: introduzione e presentazione di Gerusalemme;

21,12-23: sezione descrittiva:

21,12-14: la costruzione;

21,15-17: le misure;

21,18-21: il materiale;

21,22-23: il tempio e la luce;

21,24-26: sezione profetica;

21,27 formula di esclusione.

Seconda parte: 22,1-5

22,1a: introduzione e presentazione del fiume d'acqua viva;

22,1b-2: sezione descrittiva;

22,3-5: sezione profetica;

(22,15: formula di esclusione).

Il testo in questione rappresenta, quindi, il vertice dell'Apocalisse e celebra il risvolto positivo del giudizio di Dio sulla storia, già anticipato nella sesta scena con la pericope 21,1-8: alla condanna della prostituta e alla distruzione di Babilonia (17,1) viene contrapposta la presentazione della sposa e della nuova Gerusalemme (21,9). Queste due immagini fondamentali sono interscambiabili e riassumono in sé l'idea di relazione ed è proprio questo l'ambito decisivo dell'intervento di Dio: il profeta

apocalittico celebra appunto l'operato del Cristo risorto che ha reso possibile una nuova vita di relazione con Dio e con l'umanità, ha condannato cioè la «prostituta» ed ha creato la novità della «sposa».

Questo testo letterario è nato dalla liturgia e, come tutta l'Apocalisse, trova nella celebrazione liturgica il suo proprio ambiente vitale che ne illumina il contenuto e ne chiarisce il senso, perchè in questo ambiente la comunità cristiana vive le tre dimensioni del tempo e nella luce del Cristo Risorto si impegna a leggere ed interpretare la propria storia. Inserita in questa dimensione orante, la pericope 21,9-22,5 non si presenta come l'artificiosa descrizione di una realtà inaccessibile e strana, enigma stravagante per architetti fantasiosi; risulta invece la lode corale di una comunità che riconosce il dono della propria vita nuova, frutto dell'intervento «escatologico» del Messia, e nello stesso tempo anela al compimento finale.

Per la composizione dell'ultima grande scena della sua opera apocalittica Giovanni continua la sua abituale rilettura dell'AT e ne ricava i simboli per presentare il compimento del progetto salvifico operato dal Cristo. L'immagine della «città santa» con la sua naturale ricchezza simbolica e con l'abbondante e celebrativa tradizione biblica si prestava ottimamente come vertice finale. Tanto più che nel simbolo della «città» l'autore ha potuto far confluire anche quello di «sposa», in modo tale da rievocare con molteplici allusioni una vasta gamma di temi biblici positivi: l'elezione del popolo, l'alleanza e l'eredità, le dodici tribù e i dodici apostoli, la presenza di Dio e le sue nozze, la figliolanza divina e la contemplazione del volto amato.

Con la crisi dell'anno 70 d.C. e la distruzione di Gerusalemme il giudaismo dovette riorganizzarsi intorno ad un altro centro e fu scelta la Torah; anche la comunità cristiana si trovò di fronte ad un evento terribile e significativo che chiedeva interpretazione. Forse proprio come il profeta Ezechiele in esilio, mentre Gerusalemme era distrutta, progettava la sua nuova costruzione, il profeta Giovanni annuncia la costruzione di nuova Gerusalemme ad opera di Dio. Agli occhi dell'assemblea liturgica «apocalittica» la distruzione della grande città ad opera dei Romani può essere apparsa come un segno ed un'immagine della fine dell'antico mondo segnato dal male e giudicato da Dio e, nello stesso tempo, la vita della comunità cristiana come l'immagine della nuova realtà operata dell'intervento escatologico di Dio in Cristo.

Le principali fonti veterotestamentarie usate da Giovanni per comporre il suo florilegio su Gerusalemme sono: Is 60-66, Ez 40-48, Zc 14. Con questo e altro materiale l'autore dell'Apocalisse crea una scena assolutamente nuova e, proprio attraverso il continuo riferimento alle promesse profetiche, celebra il compimento della storia e la realizzazione della novità.

