



Gabriele Pelizzari

L'iconografia cristiana  
delle origini  
come storia dell'esegesi



*Un'ermeneutica codificata*



GABRIELE PELIZZARI insegna Letteratura cristiana antica e Filologia ed esegesi del Nuovo Testamento presso l'Università degli Studi di Milano, Storia della Chiesa e patrologia dei primi 3 secoli presso la Facoltà Teologica di Lugano.

I suoi interessi di ricerca abbracciano la metodologia dello studio critico del Nuovo Testamento, la ricostruzione dell'antica tradizione cristiana aquileiese e la storia dell'esegesi cristiana antica, visuale e letteraria. Relativamente a quest'ultimo argomento, tra le sue pubblicazioni si segnala, per San Paolo, *Vedere la Parola, celebrare l'attesa. Scritture, iconografia e culto nel cristianesimo delle origini* (2014).

Per Paoline ha curato *La discepola ribelle. Tecla di Iconio nel ciclo agiografico degli Atti di Paolo* (2017) e, più recentemente, la *Spiegazione del credo* di Rufino di Aquileia (2021).

LETTURE CRISTIANE  
DEL PRIMO MILLENNIO

SUPPLEMENTI

1



Gabriele Pelizzari

L'ICONOGRAFIA  
CRISTIANA DELLE ORIGINI  
COME STORIA DELL'ESEGESI

*Un'ermeneutica codificata*



 PAOLINE EDITORIALE LIBRI - © FSP Milano - All rights reserved



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI MILANO

## LA STATALE

Volume edito in Open Access con il contributo dell'Università degli Studi di Milano (Finanziamento ricerca "Seed" 2019 [Progetto: «IF - Immaginare la Fine»] e Fondi PSR2019 [Progetto: «Tra "memoria religiosa" ed "elaborazione teologica": le traiettorie dell'esegesi scritturistica nella genesi della più antica documentazione cristiana»]).

PAOLINE Editoriale Libri

© FIGLIE DI SAN PAOLO, 2022

Via Francesco Albani, 21 - 20149 Milano

[www.paoline.it](http://www.paoline.it) • [www.paolinestore.it](http://www.paolinestore.it)

[edlibri.mi@paoline.it](mailto:edlibri.mi@paoline.it)

*Distribuzione:* Diffusione San Paolo s.r.l.

Piazza Soncino, 5 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)

ISBN 978-88-315-5450-3

*Le verità si apprendono attraverso le immagini,  
in altri termini:  
tramite ciò che si può vedere  
viene conosciuto quanto è invisibile.*

Tertulliano

*A Maria Chiara che,  
con amorevole pazienza,  
ha dato vita a ciascuna di queste pagine.*





## Abbreviazione e sigle

Bosio	A. Bosio, <i>Roma sotterranea. Opera postuma di Antonio Bosio Romano antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi. Compita, disposta, &amp; accresciuta dal M.R.P. Giovanni Severani da S. Severino</i> , in Roma, appresso Guglielmo Facciotti, 1632.
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlin.
DACL	F. Cabrol - H. Leclercq - H.I. Marrou (éds.), <i>Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie</i> , Letouzey et Ané, Paris 1907-1953.
EEECA	P.C. Finney (ed.), <i>The Eerdmans Encyclopedia of Early Christian Art and Archaeology</i> , Eerdmans, Grand Rapids (MI) 2017.
Garr.	2: R. Garrucci, <i>Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, 2: Pitture cimiteriali</i> , Gaetano Guasti, Prato 1873; 3: R. Garrucci, <i>Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, 3: Pitture non cimiteriali</i> , Gaetano Guasti, Prato 1877; 4: R. Garrucci, <i>Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, 4: Musaici cimiteriali e non cimiteriali</i> , Gaetano Guasti, Prato 1877; 5: R. Garrucci, <i>Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, 5: Sarcofagi ossia sculture cimiteriali</i> , Gaetano Guasti, Prato 1879; 6: R. Garrucci, <i>Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, 6: Sculture non cimiteriali</i> , Gaetano Guasti, Prato 1880.
ICUR	A. Silvagni - A. Ferrua (edd.), <i>Inscriptiones Christianae</i>

- Urbis Romae. Nova series*, 1-10, PIAC, Città del Vaticano 1922-1992.
- JbAC  
Nestori *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Bonn.  
A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, PIAC, Città del Vaticano 1993<sup>2</sup> (Roma sotterranea cristiana 5). [n.b.: nelle annotazioni, all'indicazione "Nestori" seguirà la sigla del *Repertorio* relativa a ciascun ipogeo con, a esponente, il numero attribuito dal *Repertorio* a ciascun ambiente].
- Mansi G.D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, 1-31, Apud Antonium Zatta, Florentiae - Venetiis 1758-1798.
- Rep. 1: F.W. Deichmann (hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 1: G. