

La bella paraula: la *Bíblia* com a «gran codi» de la cultura occidental

Gianfranco Ravasi

President del Pontifici Consell de la Cultura

KANT ESTAVA CONVENÇUT QUE «L'EVANGELI era la font d'on va sorgir la nostra cultura», mentre que Goethe no tenia cap dubte a considerar la *Bíblia* «la llengua materna d'Europa». Ho ha estat i encara ho és amb formes també senzilles i quotidianes, a través de les tradicions populars i fins i tot de l'espontaneïtat lèxica que s'expressa en locucions que s'inspiren en la literalitat i en l'imaginari de la Paraula sagrada. Un filòleg italià, Gian Luigi Beccaria, assenyalava precisament que «la *Bíblia* és el llibre que ha donat paraules a l'Europa cristiana: mots senzills, especialment locucions idiomàtiques». Tanmateix, en aquesta ocasió, per mitjà d'un recorregut tan sols emblemàtic, voldríem il·lustrar el paper que les Sagrades Escripures han tingut en l'art i, més en general, en la cultura d'Occident, justament perquè les mateixes Escripures són teixides amb un llenguatge simbòlic, els mots del qual ja són, en si mateixos, imatge.

El fet d'afrontar un horitzó tan ampli i complex ens imposa una simplificació, que intentarem reduir a un díptic ideal. A la primera taula hi haurà una al·lusió a una dimensió especial de la *Bíblia* que, actualment, sovint és objecte de consideració, així com, al contrari, es desatenia en el passat: amb això fem referència a la qualitat estètica de les Sagrades Escripures. Són nombrosos els camins que poden il·lustrar aquest aspecte de la bellesa del text. De moment, ens confor-

marem amb aprofundir només el tema de la magnitud de la paraula. A la segona taula d'aquest díptic destacarem, en canvi, la influència que la *Bíblia* va exercir en l'àmbit de la història cultural d'Occident en tipologies multiformes i complexes.

Eficàcia de la Paraula divina

Sabem que, segons la Revelació judeocristiana, la paraula és l'arrel de la creació, on aconsegueix una funció «ontològica». De fet, es pot gairebé afirmar que els dos Testaments comencen amb la Paraula divina que esqueixa el silenci del no res. *Bereshit...wajjômer 'elohîm: jehî 'ôr. Wajjehî 'ôr*, «Al principi... Déu digué: Que existeixi la llum! I la llum va existir» (*Gènesi* 1,1.3). Així acaba la primera pàgina del *Vell Testament*. En el *Nou Testament* l'obertura ideal podria ser la del cèlebre himne que es pot considerar el pròleg a l'*Evangelí* de Joan: *En archè en ho Logos*, «Al principi hi havia la Paraula» (1,1). L'ésser creat no neix, doncs, d'una lluita teogònica, tal com ensenyava la mitologia babilònica (recordem *l'Enuma Elish*), sinó d'un esdeveniment sonor eficaç, una Paraula que venç el no res i crea l'ésser. El Salmista canta: «El Senyor ha fet el cel amb la paraula, amb l'alè de la boca ha creat l'estelada [...] A una paraula seva, tot començà; a una ordre d'ell, tot existí» (*Salm* 33,6.9).

Tanmateix, la Paraula divina també es troba als orígens de la història, com a font de vida i de mort: «Envià la seva paraula per guarir-los, per alliberar la seva vida del sepulcre.[...] Envia la seva paraula i tot es desglança [...] Mentre un silenci tranquil embolcallava l'univers i la nit era al bell mig de la seva cursa, la teva Paraula totpoderosa, deixant els trons reials, es va llançar des del cel com un guerrer implacable al mig del país destinat a l'extermini; brandava com una espasa esmolada el teu decret irrevocable» (*Salms* 107,20; 147,18; *Saviesa* 18,14-15). La Paraula divina regeix i jutja també, doncs, la trama històrica amb el seu entrellaçat de successos i esdeveniments, «perquè la paraula del Senyor és sincera, es manté fidel en tot el que fa» (*Salm* 33, 4). Però aquesta mateixa Paraula



Voldríem il·lustrar el paper que les Sagrades Escripures van tenir en l'art i, més en general, en la cultura d'Occident, justament perquè les mateixes Escripures estan teixides amb un llenguatge simbòlic els mots del qual ja són, en si mateixos, imatge.

interpreta el sentit últim de la història: és, per tant, l'arrel de la Revelació.

