

INTRODUZIONE

1. *Obiettivo del presente volume.*

L'organizzazione del convegno svoltosi a L'Aquila il 24-25 ottobre 2019 e di questa raccolta di studi nasce dall'esigenza di voler comprendere meglio il ruolo delle metafore, delle similitudini e dell'allegoria nel *Περὶ τῆς κατὰ Μωυσέα κοσμοποιίας* (*Sulla creazione del mondo secondo Mosè*) di Filone di Alessandria, conosciuto con il titolo latino di *De opificio mundi*¹. Come è noto, si tratta di un'opera cosmologica dalla controversa storia editoriale, in cui Filone affronta il tema della produzione del mondo avendo come principali punti di riferimento il racconto sulla creazione del *Genesi*, il *Timeo* di Platone e la tradizione stoica.

Φίλων, anche noto come *Philo iudaeus*, nasce circa nel 20 a.C. ad Alessandria d'Egitto e visse per circa 70 anni². Dal 38 d.C. sappiamo che Filone fu a Roma, dove si recò forse addirittura per condurre – come ci racconta Giuseppe Flavio – un'ambasceria presso l'imperatore Gaio Caligola, al fine di chiedere maggiori garanzie per la comunità ebraica alessandrina³. Gli ebrei di Alessandria erano soggetti a continui attacchi e soprusi, come la profanazione delle sinagoghe, e, da quanto ci racconta lo stesso Filone, la loro vita era divenuta insostenibile⁴. Non sappiamo con certezza quanto

¹ Per il titolo dell'opera, Runia (2001, 96-97).

² Per la vita di Filone, Schwartz (2009, spec. 9-14) e Niehoff (2018a, 25-68). Per i diversi epiteti attribuiti a Filone, Runia (1994a) e Runia (1994b). Si veda anche De Luca (2021, 29-35).

³ Φίλων ὁ προεστὼς τῶν Ἰουδαίων τῆς πρεσβείας, Ios. *AI XVIII*, 259 Niese (= Eus. *HE II* 5, 4 Bardy). Per Giuseppe e Filone, Niehoff (2018b) e (2016a). Per un confronto tra i due autori in base alla loro formazione e ai loro riferimenti culturali, Koskeniemi (2019, 292-293). Si vedano van den Hoek-Herrmann (2016) per gli *horti Agrippinae*, *Lamiani* e *Maecenatis* come i possibili luoghi in cui contestualizzare il ricevimento a Roma della delegazione di cui fece parte Filone.

⁴ Per Filone e la politica dell'impero, Sfameni Gasparro (2015).

tempo Filone trascorse a Roma, ma le più recenti ipotesi sostengono che il nuovo clima culturale e filosofico in cui Filone si imbatté furono determinanti per gli scritti considerati successivi all'ambasceria⁵.

A Filone sono state attribuite trentasei opere, che appartengono a generi letterari diversi e in cui vengono sperimentati approcci differenti alla Scrittura. Come è noto, punto di riferimento filoniano è molto probabilmente la traduzione greca cosiddetta dei *Settanta*, di cui lui stesso ne racconta l'origine in tono leggendario al fine di ribadirla, nonostante si tratti di una traduzione, il carattere ispirato⁶. La Scrittura rappresenta un referente costante in tutta la variegata produzione letteraria dell'ebreo Filone, incluse le opere non prettamente esegetiche. Tra i suoi scritti, probabilmente prodotti ad Alessandria e destinati ad un pubblico ebraico, si annoverano il cosiddetto *Commentario allegorico al Genesi*, costituito di diciotto libri, e le *Questioni e soluzioni su Genesi ed Esodo*, in cui, in entrambi i casi, Filone compie un'interpretazione del testo biblico per lemmi⁷. Sono riscontrabili, poi, scritti di carattere storico come la *Legatio ad Caium* e l'*In Flaccum*, in cui Filone arreca un'importante testimonianza dell'ambasceria a Roma e delle vicissitudini della comunità giudaica alessandrina. Seppure la filosofia – come poi accadrà ampiamente anche nelle esegesi degli autori cristiani, che spesso, per contenuti e metodologia, dipendono proprio da Filone e dalla tradizione esegetica guidaico-ellenistica⁸ – rappresenti lo strumento costante con cui Filone indaga la Scrittura, tra le sue opere si annoverano anche scritti considerati strettamente filosofici, come il *Quod omnis probus liber sit* o il *De providentia*, in cui, in linea con le tendenze filosofiche del tempo, vengono affrontati temi come la libertà di scelta e la provvidenza⁹. Infine, tra le ultime opere che Filone compose, troviamo quelle facenti parte del gruppo sull'*Esposizione della legge mosaica*, di cui, oltre al *De opificio*, fanno parte gli scritti sui principali protagonisti della tradizione ebraica, come Mosè, Abramo e Giuseppe, e opere sulla legge e sulle virtù¹⁰.