21,9-11

Il versetto introduttivo della sezione ripete l'enfatica presentazione (cfr. 17,1) di un angelo interprete, appartenente al gruppo che ha versato le coppe (16,1-21): in questo modo tutta la sezione è stata collegata con quel settenario. Oggetto della nuova visione è l'altra conseguenza del mistero pasquale simboleggiato dal versamento delle coppe: la preparazione della sposa per l'Agnello (cfr. 19,7; 21,2) e la fondazione divina di una nuova città santa.

Il confronto inevitabile è con la «vecchia» Gerusalemme che, con la monarchia, il tempio ed il sacerdozio era divenuta il simbolo del popolo, dell'alleanza con Dio e della stessa dimora divina fra gli uomini. Il rinnovamento della città e della sposa significa il rinnovamento dell'alleanza. Giovanni non intende descrivere una realtà celeste appartenente ad un altro mondo, ma, con i consueti simboli biblici e in linguaggio apocalittico, vuole annunciare e celebrare la novità dell'alleanza, ovvero il nuovo rapporto filiale con Dio donato agli uomini da Dio stesso.

La formula di trasporto del veggente (v.10a), tipica del linguaggio apocalittico, forma un'ulteriore inclusione fra la prima e la settima scena di questa serie (cfr. 17,3). Fra i due quadri c'è un contrasto, segnato dal luogo simbolico: il deserto in contrapposizione al monte alto ed elevato; in comune hanno, invece, la menzione dello Spirito, come nei momenti significativi dell'opera (cfr. 1,10; 4,2).

L'introduzione ricalca da vicino l'inizio della Torah di Ezechiele (cfr. Ez 40,2), ma Giovanni precisa che la città proviene dalla trascendenza ed è opera di Dio stesso: la nuova realtà è un dono (cfr. 21,2). Dalla celebrazione della nuova Gerusalemme fatta dal Terzo-Isaia viene ricavata l'immagine della luce divina che brilla sulla città (cfr. Is 60,1-2); mentre il paragone con il diaspro, pietra preziosa dai mille riflessi colorati, avvicina la città alla luminosità stessa di Colui che siede sul trono (cfr. 4,3).

21,12-14

L'attenzione viene ora rivolta agli elementi simbolici della costruzione secondo la forma delle antiche città: le mura, le porte e i basamenti.

La grandezza e l'altezza del muro di cinta esprime delimitazione e compattezza, sicurezza e protezione, ma non chiusura; giacché dodici, tre per ogni punto cardinale, sono le aperture che collegano la città con il mondo intero.

Il simbolo numerico del 12 permette di descrivere la nuova realtà come sintesi piena dell'antica e della nuova alleanza: i nomi delle 12 tribù di Israele e i nomi dei 12 apostoli di Cristo ne sono l'indizio (cfr. Ef 2,20). La presenza di 12 angeli, inoltre, intesi come mediatori della legge antica, completa l'immagine della città come deposito della rivelazione.

21,15-17

Giovanni rielabora a questo punto, come aveva già fatto in 11,1-2, due passi veterotestamentari: la misurazione del nuovo tempio all'inizio della torah di Ezechiele (Ez 40,3-42,20) e la terza visione di Zaccaria che annuncia la restaurazione di Gerusalemme (Zc 2,5-9). In questi contesti «misurare» significa progettare una costruzione e comunicare una valutazione della realtà attraverso i simboli numerici delle sue dimensioni.

Prima di tutto si dice che la città ha forma cubica (21,16): evidentemente si tratta di un particolare non descrittivo, ma simbolico, che la rende simile all'antico Santo dei Santi (cfr. 1Re 6,19-20), la parte più sacra del vecchio tempio, la dimora stessa di Dio: la nuova città, dunque, nuova comunità in relazione sponsale con Dio, accoglie in sé la «gloria» di Dio (21,11.23), ovvero la sua presenza attiva e misericordiosa che si è manifestata chiaramente nella Croce del Figlio (cfr. Gv 12,27-28; 13,31-32) e ne resta l'unica luce.