És significativa, respecte a això, l'opció anicònica d'Israel, que té la seva expressió més grandiosa (i dramàtica) en el primer precepte del Decàleg: «No et fabriquis ídols; no et facis cap imatge del que hi ha dalt al cel, aquí baix a la terra o en les aigües d'aquí baix» (*Èxode* 20,4). Doncs bé, fora de la vista el vedell d'or! Una decisió, dèiem, dramàtica, no solament per a un poble tan famolenc de realisme i de símbols com el poble jueu, d'arrel semítica —una cultura realista i simbòlica alhora—, sinó també per a la història de l'art, de la qual ens ocuparem més endavant. De la boca de Moisès surt, en el *Deuteronomi*, una frase fulgurant que il·lustra l'experiència sinaítica: «El Senyor us va parlar des del mig del foc: vosaltres sentíeu una veu que parlava (*qól debarîm*), però no vèieu cap figura (*temûnah*); només sentíeu una veu (*qól*)» (4,12).

Tot seguint aquesta línia que valora la Paraula, la tradició judaica defineix la *Biblia miqra'*, és a dir, «lectura», fent referència al verb *qara'* de la «proclamació», tal com passa amb l'*Alcorà*, mot que conté el mateix radical verbal. Sota aquesta llum, l'aspecte «sonor» del text bíblic és no tan sols un assumpte literari, sinó també teològic. Seria suggestiu, hores d'ara, descobrir la dimensió estètica de la «fonètica» de la Paraula sagrada: cal recordar, per cert, que la mètrica hebraica no és quantitativa sinó qualitativa, és a dir, basada en la barreja cromaticharmònica i fins i tot descriptivodenotativa dels sons. Per exemple, pel que fa a la professió d'amor de la dona del *Càntic dels Càntics* és el fil musical del so —*î*— que indica la personalitat del «jo», mentre que el so —*ô*— es refereix a l'«ell» de l'estimat: *dodî lî wa'anî*

lô... 'anî ledôdî wedôdî lî, «El meu estimat és tot meu, i jo sóc tota seva [...] Jo sóc tota del meu estimat i el meu estimat és tot meu» (2,16; 6,3). Doncs bé, la Paraula és la veu que parla el llenguatge de Déu.

Tot i així, la Paraula també es cristallitza en el Llibre per excel·lència, la *Bíblia*. És per això que el *Nou Testament* empra de manera preferent l'expressió *graphè/ graphai* per referir-se a la Paraula de Déu. Aquí tenim una puntualització de la complicada relació que hi ha entre el que és infinit i el que és contingent, entre *Logos* i *sarx*. La Paraula, de fet, s'ha de reduir dins el motlle fred i limitat dels mots, de les regles gramaticals i sintàctiques, s'ha d'adaptar a la redacció dels autors humans. És l'experiència que tots els poetes viuen amb drama i tensió. En el *Faust*, Goethe admet que «das Wort erstirbt schon in der Feder», sí, la paraula mor sota la ploma. I en el seu poema *Flauta de vèrtebres*, Maiakovski ho confirma: «Sobre el paper, estic crucificat amb els claus de les paraules», mentre que Borges, més en general, reconeix que «l'univers és fluid i canviant; el llenguatge, rígid».