⁵ Per come le opere di Filone dopo l'ambasceria a Roma non saranno più le stesse, Niehoff (2013) e (2018a). Per il *De opificio*, spec. Niehoff (2018a, 96-102). Per Filone e il suo rapporto con la comunità ebraica di Roma, Calabi (2017b).

⁶ Kamesar (2009, 65-72) e Calabi (2013, 18, 21). Si veda anche Veltri (1986).

⁷ Si veda Niehoff (2018a, 173-191). Per i destinatari delle opere di Filone, Sterling (2017a). Si vedano anche Kamesar (2009, 77); (1997); (1998) e il saggio di Radice in questo volume.

⁸ Per Filone e la tradizione cristiana, Runia (1999a).

⁹ Per la contestualizzazione degli scritti filosofici filoniani, come le altre opere composte dopo l'ambasceria, nel retroterra filosofico romano, Niehoff (2018a, 69-90).

¹⁰ Si veda *Praem.* 1-3 per la suddivisione dei λόγοι di Mosè in cosmologico, storico e legislativo. Per le opere dell'*Esposizione*, Niehoff (2018a, 93-170).

Come sappiamo da rimandi interni al *corpus* e in base alla tradizione manoscritta, è chiara l'appartenenza del *De opificio mundi* alla serie dell'*Esposizione*, ma fin dall'*editio princeps* del 1552 di Adrien Turnèbe l'opera è stata collocata in testa al *Commentario allegorico*, secondo una prassi che poi si è consolidata nel corso del tempo fino all'edizione ottocentesca di Leopold Cohn e di Paul Wendland, su cui sono basate tutte le principali traduzioni del Novecento¹¹. Il motivo di tale scelta deve essere individuato nel fatto che nella prima delle opere che fanno parte del *Commentario*, ossia le *Legum allegoriae*, sono stati interpretati i versetti del *Genesi* successivi, anche se in parte sovrapponibili, a quelli che fanno da sfondo al *De opificio*. Quest'ultimo è costruito su *Gen.* 1, 1-3, 24, che costituisce l'ossatura cosmogonica sulla base di cui Filone elabora la sua cosmologia, mentre le *Legum allegoriae* iniziano con l'interpretazione lemmatica di *Gen.* 2, 1¹². Nonostante potrebbe essere riscontrata una certa continuità, tra *De opificio* e *Legum allegoriae* sembrano essere più numerose le differenze: tra tutti uno dei principali punti di divergenza è l'uso filoniano dell'allegoria, che è sistematico nelle opere del *Commentario* mentre appare del tutto circoscritto nel *De opificio*¹³. L'opera cosmologica per eccellenza di Filone, più che dell'«allegoresi» – o «allegoria filosofica» – tipica del *Commentario*¹⁴, di cui, come vedremo, si trova eccezionalmente traccia nei paragrafi conclusivi dell'opera, abbonda di altre tipologie di immagini. Nel resto del *De opificio*, invece, quando parliamo di «allegoria», dobbiamo intenderla come figura retorica o in relazione al suo più ampio significato di «immagine». Anche nel non allegorico *De opificio*, però, resta una traccia del passato da esperto allegorista di Filone, di cui aveva dato prova di maestria nel *Commentario* e nelle *Questioni*, e che si manifesta, più che nell'interpretazione lemmatica dei versetti biblici, nell'interpretazione dei «miti» platonici e stoici.

Nel *De opificio*, rispetto alle opere del *Commentario*, Filone mostra di procedere in maggiore sintonia con gli stoici, primi autori ad aver inteso l'allegorizzazione del mito come una prassi filosofica¹⁵. Insieme al platonismo,

¹¹ Per il *De opificio* nel *corpus*, si veda Runia (2001, 1-4, 40-43). Si veda anche De Luca (2021, 35-41).

¹² Si veda il saggio di Runia in questo volume e Runia (2001, 10-21).

¹³ Su questo si vedano, in particolare, in questo volume i saggi di Runia, Niehoff, Radice e De Simone.

¹⁴ Per l'uso filoniano dell'allegoria filosofica, Radice (2020a, 79-94). Per «allegoresi» si intende «il significato ancor più specifico di *un'esegesi di miti (o oggetti) considerati sacri* o notevoli, idonea ad essere condotta *in maniera sistematica* ad un'interpretazione *razionale*», Radice (2020a, 10), corsivi dell'autore.

¹⁵ Cfr. Radice (2020a, 45-78) e Boys-Stones (2003).

è proprio la tradizione stoica a fornirgli, oltre ad alcuni contenuti, il linguaggio filosofico-metaforico in cui dare voce alla propria cosmologia. Lo stoicismo diventa la *lingua communis* in cui, sulla base del *Genesis*, viene interpretato il *Timeo* e garantisce a Filone la possibilità di rendersi adeguatamente comprensibile al pubblico greco-romano a cui egli si rivolge per presentare la cosmogonia mosaica. Nel *De opificio*, infatti, Filone esprime la sua ‘fisica’ attraverso metafore, similitudini ed esempi che vengono formulati secondo l’intreccio, caratteristico della produzione filoniana, di teologia e filosofia, e con il fine non tanto di abbellire il testo da un punto di vista stilistico bensì di renderlo efficace nella comunicazione dei suoi contenuti cosmologici.