Poi vengono presentate due misure simboliche. La città cubica ha il lato di 12.000 stadi: questo numero si ottiene con la moltiplicazione di 12 (cifra storica dell'antico e del nuovo Israele) per 1000 (cifra della potenza divina nella storia); non ha nessun senso cambiare unità di misura (1 stadio = 185 metri), perchè si perde il simbolo numerico e non si ricava un dato realistico, giacchè una città non può essere larga e alta 2.220 km.! La misura delle mura, infine, è di 144 braccia (1 braccio = 1,85 metri): 266 metri è troppo poco per il perimetro ed è enormemente troppo per indicarne l'altezza o lo spessore; ma siamo di nuovo di fronte ad un numero simbolico e non realista, cioè 12x12, la cifra delle tribù e degli apostoli.

21,18-21

La terza pericope descrittiva della nuova città si occupa del materiale di costruzione; le idee provengono dal profeta che annuncia la ricostruzione di Gerusalemme dopo l'esilio (cfr. 54,11-12) e da un poema giudaico sul glorioso futuro della città (cfr. Tob 13,17); le indicazioni sono strettamente simboliche.

All'inizio e alla fine c'è la menzione dell'oro, tipico metallo divino, talmente puro da sembrare vetro trasparente (21,18b; 21,21b); ancora alla cornice appartiene il riferimento alle mura di dispro (21,18a), come l'immagine divina (4,3), e alle porte di perle (21,21a).

Al centro (21,19-20) sta l'elenco minuzioso delle dodici pietre preziose che fanno da fondamento alla città: anche se l'ordine e i nomi non corrispondono perfettamente, sembra indubbio un riferimento alle pietre, simbolo delle 12 tribù d'Israele, incastonate nel pettorale del sommo sacerdote (cfr. Es 28,15-21). Con tale allusione si vuol

probabilmente dire che la nuova città ha una natura ed una funzione sacerdotale.

21,22-23

Gli ultimi elementi descrittivi sottolineano due assenze importanti nella nuova realtà, tali da evidenziare un forte contrasto con la storica città di Gerusalemme. Secondo l'immagine del Terzo-Isaia (Is 60,19-20) non ci sono più i luminari, perchè la luce è fornita direttamente dal Signore (21,23); ma soprattutto nella città, a differenza del progetto di Ezechiele, non c'è più tempio, perchè il Signore stesso è il tempio (21,22).

Entrambi i versetti terminano con il riferimento all'Agnello in posizione enfatica: insieme a Dio, infatti, l'Agnello, cioè Gesù Cristo morto e risorto, è tempio e candelabro. La novità di Gerusalemme sta proprio in questa nuova relazione con Dio attraverso la persona ed il sacrificio esistenziale del Cristo, modello fondamentale che illumina la nuova comunità.

21,24-26

Alla lunga descrizione succede una breve pericope profetica, caratterizzata dai verbi al futuro: si tratta di un mosaico di citazioni profetiche, che vengono date per compiute ed in via di compimento. L'idea principale è quella del pacifico rapporto della nuova Gerusalemme con tutte le genti: con le immagini dell'antica liturgia di Israele per le feste di pellegrinaggio, Giovanni celebra così il raduno universale del nuovo popolo ed indica la «novità» come la méta a cui l'umanità intera tende.

Le nazioni ricevono luce dalla nuova Gerusalemme (cfr. Is 60,3.5) ed i re della terra, già simbolo dell'avversione a Dio (cfr. 6,15; 17,2; 19,19), ora portano (v.24) e continueranno a portare (v.26) le ricchezze di tutte le loro culture nella città di Dio. Le sue porte, simbolicamente rivolte ad ogni direzione (21,13), restano sempre aperte come chiaro segno di accoglienza; lo aveva già annunciato il profeta (Is 60,11); ma Giovanni ritocca e abbellisce questa formula con l'immagine di uno straordinario giorno ininterrotto senza più notte (cfr. Zc 14,7).

La luce è il motivo dominante e l'incontro fra la gloria di Dio e la gloria delle nazioni rappresenta simbolicamente il luminoso ideale della nuova possibilità di comunione fra Dio e l'uomo.