Això no obstant, aquesta rigidesa no aconsegueix refredar i apagar la incandescència de la Paraula. És emblemàtic el cas del profeta Jeremies que «pren un rotlle per escriure i escriu», per ordre divina, els oracles del Senyor (36,2). Però, després que el rei Joiaquim, en llegir les columnes d'aquell rotlle, «amb el ganivet del canceller, tallava el bocí ja llegit i el tirava al foc del braser» (36,23), el profeta no tindrà cap dubte, seguint el comandament diví, a fer reparèixer els mateixos oracles tot demostrant que —tal com declarava Isaïes (40,8)— «l'herba s'assecarà i la flor es marceix, però la paraula del nostre Déu dura per sempre». Aquesta també és una experiència que el poeta viu de manera anàloga, convençut que, un cop dita, la paraula autèntica no es mor, ans al contrari, comença a viure: «A word is dead/ when it is said,/ some say./ I say it just/ begins to live/ that day» (això escrivia la poetessa americana Emily Dickinson). És la força «performativa» i no pas merament «informativa» de la Paraula, que òbviament en la poesia celebra el seu triomf i que té el seu punt àlgid en les Escripures Sagrades.

Kénosi i esplendor de la paraula divina

Tal com succeeix en l'Encarnació, la Paraula també manifesta dues cares, la de la «carn», del límit, de la finitud, i la divina de l'eficàcia creadora, de la teofania. A aquestes dues cares, que en la pràctica continuen el discurs abans esbossat, dedicarem ara la nostra atenció. La Paraula de Déu —així com també la poesia— fa servir un mitjà «kenòtic», el d'una llengua, d'un lèxic, de regles i fonemes. És la presó necessària de la Paraula inefable per a esdevenir «efable». És semblant a la *kénôsis* del Verb de Déu com es descriu en l'himne paulí de *Filipencs* 2,6-11: «Crist, tot i ser de condició divina..., es va fer no res (*ekénôsen*), tot prenent la condició d'esclau...». Isaïes il·lustra la feblesa de la paraula humana d'una manera magnífica quan, en una personificació de la Jerusalem derrotada, canta: «Abatuda, parlaràs des del fons de la terra. La teva paraula, esmorteïda, sortirà de la pols. La teva veu semblarà la d'un esperit, la teva paraula sonarà com un murmuri» (29,4).

La *Bíblia* es basteix sobre la pobresa expressiva d'una llengua pedregosa com el desert, àrida i escabrosa: és l'hebreu clàssic que pot recórrer, per cert, només a un corpus lèxic limitat, de només 5.750 mots. O bé es basa en el grec *koinè*, molt més limitat que la llengua hel·lènica clàssica; així, doncs, el lèxic grec neotestamentari posseeix un patrimoni de només 5.433 mots. A més, la *kénôsis* continua fins al punt que el nom més important, el nom diví, és contingut en quatre consonants, JHWH, que es queden mudes, impronunciabls. Al cim d'aquesta progressiva reducció de la Paraula en la misèria humana, tenim l'experiència extraordinària del profeta Elies a la muntanya d'Horeb-Sinai. Déu no apareix en el «vent huracanat i violent que esberlava les muntanyes i esmicolava les roques», ni es manifesta durant el terratrèmol o amb el llamp d'una tempestat ensordidora. Sinó que, tal com diu el text original hebraic, el Senyor s'amaga en una *qôl demamah daqqah*, és a dir, en «una veu de silenci subtil» (*1rReis* 19,11-12). És gairebé el punt zero de l'anihilació de la Paraula; tanmateix, aquell silenci és «blanc», això és, conté en el seu interior tots els sons, les lletres, les síl·labes, les paraules. És el «misteri», mot que, en el seu

radical grec (*myein*) pressuposa el fet de callar, de tancar els llavis, però no a causa d'una absència de significats sinó per una presència de vida i de persona.

És així que la Paraula divina —i la paraula poètica també, de forma anàloga— revela la seva potència. Es manifesta com un mitjà sumptuós i, fent servir una expressió de Teilhard de Chardin, esdevé «diafànica», això és, diàfana i transparent respecte de la Revelació divina. És aquesta la potència que s'atribueix al *Logos* del pròleg de Joan, abans esmentat, segons la semàntica semítica que hi ha darrere. De fet, en hebreu *dabar*, «paraula», significa al mateix temps «acte, esdeveniment». Els actes de «dir» i «fer» s'entrellacen. I cal, per tant, considerar de manera acumulativa i no pas separada o alternativa, com pressuposa el poeta, els quatre significats que Goethe, en el *Faust*, atribueix al *Logos* de Joan: «das Wort», Paraula, «der Sinn», Significat, «die Kraft», Potència, «die Tat», Acte.

Aquesta eficàcia que dona a la paraula (feble i menuda) la capacitat de manifestar d'una manera diàfana la Paraula que «persistirà en el cel» (*Salm* 119,89) es realitza sobretot mitjançant el símbol, en el seu sentit més autèntic (*syn-ballein*, «posar alhora») i no segons l'accepció popular que el confon amb la metàfora purament al·lusiva. El llenguatge simbòlic permet lligar el que és finit i infinit, contingent i absolut, temporal i etern, humà i diví. Crist és el gran Símbol perfecte, atès que fon en si mateix *Logos* i *sarx*, com dèiem, divinitat i humanitat, plenitud i feblesa. Igual que, en l'àmbit de la teologia, hi ha la temptació «dia-bòlica» (*dià-ballein*, «llençar», «dispersar») d'infringir l'Encarnació mitjançant l'espiritualisme gnòstic o el fenomenisme historicista, així també en l'àmbit de l'exegesi de la paraula hi ha el perill de trencar el simbolisme de la Paraula tot reduint-la a mera larva espiritual, o a una mina d'on extreure teoremes teològics, o bé a una col·lecció de textos historiogràfics o literaris.

En aquest sentit, va ser emblemàtica l'hermenèutica tradicional del *Càntic dels Càntics*. Per una banda, l'amor dels dos protagonistes s'ha esfumat en un misticisme al·legòric (Déu-Israel, Crist-Església, Crist-Maria, Crist-ànima): enlairant-se de la realitat, es trencava tot lligam amb la concretesa de la existència per tal de perseguir enrari-

“ La Paraula, de fet, s’ha de reduir dins el motlle fred i limitat dels mots, de les regles gramaticals i sintàctiques, s’ha d’adaptar a la redacció dels autors humans. És l’experiència que tots els poetes viuen amb drama i tensió.

des geometries metafòriques i espirituals. Per altra banda, l’anomenada «école voluptueuse», és a dir, l’escola interpretativa literalista, considerava el poema un senzill recull de líriques eròtiques, modulades en anàlegs models de l’antic Orient Pròxim, textos de vegades carregats de sensualitat tòrrida, i d’altres vegades confiats als *topoi* del llenguatge amorós. En realitat, el *Càntic* és al mateix temps eros i amor, és celebració de l’abraçada plena i humana que reflecteix i revela l’abraçada divina envers la seva criatura. I només la lectura simbòlica manté compactes els dos valors sense perjudicar-ne un per salvar l’altre. Tal com afirmava René Char (1907-1988), poeta surrealista i simbolista francès, «Els déus habiten la metàfora. Atrapada per la brusca diferència, la poesia s’eleva a un més enllà sense tutela». És així que teologia i poesia coincideixen a moure’s de la mateixa forma, ambdues arrelades en el present i en la realitat per a ascendir cap a un Altre i a un Ultra transcendents.

La Bíblia, «alfabet acolorit» de l’art

Ara intentarem il·lustrar, d’una manera totalment emblemàtica, la segona tauleta del díptic ideal que hem esmentat al començament. Hi voldríem destacar la funció generativa que la *Bíblia* ha desenvolupat per a la cultura occidental amb una presència tan cabdal que s’ha convertit en una mena de «lèxic» iconogràfic i de model ideològic en què inspirar-se. No debades Chagall afirmava que les pàgines bíbliques són «l’alfabet acolorit dins el qual, segle rere segle, els pintors han amerat el seu pinzell».