2. *Un percorso per immagini.*

Il presente volume è diviso in tre sezioni. La parte I, *Metafore e allegorie nel De opificio mundi di Filone di Alessandria*, ha carattere metodologico e i saggi di David T. Runia, Maren R. Niehoff, Emmanuele Vimercati e Pia De Simone, che si concentrano sull’utilizzo filoniano delle metafore e sul ruolo che l’allegoria svolge nella parte finale dell’opera, permettono al lettore di entrare nel vivo del mondo filoniano costruito per immagini. Partendo dalla contestualizzazione del *De opificio* tra le opere dell’*Esposizione*, il volume inizia con il confronto del *De opificio* con il *Commentario* dove la cosmologia, a prima vista, non ha un ruolo dominante. L’analisi di Runia, però, mette in luce come in opere come il *De plantatione*, il *De migratione Abrahami* e il *De mutatione nominum* al concetto di ‘creazione’ può essere riconosciuto un posto cruciale soprattutto se lo intendiamo non tanto come *κοσμοποιία* (produzione del mondo), bensì come articolato in funzione dell’*ἀνθρωποποιία* (produzione dell’essere umano)¹⁶: sull’atto creativo tramite cui Dio dà origine al cosmo si fonda l’allegoria dell’anima, centrale in tutto il *Commentario*. Merito del saggio di Runia è quello di mettere in risalto, nonostante il differente contesto e periodo di composizione, l’esistenza di una fitta rete di connessioni tra il *De opificio* e le opere del *Commentario*, che permette di mettere a fuoco la coerenza interna del pensiero di Filone, dove la ‘dottrina della creazione’ ha svolto una funzione trasversale.

Niehoff nota come nel *De opificio* sia possibile riscontrare una ampia eco dell’interesse che nelle opere giovanili Filone manifesta verso una lettura allegorica della Scrittura, a cui ora, però, egli si appropria in modo nuovo,

¹⁶ A differenza di *κοσμοποιία*, si ricorda che *ἀνθρωποποιία* è un termine che Filone non utilizza mai nelle sue opere e che oltretutto è assai raro in letteratura. Per l’uso filoniano del lessico ‘cosmopoietico’, De Luca (2017b) e, in particolare, per *κοσμοποιία* De Luca (2021, 237-246).

tramite un'innovativa strategia comunicativa di tipo metaforico e non più allegorico, che aspira a giungere in maniera efficace al suo nuovo pubblico di lettori greco-romani. La Scrittura, e, nel nostro caso, in particolare, la cosmogonia genesiaca, ora viene presentata in un linguaggio filosofico che possa risultare familiare al proprio pubblico, ricco di riferimenti, oltre che platonici, allo stoicismo, e ricco di immagini mondane che presentano la tradizione ebraica come conforme ai valori dell'impero.

Un esempio di questo nuovo modo di procedere, che segna una cesura con le opere precedenti all'ambasceria, è messo in risalto da Vimercati che analizza le 'allegorie' politiche del *De opificio*. Dopo aver messo in luce le differenti sfumature causali della legge nel *De opificio*, che, avendo una funzione progettuale, creatrice, provvidenziale e morale, appare come causa paradigmatica, strumentale e finale, Vimercati chiude il suo studio con l'analisi del mito fondativo di Crono del IV libro delle *Leggi* di Platone, dove è possibile vedere anticipati alcuni dei caratteri politici della cosmogonia filoniana. L'espressione 'allegorie politiche', in questo caso, a nostro avviso, risulta essere particolarmente fortunata perché tali immagini, seppure sempre sviluppate sulla base del *Genesi*, sono state elaborate in dialogo con le tradizioni platonica e stoica e hanno il fine di interpretarle, convertendone i caratteri mitici in un quadro trascendente.

Con il saggio di De Simone, entriamo nel cuore dell'interpretazione allegorica che Filone sviluppa in *Opif.* 153-154 quando si trova a presentare al suo pubblico greco-romano la complessa vicenda del giardino dell'Eden¹⁷. I riferimenti al *Timeo* e allo stoicismo sono più flebili e sembrano non essere più sufficienti per aiutare Filone a presentare in termini greci la cosmogonia genesiaca. Filone sembra rimediare a questo cambiamento di registro stilistico, dovuto al non occuparsi più di cosmologia ma dell'anima umana, recuperando il modo di procedere che aveva già sperimentato nelle opere del *Commentario*. De Simone compie un confronto tra i paragrafi conclusivi del *De opificio* e il primo libro delle *Legum allegoriae* per giungere a mostrarci la duplice natura dell'allegoria del giardino, cosmologico-filosofica e etico-psicologica, volta a focalizzarsi non solo sulla creazione in sé ma sul significato della creazione per l'anima umana. I due piani cosmologico ed etico appaiono come complementari e una simile complementarietà è riscontrabile anche in altri autori platonici e stoici della prima età imperiale.