21,27

La sezione è conclusa da una formula di esclusione (come in 21,8). La ripresa di un detto profetico (cfr. Is 52,1) annuncia l'interdetto ad ogni realtà impura ed avvicina, ancora una volta, la città all'antico santuario: ma l'impurità non è più rituale, ma morale. Impuro è colui che «fa

abominio e menzogna», ovvero chi si oppone alla rivelazione di Dio e divinizza le strutture di questo mondo (cfr. 21,8; 22,15; Gv 8,44). L'atteggiamento contrario significa appartenere alla nuova mentalità dell'Agnello (cfr. 20,12.15).

22,1-2

Una formula di dimostrazione segna l'inizio di una seconda sezione, fatta di descrizione e di profezia, che riprende immagini già accennate e ne introduce di nuove molto importanti.

Dal trono di Dio e dell'Agnello, nuovo tempio, sgorga un fiume di acqua che dà vita: l'immagine deriva da Ezechiele (47,1), ma Giovanni vi aggiunge un particolare nuovo e qualifica la vegetazione descritta dal profeta (Ez 47,12) come l'albero stesso della vita. Il riferimento è chiaramente al giardino dell'Eden (Gen 2,9; 3,24), simbolo sapienziale che segna l'inizio della storia umana. Ciò che all'inizio è stato perduto, viene ridonato in pienezza: i simboli della comunione con Dio, all'inizio e alla fine della Bibbia, esprimono lucidamente la parabola della vicenda umana, storia di peccato e di salvezza, di amicizia perduta e di comunione filiale donata.

22,3-5

Una formula tratta da Zaccaria (Zc 14,11) apre la parte profetica di questa sezione, che evoca l'adorazione eterna e luminosa tributata a Dio e all'Agnello dai suoi servi, coloro che hanno assimilato la sua mentalità e portano impressa nella loro vita la sua stessa persona (21,4).

Probabilmente la fantasia dell'autore, ispirandosi a Zc 14,16, come già per altre precedenti immagini, ha preso le mosse dalla festa delle Capanne, durante la quale si compiva in Gerusalemme la festosa processione dell'acqua, per impetrare da Dio il benefico dono della pioggia; durante la notte il tempio era illuminato da un grande lampadario, mentre il popolo cantava e danzava al suono di strumenti musicali. Con queste scene impresse nella memoria, Giovanni ha rielaborato due classiche immagini bibliche per presentare la nuova realtà: la luce, che è Dio stesso (21,11.23; 22,5), e l'acqua di vita (21,6; 22,1). Inoltre, i popoli pellegrini giungono finalmente alla meta, vedono davvero il volto di Dio e, nell'adorazione, condividono il suo potere regale (cfr. 5,10).

Nell'evento di Gesù Cristo, dunque, la novità si è realizzata: nel presente è donata alla sua Chiesa e nel futuro si compirà pienamente per tutta l'umanità. L'ultima visione dell'Apocalisse è pertanto, una rilettura cristiana della Bibbia per esprimere la gioiosa celebrazione del paradiso ritrovato.

Il dialogo liturgico finale (22,6-21)

L'opera si conclude come era iniziata, con un linguaggio liturgico ed una struttura dialogica; l'intento di creare collegamento con l'inizio è evidenziato dalla ripetizione di alcune formule importanti: il ricordo della rivelazione (1,1 e 22,6), la definizione dell'opera come profezia (1,3 e 22,7.10.18.19), l'insistenza sulla testimonianza (1,2 e 22,16.18.20), l'affermazione del tempo vicino (1,3 e 22,10) e la presenza di beatitudini (1,3 e 22,7.14). Come nel dialogo liturgico iniziale, l'ultima sezione dell'Apocalisse presenta una specie di celebrazione «simbolica» in cui prendono la parola, oltre a Giovanni e all'assemblea, anche l'angelo interprete e Gesù stesso.

Non si può parlare di vera struttura, ma di parti differenti a seconda del personaggio che le pronuncia; l'insistenza è sulla natura profetica dell'opera, il tema conduttore è la venuta del Cristo ed il tono è decisamente in crescendo verso il solenne finale.