«Les Escriptures Sagrades són l’univers en l’àmbit del qual la lite-

ratura i l'art occidental han actuat fins al segle XVIII i segueixen fent-ho en gran mesura en l'actualitat». Aquesta afirmació del famós assaig *El gran codi* de Northrop Frye (1981) sobre la relació entre Bíblia i literatura constata un fet fàcilment comprovable per a qui analitzi la història cultural d'Occident: durant segles, efectivament, la *Bíblia* ha estat l'immens lèxic o repertori iconogràfic, ideològic i literari en què s'han inspirat constantment multitud d'obres cultes i populars. I, si Erich Auerbach, en la seva famosa *Mimesis* (1946), havia reconegut en la *Bíblia* i en *l'Odissea* els dos models clau per a la nostra cultura, també Nietzsche, en els apunts previs a l'obra *Aurora* (1881), confessava que «pel que fa a nosaltres, Abraham val més que qualsevol altra persona de la història grega o alemanya. Entre allò que sentim llegint els *Salms* i allò que experimentem llegint Píndar i Petrarca hi ha la mateixa diferència que hi ha entre la pàtria i la terra estrangera».

L'intent de descriure aquesta presència amb la multiplicitat de les seves formes, ara ideals, ara degenerades, representa una empresa monumental, podríem dir que desesperada, de tan interminable com seria catalogar-la. Tanmateix, seguint el solc d'estímul procedents de la filosofia (per exemple, Gadamer) i de la teologia (per exemple, von Balthasar), es va reconèixer, a fi de comprendre la *Bíblia*, el paper desenvolupat no solament per l'Autor, sinó també pel Lector, és a dir, per la Tradició teològica, espiritual i artística que l'Escriptura va produir. Així, doncs, s'ha configurat una recerca anomenada de *Wirkungsgeschichte* o «història de l'efecte» (o també *Rezeptionsgeschichte*, això és, «història de la recepció» d'un text) que verifica l'extraordinària influència i propagació exercida per la *Bíblia* en l'imaginari i en les vicissituds culturals, altes i populars. Per exemple, podríem citar una recerca de Jacob Kremer sobre la resurrecció de Llätzer on, després d'aprofundir el significat teològic del passatge de *Joan* (c. 11), analitza la història de la recepció d'aquest miracle amb testimonis extrets de la literatura religiosa i profana, de la litúrgia i sobretot de l'art (catacumbes, sarcòfags, díptics, còdexs miniats, Giotto, Cranach, Rubens, Rembrandt, Redon, van Gogh...).

Continuarem seguint un recorregut purament exemplificatiu i ens conformarem indicant només alguns models que intentin repre-

sentar de manera emblemàtica aquesta immensa influència. Un primer model es podria definir *reintepretatiu* o *actualitzant*: es pren en consideració el text o el símbol bíblic i se'l torna a llegir i encarnar dins unes coordenades historicoculturals noves i diferents. Pensem en la figura de Job, que, després de convertir-se durant segles en una imatge del Crist pacient en l'art sagrat (per exemple, la *Meditació sobre la Passió* o la *Lamentació sobre Crist mort* del Carpaccio), es converteix en un signe personal en la *Repetició* de Kierkegaard: en Job, el filòsof danès llegeix la seva experiència d'amor fracassada i l'intent de recuperar-la del passat mitjançant Déu. Kierkegaard escrivia: «Jo no llegeixo Job amb els ulls, com es llegeix un altre llibre, sinó que me'l poso sobre el cor... Cada paraula seva és aliment, vestidura i bàlsam per a la meua pobra ànima».

I, per quedar-nos amb el mateix filòsof, pensem en el sacrifici d'Isaac (*Gènesi* 22) tal com ell el va llegir a *Temor i tremolor*: el terrible i silenciós camí d'Abraham, de tres dies, cap a la muntanya de la prova, esdevé el paradigma de tot itinerari de fe, marcat per la llum i per la tenebra, on el creient ha d'assolir la total privació de tots els suports humans, incloent-hi els afectes i les relacions fonamentals. L'exegeta Gerhard von Rad, en la seva obra *El sacrifici d'Isaac*, va recollir al voltant del text bíblic, a més de les de Kierkegaard, les reinterpretacions actualitzades de Luter, de Rembrandt i de Kołakowski. Malgrat això, la tradició jueva ja havia vist en la '*aqedah*, és a dir, en el fet sacrificial de «lligar» Isaac a l'altar de la muntanya de Moria, el misteri del patiment del poble hebreu i s'havia interrogat sobre el silenci de Déu (especialment amb relació al tràgic esdeveniment de la *shoah* causat per la persecució nazi).

Podríem continuar documentant aquest tipus de reinterpretació que domina en l'art sagrat, que es dedica a relacionar esdeveniments evangèlics amb l'«avui» de l'Església: ens referim a les representacions populars, folklòriques, als ritus tradicionals que intenten reviuir la passió de Crist o altres moments de la seva existència dins l'àmbit de la quotidianitat, de les arquitectures i de les presències que poblen l'horitzó quotidià. Tot i això, s'ha d'analitzar un altre model: aquest elabora les dades bíbliques de manera desconcertant i per aquesta raó

el podríem anomenar *degeneratiu*. En la mateixa història de la teologia i de l'exegesi, sovint s'han produït desviacions i deformacions interpretatives. El text sagrat es converteix en un pretext per a comentar alguna altra cosa («al·legoria») o fins i tot per a capgirar-ne el sentit originari. Això també succeeix en la història de la cultura. Considerem altra vegada com a emblema el llibre de Job. La tradició, de fet, ignorant l'altíssim poema que constitueix la substància de l'obra, es va basar gairebé exclusivament en el pròleg i l'epíleg (cc. 1-2 i 42). Aquí Job només apareix com un home pacient que supera la prova i finalment rep la recompensa de Déu. En realitat, el cos central de l'obra presenta, en canvi, el drama de la fe col·locada davant del misteri de Déu i del mal. L'èxit d'una recerca lacerada i acre és en aquella professió de fe que realment segella tot el text: «Jo només et coneixia d'oïda, però ara t'he vist amb els meus ulls» (42,5).

L'art cristià, en canvi, tot seguint el solc d'una interpretació reduccionista que ja era present en el Nou Testament (*Jaume* 5,11) i en els textos dels Pares de l'Església, es conformarà amb un Job col·locat en el femer, disposat a aguantar els patiments més atroços, la ironia de la seva dona i l'enfrontament amb els amics, tot esperant l'alliberament final. Tanmateix, la «degeneració» del significat autèntic del llibre bíblic es pot il·lustrar, a més a més, en l'àmbit de l'enorme recuperació literària de la història de Job (de Goethe fins a Dostoievski, de Roth a Singer, de Bloch a Camus, de Morselli a Pomilio, etc.). És exemplar en aquest sentit la *Resposta a Job* de Carl G. Jung (1952), en que el cèlebre sofrent bíblic s'erigeix en símbol de la moralitat i de la responsabilitat davant d'un Déu exempt de tota ètica, en la seva omnipotència i omnisciència. Serà Crist qui, procedint de Déu i tot introduint-se en la humanitat, aconseguirà aprendre la lliçó moral de Job i s'erigirà en contra de la duresa «immoral» i la inescrutabilitat del Pare celestial. És ben evident que el text bíblic ja només és un pretext a partir del qual es teixeixen noves trames i nous significats, i això succeeix amb moltes figures bíbliques: si ens quedem en l'àmbit psicoanalític, cal recordar l'elaboració de la figura de Moisès i dels orígens de la religió hebrea per part de Sigmund Freud en els tres assaigs sobre *L'home Moisès i la religió monoteïsta* (1913).



La *Bíblia* va ser «el gran codi» de la cultura, especialment de l'art, i de l'imaginari popular, però també va ser la presentació d'una fe que uneix en si mateixa transcendència i immanència.

L'art com a hermenèutica transfigurativa del text bíblic

Fet i fet, cal reconèixer que, si també la lectura desviada és signe de la fecunditat i força de l'original bíblic, la *Bíblia* ofereix un grandios testimoniatge de potència espiritual i cultural quan transparenta tota la seva riquesa simbòlica i teològica. Per això voldríem comentar un tercer model de tipus *transfiguratiu*. Sovint, l'art aconsegueix donar visibilitat a ressonàncies secretes del text sagrat, tornar a transcriure'l en tota la seva puresa, fer brotar una potencialitat que l'exegesi científica només conquereix amb esforç i que de vegades ignora totalment. Això afirmava Paul Klee, en un sentit general, quan escrivia, en la seva *Teoria de la forma i de la figuració*, que «l'art no repeteix les coses visibles sinó que torna visible allò que sovint no ho és». Gaston Bachelard deia que, en els seus quadres, Chagall «llegeix la Bíblia i de sobte els passatges bíblics esdevenen llum».