La parte II, *Arte divina, arte umana: le immagini biologiche e tecniche*, mette in luce due tra i principali settori delle immagini filosofiche del *De*

¹⁷ Si veda anche il saggio di Niehoff in questo volume.

opificio, quello naturalistico-biologico e quello tecnico-produttivo, di cui fa parte anche un'analisi del teatro e della creazione come 'spettacolo' cosmico. Gli ambiti da cui sono tratte le nostre immagini sono debitori dell'assimilazione filoniana in chiave ebraica delle tradizioni platonica e stoica, o, vista la tendenza stoica di una fase del platonismo in età ellenistica, della cosiddetta tradizione 'platonico-stoica', in cui il *Timeo* continuava a costituire l'inevitabile punto di partenza per qualsiasi discorso circa l'origine e la sussistenza del mondo¹⁸.

Il saggio di Franco Ferrari si concentra sulla formula platonica ποιητής και πατήρ (*Tim.* 28c3) che Filone assorbe riadattandola all'impianto creazionistico della sua cosmologia di stampo ebraico. Ricostruendo il ruolo di questa formula in alcuni autori medioplatonici come Plutarco e Numenio e mettendo in evidenza il nuovo significato che questa espressione assume negli interpreti di Platone, Ferrari mostra come l'operazione svolta da Filone non rappresenti una semplice assimilazione o una mera ripresa della nota formula platonica. Si tratta, piuttosto, di una consapevole interpretazione – soprattutto quando i termini, molto probabilmente intenzionalmente, vengono invertiti (πατήρ και ποιητής) – dei due paradigmi metaforici attraverso cui Filone ha descritto Dio come 'padre' del mondo delle idee e come 'creatore' di quello sensibile. Si tratta di una interpretazione avvenuta in dialogo con quanto accade nella tradizione medioplatonica coeva a Filone o di poco successiva¹⁹.

Sulla base dell'analisi dell'approccio filoniano al mondo dell'arte tra l'antidolatria e l'aniconismo che caratterizzano la tradizione ebraica, Francesca Calabi fa compiere al lettore un viaggio tra alcune delle più suggestive immagini del *De opificio*, spesso in passato poco approfondite, come quella del teatro del mondo o del simposio. Analizzando la cangiante predisposizione alle immagini artistiche di Filone, viene messo in luce come essa cambi a seconda del tipo di arte di cui si sta trattando: il teatro, quando non è immagine cosmologica, rappresenta l'inganno, mentre la scultura, che ambisce a

¹⁸ Si vedano Dillon (2008); Lévy (2012); Long (2008); Radice (1989, 267-275); Reydams-Schils (1995); (1999) e (2013); Runia (1986, 46-49, 480-485). Per quanto si verifica nel *De providentia*, spec. Runia (2017a).

¹⁹ Quando mi sono occupata dell'espressione ποιητής και πατήρ nel *De opificio* (De Luca 2021, 80-86) non ho considerato il significato filosofico che l'inversione dei due termini nella ripresa filoniana implica, ma avevo considerato questa espressione come un dare la precedenza a un piano metaforico piuttosto che a un altro a seconda dei diversi contesti dell'opera in cui compare. Ringrazio, quindi, F. Ferrari perché con il suo saggio apre nuovi interessanti orizzonti di indagine negli studi filoniani e mi ha permesso di tornare a riflettere meglio su questa questione.

riprodurre fedelmente il proprio paradigma di riferimento, è l'arte che maggiormente si avvicina alla verità.

Questa seconda sessione è chiusa dal saggio di Anca Vasiliu, che si concentra sulle immagini artistiche del *logos* come 'sigillo' alla creazione ma anche come il 'pennello' con cui Dio, sapiente pittore, ha dipinto il cosmo. Nella sua analisi, Vasiliu mette in luce il forte retaggio platonico di tali immagini che risultano essere, in particolar modo, debitrice del *Politico* di Platone per l'essenza paradigmatica del *logos* ma anche per la capacità intrinseca al *logos* di saper riprodurre, o 'descrivere', un'immagine plastica. Filone traspone le parole dello Straniero sul piano cosmologico, conferendo al *logos* il ruolo di modello intellegibile, che, però, viene riprodotto sul piano sensibile come parola pronunciata, presentandoci la duplice natura del *logos* come demiurgica ed epifanica.

L'ultima parte del volume, *Tra filosofia greca e tradizione ebraica*, è costituita dai saggi di Roberto Radice e Massimo Gargiulo che mettono in luce i due poli nella cui complementarità è sviluppato il *De opificio*: la tradizione greco-romana e la tradizione ebraica. Radice, di altra opinione rispetto agli altri studiosi circa la collocazione del *De opificio* all'interno del *corpus Philonicum*, si interroga sull'identità del pubblico delle opere filoniane e ipotizza che di esso possano aver fatto parte alcuni allegoristi 'estremi', identificabili con i primi gnostici. Sulla base dell'analisi del retroterra giudaico-ellenistico del pensiero di Filone, vengono mostrati i tre contesti in cui si articolano le opere filoniane, ossia quello della religiosità ebraica, della politica e dell'allegoria, e in cui egli esprime il suo progetto – insieme filosofico e politico – di unificare la 'legge di natura' di origine stoica con la Legge mosaica della parola rivelata.

La posizione finale del saggio di Gargiulo è dovuta al fatto che in esso il *De opificio*, e in particolare il prologo, viene analizzato secondo il confronto, oltre che con opere filosofiche e storiche greche, con testi del giudaismo post-biblico che, da un punto di vista cronologico, sono considerate successive a quelle di Filone. Come mostra Gargiulo, però, non sembra dover essere da escludere il fatto che Filone abbia attinto, più di quanto spesso si riconosce, a un bagaglio di nozioni e immagini precedenti che costituiscono il patrimonio narrativo (*haggadico*)²⁰ della tradizione giudaica e che al tempo di Filone circolavano ancora solamente in forma orale. Gargiulo, mettendo in luce le affinità con il modo di procedere nelle *Questioni sul* *Genesi*, consi-

²⁰ Per il concetto di *Haggadah*, si veda il saggio di Gargiulo in questo volume, spec. p. 157 nota 19.

dera il prologo del *De opificio* come una ‘risposta’ alla domanda sul perché la Legge fosse iniziata proprio con il racconto della creazione. Il tentativo filoniano di rispondere a questa domanda dovrebbe essere contestualizzato, oltre che nella tradizione greco-romana, negli interrogativi che affollano il giudaismo del secondo tempio. Peculiarità di Filone, però, resta quella di far dialogare giudaismo e mondo greco-romano, rispondendo a domande, forse già presenti nel mondo ebraico, con il linguaggio filosofico in cui esprime il suo sentirsi parte del mondo ellenistico.

Il volume si chiude con una *Mappatura* delle immagini principali di cui il *De opificio* si compone, tramite cui il lettore potrà apprezzare la creatività linguistica del modo di esprimersi di Filone, che va al di là di una mera ricercatezza stilistica e che è strettamente connessa al suo modo di fare filosofia. Dall’ambito dell’impressione a quello dell’architettura, dalla città al regno del re, dalla produzione artigianale alla decorazione pittorica, dalle immagini biologiche del padre e della madre al dono, dalla battaglia e la guerra allo sport giocato negli stadi, alla danza, al teatro, al simposio e all’ambito dell’alimentazione; ma ancora dal mondo agricolo-pastorizio ai paesaggi marittimi fino ai giochi e agli oggetti che vengono chiamati in causa con fine esemplificativo. Nel *De opificio* Filone costruisce la propria cosmologia per immagini e quest’ultime diventano uno strumento dall’alto potere comunicativo per rendere comprensibile al proprio pubblico greco-romano la cosmogonia genesiaca. Quest’ultima, presentata in termini fisico-filosofici, viene popolata di figure e di esempi presi dal concreto mondo quotidiano che viene nobilitato a immagine e che nella ‘fabbrica’ del mondo di Filone diviene il luogo in cui l’ebraismo, che detta la linea teologica, parla attraverso la filosofia greca, non più ‘profana’ ma che, all’interno del suo laboratorio cosmologico, diviene giudaica.

3. *L’uso filoniano delle immagini filosofiche.*

Filone costruisce un’articolata architettura di immagini che spesso sono concentriche, essendo sviluppate una dentro l’altra. Prendiamo, per esempio, la nota analogia del Dio architetto su cui si soffermano molti dei saggi in questo volume²¹. In *Opif.* 17-20 Filone considera il Dio genesiaco come se fosse un ‘uomo’ di formazione esperto in architettura (τις τῶν ἀπὸ παιδείας ἀνὴρ ἀρχιτεκτονικός) che ha prima progettato la città noetica (πόλις νοητή) che porta in sé come suo *logos* e poi le ha dato forma sensibile come grande

²¹ A tale immagine è dedicata anche la mia monografia, De Luca (2021). Nella *Mappatura*, si vedano spec. le pp. 171-172.