22,6

L'angelo interprete, riprendendo la formula di rivelazione posta all'inizio (1,1), dice che il contenuto del libro è «degnò di fede» e «rivela» il progetto di Dio (cfr. 3,14; 19,9.11; 21,5): l'ispirazione divina ha donato ai fedeli la capacità di essere profeti, cioè di comprendere il senso della storia alla luce delle antiche Scritture e degli eventi pasquali di Gesù Cristo.

«Le cose che devono accadere in fretta» è una formula tecnica del linguaggio apocalittico, risale a Dn 2,28 ed indica il senso degli eventi storici guidati dal progetto divino ed orientati al compimento definitivo; con tale formula l'opera non viene presentata come la previsione dei futuri episodi storici, ma è qualificata come la divina spiegazione del senso profondo della storia, attraverso la mediazione dei «profeti».

22,7

Senza essere annunziato, interviene Gesù stesso: lo si riconosce dal contenuto dell'affermazione. Riprende, infatti, la formula del Cristo risorto rivolta alle Chiese (cfr. 2,16; 3,11) ed annuncia così il suo intervento «escatologico» e la sua presenza operante nella comunità.

Il Cristo o, forse meglio, l'angelo interprete (come nel passo simile: 19,9) pronuncia la sesta beatitudine, strettamente legata alla prima (1,3): la lettura liturgica del testo rende beato colui che ne fa tesoro e ne assimila il messaggio, per poterlo tradurre in scelte di vita.

22,8-9

Espressamente compare Giovanni (come in 1,1.4.9), interprete di questa rivelazione e racconta, per la seconda volta (cfr. 19,9-10) il suo

tentativo di adorare l'angelo e la severa proibizione che gli è stata comunicata. L'insistenza su questo gesto simbolico è molto significativa per la cristianità efesina, tentata di un culto angelico (cfr. Col 2,18) nella linea della tradizione giudaica che riteneva gli angeli mediatori della Legge divina.

In netta opposizione l'autore insegna che solo Dio deve essere adorato; gli angeli sono «servi» della rivelazione divina come Giovanni (1,1) e gli altri uomini (1,1; 22,6) che, guidati dallo spirito della profezia, hanno assimilato questa Parola.

22,10-11

Riprende la parola l'angelo e, contrariamente a questo era stato comandato a riguardo dei sette tuoni (10,4; cfr. Dn 12,4), ordina a Giovanni di non mettere sotto sigillo, cioè di divulgare la «profezia» dell'Apocalisse. La rivelazione di Dio attraverso Gesù Cristo, infatti, è la chiave di lettura per comprendere la storia ed è stata donata perché l'umanità ne tragga beneficio: l'occasione buona («kairós») è a portata di mano (1,3; cfr. Mc 1,15).

Il chiarimento a questo punto è necessario, per evitare illusioni: la nuova realtà non significa, infatti, eliminazione dei malvagi. Apparentemente le cose continuano come prima: quattro tipi, contrapposti due a due, rappresentano questa opposta continuità, a livello sociale (ingiusto/giusto) e a livello personale (impuro/santo). L'Apocalisse offre la possibilità di comprendere il senso delle dinamiche storiche e comunica la certezza della soluzione divina già all'opera, ma riconosce anche il rispetto per le scelte storiche degli uomini (cfr. Mt 13,24-30.36-43).

22,12-13

Echeggia di nuovo la voce di Cristo per ripetere la certezza del suo intervento: in connessione con la frase precedente, egli parla di «ricompensa» (cfr. Is 40,10; 62,11) da dare agli uomini in base alle loro storiche e concrete scelte (cfr. 14,13; 20,12.13). La sorte del giusto e dell'ingiusto è già segnata e garantita.

Chi afferma questo, il Cristo risorto, si presenta con tre doppie ed analoghe definizioni, tutte già comparse (cfr. 1,8.17; 2,8; 21,6), per ribadire la sua natura di Signore della storia che determina l'inizio, lo sviluppo e la conclusione di ogni cosa.