En aquest sentit, ens sembla especialment indicativa la gran música que, durant el període històric que va des del segle XVII fins al començament del segle XIX, sovint va superar les arts figuratives en fer-se intèrpret de la Bíblia (Carissimi, Monteverdi, Schütz, Pachelbel, Bach, Vivaldi, Buxtehude, Telemann, Couperin, Charpentier, Händel, Haydn, Mozart, Bruckner, etc.). Només cal imaginar què pot significar un oratori tal com *Jefte* de Carissimi o les *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi o la *Passió segons sant Mateu* de Bach o, més recentment, la *Passió segons Sant Lluc* de Penderecki o els *Chichester Psalms* de Bernstein. Per a tenir un exemple específic i essencial, només caldria seguir la suprema interpretació de Mozart d'un salm literàriament modest, el breu 117 (116), estimat, però, a Israel perquè proclamava les dues virtuts fonamentals de l'aliança que lliga Déu al seu

poble, és a dir, *veritas et misericordia*, com diu la versió llatina de l'edició *vulgata* que va emprar el músic, o bé «amor i fidelitat», segons una traducció més propera a l'original hebreu (*hesed w'emet*). Ara bé, el *Laudate Dominum* en fa menor de les *Vespres solemnes d'un confessor* (K 339) de Mozart aconsegueix recrear la força teològica i espiritual, hebrea i cristiana del salm com mai no ho hauria pogut fer cap exegegesi textual directa.

De tota manera, el resultat «transfiguratiu» és típic de totes les obres mestres de l'art i de la literatura. Seria impossible demostrar-ho degudament perquè el repertori consultable és molt ampli. Ens conformarem amb un símbol, el del dit eficaç de Déu, sovint celebrat a la Bíblia. Doncs bé, tota la història, la missió, la figura i la grandesa del Baptista estan continguts dins aquell índex poderós apuntat cap al Crucifix que Matthias Grünewald va pintar a l'*Altar d'Isenheim* del museu de Colmar. Tot el misteri de l'acte creatiu que es va descriure en el llibre del Gènesi es troba en l'índex «imperatiu» del Creador de Michelangelo que desperta a l'ésser l'índex adormit d'Adam. I tota la redempció «re-creadora» que es crea en la vida del publicà Levi es troba en la citació de Michelangelo feta per Caravaggio en aquell índex que Crist apunta cap al futur apòstol Mateu, en el cèlebre quadre de Sant Lluís dels Francesos a Roma.

L'art i les diverses expressions culturals poden, doncs, revelar-se repetidament animades per l'imaginari i per la ideologia bíblica. Contemporàniament, la tradició cultural esdevé clau d'interpretació —ara lliure, ara correcta, ara desviada— de la mateixa Escriptura, i tant és així que el teòleg Marie-Dominique Chenu, en la seva obra *La teologia al segle XII*, admetia: «Si hagués de tornar a fer aquesta obra, dedicaria una atenció molt més gran a la història de les arts, siguin literàries o plàstiques, atès que no són només unes il·lustracions estètiques, sinó uns veritables llocs teològics». Això també ho justifica el fet que la *Bíblia*, tot i ser un text teològic en la seva finalitat última, també és una obra literària, caracteritzada per una extraordinària força expressiva. Es manifesta amb formes múltiples i, sobretot, té un camí privilegiat de formulació —com ja hem tingut ocasió de subratllar— precisament en el símbol. Thomas S. Eliot va definir els Salmes com

“ En realitat, el *Càntic* és al mateix temps eros i amor, és celebració de l'abraçada plena i humana que reflecteix i revela l'abraçada divina envers la seva criatura. I només la lectura simbòlica manté compactes els dos valors sense perjudicar-ne un per salvar l'altre.

un «jardí de símbols»; tanmateix, aquesta definició pot ampliar-se a molts textos bíblics (només cal pensar en *Job*, el *Càntic dels Càntics* i l'*Apocalipsa*).