megalopoli dell'universo (μεγαλόπολις). Questa analogia, che Filone descrive come εἰκῶν τις τῶν παρ' ἡμῖν («una qualche immagine delle cose presso di noi»), è costituita al suo interno da diverse figure retoriche, come le metafore e le similitudini. Per metafora, com'è noto, si intende il trasferimento di un termine dal suo contesto originario a un altro²². Nella nostra immagine sono metafore le espressioni πόλις νοητή, che viene elaborata per alludere al mondo delle idee che si trova all'interno di Dio, e μεγαλόπολις, che indica il cosmo sensibile, nonostante si tratti di un termine di respiro stoico utilizzato originariamente dai poeti per alludere a città come Siracusa, Atene e Troia, considerate 'grandi' città in relazione al loro potere²³. Il modello intellegibile, di stampo platonico, di per sé non è una 'città' così come neppure il nostro mondo può essere limitato a essere riconosciuto come paesaggio urbano, essendo costituito da ampi spazi non urbanizzati. Entrambi i cosmi sono 'città' solo da un punto di vista metaforico. All'interno dell'analogia di *Opif.* 17-20 sono riconoscibili anche diverse similitudini, che sono caratterizzate dall'esplicitazione del nesso grammaticale che rimarca la comparazione tra due termini²⁴. Per esempio, Filone, riprendendo una rinomata immagine diffusa, nonostante le differenze, in Platone, Aristotele e presso gli stoici, paragona l'anima dell'ἀνὴρ ἀρχιτεκτονικός a una 'cera' e introduce tale comparazione dicendo che l'architetto porta impresso in sé, τῇ ἑαυτοῦ ψυχῇ (nella propria anima), il progetto noetico della città che costruirà ὡσπερ ἐν κηρῷ (proprio come in una cera)²⁵. Questa similitudine viene rimarcata anche poco dopo, in *Opif.* 20, quando Filone introduce una proposizione comparativa dicendo che proprio come (καθάπερ) la città impressa prima nel modello dell'architetto era suggellata all'interno della sua anima, allo stesso modo (τὸν αὐτὸν τρόπον) il mondo delle idee ha come suo luogo di residenza il 'progetto' (λόγος) di Dio.

Vediamo, quindi, come Filone stabilisca una stretta connessione tra le immagini che formula combinando insieme differenti tipologie di figure retoriche. Ma spesso le immagini non restano isolate a determinati paragrafi del *De opificio* e sono trasversali all'opera. L'immaginario urbano, per esempio, attraversa ampiamente tutto il *De opificio*: da *Opif.* 3, in cui la Scrittura

²² Cfr. Arist. *Rhetor.* III 2, 1405a5ss e *Poet.* 21-22, 1457b1-1459a15. Per la metafora, si veda Innes (2003, 7-17).

²³ Cfr. Pind. *Pyth.* 2, 1 Maehler (in relazione a Siracusa); 7, 1 (Atene); Eurip. *Troiad.* 1291 Diggle (Troia). Si ricorda che lo stesso Filone parla di una città reale come Alessandria come μεγαλόπολις (*Flacc.* 163). Vedi De Luca (2021, 151-157).

²⁴ Cfr. Arist. *Rhetor.* III 3, 1406b21-22 e 11, 1412b32. Si veda Innes (2003, 18-19).

²⁵ Su questa similitudine nel *De opificio*, De Luca (2021, 246-271).

viene presentata come la legge in base a cui la città del mondo è organizzata, a *Opif.* 17-20, in cui Dio viene paragonato a un architetto, o, ancora, a *Opif.* 142, in cui il primo uomo è il ‘cittadino del cosmo’ che vive in completa sicurezza nella megalopoli del mondo, sentendosi come a casa²⁶. Troviamo numerose allusioni metaforiche al contesto urbano che non necessariamente confluiscono in un’immagine più ampia, ma che rappresentano dei riferimenti metaforici isolati tramite cui Filone rimanda implicitamente alla vita di città reali, al loro panorama metropolitano e alle loro forme di governo. Si pensi, per esempio, a *Opif.* 85 quando per mostrare la sottomissione di ogni essere vivente davanti all’uomo, viene mostrato quanto accade per i montoni che si lasciano tosare la lana *καθάπερ αἱ πόλεις* («proprio come le città») che si sottomettono a pagare il tributo annuale (*τὸν ἐτήσιον δασμὸν*) al re, o a *Opif.* 171 dove Filone attacca i promotori della *πολυθέος δόξα* (opinione politeistica) che non arrossiscono (*ἐρυθριῶσι*) trasferendo dalla terra al cielo l’oclocrazia, ossia il governo della ‘moltitudine’, che rappresenta una forma degenerata di democrazia.

Filone ricorre frequentemente anche a degli esempi, che spesso sono supportati anche dal riferimento a oggetti concreti²⁷. In *Opif.* 50, per esempio, all’interno dell’*excursus* aritmologico sul numero 4, Filone vuole mostrare la connessione tra il 4, il cielo e la nozione di corpo a tre dimensioni e per questo motivo ricorre a una *παιδιὰ πάνυ συνήθης* («gioco del tutto frequente»): il gioco delle noci (*τὰ κάρυα*), che è descritto con il neologismo *καρυατιζῶ*, dove si mettono tre noci su un piano e, aggiungendone una in cima, si forma una figura piramidale. Il lettore del *De opificio*, assistendo alla spiegazione filoniana, ha quasi l’impressione che Filone sia in procinto di tirare fuori dalla tasca le tre noci mostrando la funzione esplicativa del gioco per rendere chiaramente ciò che vuole comunicare.

Al ruolo che nel *De opificio* spetta all’allegoria, versione amplificata della metafora e della similitudine – che, oltretutto, può contenerle entrambe –, come abbiamo anticipato, spetta un discorso a parte²⁸. Per come è stata utilizzata prima di Filone, pensiamo all’operazione svolta dagli stoici con il mito e con i poemi omerici, l’allegoria, nel senso già precisato di allegoresi, è legata all’interpretazione di qualcosa di delimitato, come una tradizione specifica o un testo²⁹. È in virtù di questo legame tra interpretazione e interpretato che

²⁶ Si veda la *Mappatura*, 172-176.

²⁷ Cfr. *Mappatura*, 197-198.

²⁸ Per l’allegoria come ornamento stilistico, Innes (2003, 19-26).

²⁹ Cfr. Radice (2015). Si vedano anche Ramelli – Lucchetta (2004, 79-145) e Ramelli (2011).

nel non allegorico *De opificio* si potrebbe parlare di allegorie, intendendo come ἄλλων di riferimento non tanto il *Genesi*, come accadeva nelle opere del *Commentario*, ma il *Timeo* e la tradizione stoica, dei cui concetti Filone si fa ‘interprete’ giudaico e che riformula tramite immagini che – in senso lato – potremmo chiamare allegoriche. Se, d'altra parte, consideriamo l'allegoria secondo l'uso consolidato nel *Commentario* – e, quindi, anche in diretta associazione a determinati versetti o figure bibliche che finiscono quasi per ricoprire un ruolo epico –, l'allegoria deve essere considerata come perlopiù assente nella nostra opera³⁰. L'unica eccezione è rappresentata da *Opif.* 153-169, dove Filone, descrivendo quanto accade nel giardino dell'Eden, attinge a un differente registro stilistico e le metafore, le similitudini e gli esempi lasciano il passo all'allegoresi, che agisce in diretta relazione alla compagine biblica³¹. A testimonianza dell'improvviso ricorso all'allegoresi in un'opera non allegorica come il *De opificio* troviamo l'uso da parte di Filone di una terminologia tecnica che sembra essere impiegata proprio per segnalare chiaramente al lettore il suo repentino cambiamento di strategia comunicativa: è proprio in *Opif.* 153-169 che Filone usa il sostantivo ἀλληγορία e il lessico affine e che, utilizzando l'avverbio συμβολικῶς o il sostantivo σύμβολον, esplicita di star procedendo con un'interpretazione simbolica³². Questa allegoria filoniana con cui si chiude il *De opificio*, infatti, ha come protagonisti proprio dei ‘simboli’, ossia i personaggi del giardino dell'Eden, Adamo, Eva e il serpente, che, svincolati dal loro significato ‘storico’, nell'interpretazione di Filone diventano rispettivamente simboli evocativi dell'intelletto, della sensazione e del piacere³³. Il cambiamento di tono che caratterizza la parte finale del *De opificio* potrebbe essere dovuto al fatto che in questi paragrafi conclusivi egli si senta maggiormente vincolato al testo biblico. Il giardino del *Genesi* o l'ofiomaco del *Levitico*, protagonisti di questi passi, infatti, sarebbero potuti risultare non facilmente comprensibili a un pubblico di lettori non ebrei, come quello a cui il *De opificio* è destinato, trattandosi di episodi e soggetti senza un immediato corrispondente nella cultura greco-romana: è solo in questi casi che Filone procede in maniera affine a come era abituato a fare nelle opere del *Commentario*.

Il ricco immaginario filoniano non si sviluppa per soddisfare una semplice esigenza ornamentale, bensì sembra avere l'intento di tenere viva l'attenzione del lettore puntando a mettere in evidenza la propria visione co-

³⁰ Kamesar (1998) e (2009).

³¹ Si vedano in questo volume, i saggi di Niehoff e De Simone.

³² Si veda Niehoff in questo volume. Si veda anche *Mappatura*, 200.

³³ Si veda il saggio di De Simone.

smologica sull'origine del cosmo, elaborata a partire dall'interpretazione di concetti evinti dal platonismo e dallo stoicismo. Nella stessa prospettiva in cui Filone usa e articola le sue immagini, potremmo considerare anche i suoi numerosi ricorsi al *Timeo* o a tematiche stoiche, come, per esempio, i λόγοι σπερματικοί, che spesso sono chiamati in ausilio per rendere più comprensibili determinati concetti giudaici a un pubblico che probabilmente ebreo non era o che vedeva allentato il proprio rapporto con la tradizione religiosa di origine. Un simile uditorio poteva comprendere meglio ciò che Filone mirava a esprimere tramite un linguaggio analogico, ricco di metafore, similitudini ed esempi, che, pur essendo sviluppati in maniera aulica e poetica, sono evinti anche dalla vita quotidiana, 'dalla strada'. In questa direzione sembrano procedere i riferimenti filoniani alla vita pastorizia, alla vita agricola, alla vita biologica o al mondo dell'arte, che viene metaforizzato ma che viene anche usato semplicemente in maniera esemplificativa. Nello stesso senso andrebbe inteso anche il ricorso di Filone a giochi o a singoli oggetti della vita quotidiana, che sembrano essere richiamati all'attenzione del lettore quasi a voler mostrare in maniera concreta quello che Filone ci sta spiegando. Come mostrano alcuni saggi di questo volume, molte immagini presenti nell'opera potrebbero avere una funzione didattica, essendo nate allo scopo di rendere più chiare le idee filosofico-cosmologiche espresse in tutto il trattato e che così potevano diventare più accessibili anche a chi non aveva già familiarità con la cosmogonia mosaica³⁴.