22,14-15

L'alternanza dei personaggi nel dialogo ed il contenuto espresso fa pensare ad un nuovo intervento dell'angelo, il quale propone la settima ed ultima beatitudine: l'immagine delle vesti lavate richiama la definizione dei salvati del sesto sigillo e, conservando il riferimento al

battesimo, sottolinea la continuità esistenziale (22,14: «lavano») dell'evento sacramentale (7,14: «lavarono»). Da questo dono-impegno nasce, come beatitudine, la possibilità di mangiare dell'albero della vita (probabile allusione all'Eucaristia) e di entrare nella nuova comunione con Dio.

Il tema dell'ingresso nella città santa provoca la terza formula di esclusione (cfr. 21,8.27), con cui si ribadisce l'interdetto a sette simboliche categorie di persone: il finale concetto di «pseûdos» (cfr. 14,5; 21,8.27) indentifica sinteticamente coloro che si oppongono alla rivelazione divina e godono di tale opposizione.

22,16

Esplicitamente riprende la parola Gesù stesso, per riaffermare l'origine divina di questa rivelazione, la sua destinazione all'assemblea liturgica («voi» che ascoltate) e il suo interesse alla comunità cristiana. Il valore della testimonianza profetica, offerta da Giovanni al gruppo d'ascolto, si fonda proprio sulle qualità di Gesù, punto di incontro e realizzazione dell'Antico e del Nuovo Testamento: egli viene prima di Davide (radice), ne continua l'opera (stirpe) ed inaugura il giorno nuovo della Pasqua (stella del mattino: cfr. 2,28;.Num 24,17)

22,17

L'affermazione del Cristo suscita l'entusiasmo dell'assemblea liturgica: questa è la sposa, poco sopra descritta (21,2.9), ed il suo desiderio è mosso dallo Spirito di Dio che ha ricevuto. Ogni fedele che ascolta l'Apocalisse sente nascere questo desiderio della venuta di Cristo; ma l'autore, o l'angelo o Gesù stesso rivolgono lo stesso invito all'ascoltatore (cfr. Gv 7,37-39). Se davvero il cristiano desidera l'incontro con Dio, se davvero lo vuole, ha la possibilità attuale di attingere gratuitamente alla sorgente di vita che zampilla nella «Gerusalemme celeste» (cfr. 21,6; 22,1): il riferimento alla vita sacramentale della Chiesa sembra evidente.

22,18-19

L'«io» enfatico ed il collegamento con il seguito (v.20) sembra attribuire al Cristo questo nuovo intervento, che, con linguaggio veterotestamentario (cfr. Dt 4,2; 13,1; Pr 30,6; Qo 3,14), garantisce la compiutezza di questa rivelazione profetica. Al termine dell'Apocalisse (e di tutto il canone cristiano) questa solenne affermazione, con tanto di maledizioni, presenta Gesù Cristo come la pienezza della rivelazione: con Lui Dio ci ha detto e ci ha dato tutto. Per questo la rivelazione è chiusa e non attende nuove aggiunte; ma non ammette neppure riduzioni!

22,20

Per la terza volta il Cristo risorto, testimone degno di fede, quindi garante della rivelazione, ripete di venire senza indugio. La comunità cristiana, soggetto implicito, risponde con una tipica formula liturgica, esprimendo il proprio assenso (cfr. 1,7; 5,14; 7,12; 19,4) ed il proprio desiderio (cfr. 22,17). Non è sicura la somiglianza con la formula aramaica «Marana tha» (cfr. 1Cor 16,22; Didachè 10,6). Il passato, il presente ed il futuro, nell'ambito della liturgia, si rafforzano e si integrano a vicenda: il Signore «è venuto» negli eventi fondamentali della sua Pasqua, «viene» nella vita della Chiesa lungo la storia, «verrà» per il compimento finale. La comunità, quindi, mentre legge l'Apocalisse, ricorda, vive e attende.

22,21

L'intera opera, iniziata come una epistola indirizzata alla comunità cristiana (1,4), termina ora con una analoga formula epistolare, comune anche a Paolo (cfr. 2Cor 13,13; Gal 6,18; Fil 4,23), augurando a tutti la comunione con l'amore attivo di Cristo.

Solo alcuni codici aggiungono un conclusivo «Amen».