En la història de la cultura alta i popular d'Occident, van ser fonamentals aquells símbols que són les paràboles de Jesús. Les llavors, els camps, els àpats nupcials, els fills difícils, els porters nocturns, els rics trivials i egoistes, les víctimes dels robatoris i els socorristes, les vinyes i els pagesos, els lliris del camp, la figuera, els gossos salvatges, els pardals, el cuc i el rovell, els voltors, els peixos, el sol i la pluja, etcètera, es converteixen en signes inoblidables d'un missatge que es recuperarà constantment, es transcriurà, s'exaltarà i també es deformarà, però sempre mitjançant aquell sistema imaginatiu extraordinari. Segons la *Bíblia* és possible anomenar Déu d'una manera figurativa, amb una bella forma literària i amb un llenguatge correcte. Mitjançant el símbol es rebutja la inefabilitat i l'aniconisme que va afectar algunes religions, si més no en alguns àmbits: fixem-nos en la prohibició de les imatges en el judaisme i en l'islam. Una actitud que també va fregar el cristianisme durant l'època iconoclasta o en alguna fase de la Reforma protestant. El símbol, tanmateix, també permet rebutjar la representació idolàtrica que sovint la *Bíblia* condemna i que de vegades també va aflorar en la història posterior. El llenguatge simbòlic, i tot allò que produeix artísticament, permet mantenir en equilibri el misteri, l'Altre i l'Ultra de Déu amb la seva revelació, la seva «efabilitat», la seva capacitat històrica de comunicar a la humanitat.

Amb la seva riquesa simbòlica, la *Bíblia* va ser, doncs, «el gran codi» de la cultura, especialment de l'art, i de l'imaginari popular,



La gran música que, durant el període històric que va des del segle XVII fins al començament del segle XIX, sovint va superar les arts figuratives en fer-se intèrpret de la Bíblia.

però també va ser la presentació d'una fe que uneix en si mateixa transcendència i immanència. L'art ha intentat copsar la «carnalitat», això és, la historicitat d'aquella revelació, ara exaltant-la, ara transformant-la, però gairebé sempre en va saber mantenir la dimensió de signe, de misteri, d'infinít i etern. És això que es pot il·lustrar, finalment, per mitjà d'un gènere especial de l'art oriental cristià, el de la icona, així com ens la presenta Pavel Florenski: «L'or bàrbar i pesat de les icones, fútil en si mateix amb la llum del dia, adquireix una ànima amb la llum tremolosa d'una llanterna o d'una espelma dins una església, tot fent pressentir altres llums no terrenals que omplen l'espai celestial». Art i fe es troben. Les figures de la icona i els seus fons daurats són terrenals, però reflecteixen allò diví i ens introdueixen dins una experiència paradisiàca.

D'una banda, l'art aconsegueix desenvolupar una funció «kerigmatica», és a dir, esdevé un anunci del missatge espiritual, tal com suggeria un gran expert en imatges sagrades, sant Joan Damascè en el segle VIII: «Si ve un pagà i et diu: 'ensenya'm la teva fe', tu acompanya'l a l'església i ensenya-li la decoració amb què ha estat ornamentada i explica-li la sèrie de representacions pictòriques sagrades». D'altra banda, l'art que la iconografia bíblica il·lustra i substancia es converteix en catequesi per als fidels, com afirmava sant Gregori Magne en el segle VI, tot convidant *qui litteras nesciunt... ut in parietibus videndo legant*. L'art és, doncs, la Paraula feta imatge, és el *codex in pariete* i, tal com es podia llegir en els *Statuti d'arte* dels pintors sienesos del Trecento, «Nosaltres [és a dir, els artistes] manifestem, als homes que no coneixen la lectura, les coses miraculoses realitzades per virtut de la fe».