4. *I neologismi e il potere comunicativo di Filone.*

Le immagini filoniane sono facilmente riconoscibili dall'impiego di un linguaggio metaforico ricco di neologismi, ma caratterizzato anche da un lessico che ha già un consolidato uso metaforico in letteratura e di cui Filone si fa erede. Si pensi, ad esempio, all'uso in senso cosmologico del verbo δημιουργέω o del verbo κτίζω il cui utilizzo in relazione alla produzione demiurgica o fondazione del mondo è già ampiamente attestato, come accade nel *Timeo* o nella *Settanta*, ma che in Filone assume un certo rilievo se contestualizzato in immagini più ampie come quelle in cui Dio è descritto come un demiurgo e un architetto. La portata dei neologismi, che troviamo in tutta quanta l'opera, mostra l'abilità linguistica di Filone, che fa parlare in greco la tradizione ebraica attraverso la poeticità di un linguaggio ricercato e colto. Nella costruzione di un lessico spesso coniato *ad hoc* Filone manifesta il proprio intento di voler spiegare – potremmo dire – ‘con parole sue’

³⁴ Cfr. Kamesar (1998, spec. 36-44).

determinati concetti filosofici, al fine di risultare il più chiaro possibile nei confronti del lettore delle sue opere.

Da dove nasce questa esigenza di chiarezza comunicativa? L'uso filoniano delle immagini letterarie, di cui metafore, similitudini, allegorie e semplici esempi fanno parte, come abbiamo già detto, potrebbe essere strettamente correlato alla questione del tipo di pubblico a cui quest'opera è stata indirizzata. Filone, tramite le sue immagini letterarie, manifesta l'esigenza di rendersi comprensibile ai propri lettori per cercare di spiegare al meglio ciò che al pubblico non ebraico del *De opificio* non doveva apparire così accessibile: la cosmogonia genesiaca. In tale direzione sembra andare anche il suo ricorrere continuamente a opere greche come il *Timeo* – ben fissato nell'immaginario cosmologico di tutti – e che, quindi, poteva rappresentare un ottimo strumento per illustrare il punto di vista cosmogonico ebraico di cui il *Genesi* è la massima espressione. Il suo uso, poi, di *topoi* metaforici, come, per esempio, il sigillo e la cera, con cui tutti dopo Platone avevano familiarità, e l'uso di immagini letterarie prese dalla vita quotidiana, elaborate in metafore, similitudini e analogie, completano lo sforzo comunicativo di Filone di cercare di 'tradurre' in greco una cosmogonia ebraica.

5. *Conclusioni.*

Filone sembra scegliere appositamente quali macro-immagini sviluppare dal punto di vista filosofico e quali no. Solo alcuni ambiti di immagini, che spesso attraversano tutta l'opera coinvolgendo più soggetti o restando sullo sfondo in maniera silenziosa ma pervasiva, vengono elaborati in modo ramificato e capillare. Tra queste immagini troviamo, per esempio, quelle relative all'ambito biologico del padre che genera e della madre che nutre o quelle relative all'universo artigianale-architettonico, richiamato per esaltare in linea con il *Timeo* le proprietà demiurgiche di Dio. Il *De opificio*, però, non è solo caratterizzato da tali macro-immagini dal significato filosofico spesso univoco. Filone sviluppa anche indirizzi metaforici secondari, che risultano, però, tutt'altro che inefficaci per mostrare l'estensione di un determinato bagaglio metaforico e la sua distribuzione all'interno del testo, dato che spesso le immagini sono intrecciate tra loro e incastonate l'una dentro l'altra. Inoltre le immagini che fanno parte di un medesimo ambito tematico vengono spesso sviluppate con finalità diverse, se non in direzioni opposte.

Le immagini di Filone ci mostrano quanto egli fosse immerso nella realtà quotidiana, che, però, innalzata a immagine, diviene un potente strumento comunicativo per rendere più comprensibile il suo pensiero a un pubblico di lettori con cui egli condivideva gli spazi urbani, una simile formazione

filosofica ma non la stessa fede religiosa e, quindi, non la medesima impostazione cosmologica. Nel *De opificio* la produzione biologica, l'arte plastica, dalla scultura alla pittura, l'impressione dei sigilli, la musica e la danza, il teatro e lo sport, la guerra, il banchetto e il cibo divengono immagini essenziali a mostrare – e alla fine a esaltare – tutta la varietà e la ricchezza del cosmo sensibile, che, da quanto si evince da quest'opera cosmologica, appare come il prodotto ben progettato di un sapiente Architetto, Artigiano e Padre, che lo ha reso il miglior mondo possibile.

LUDOVICA DE LUCA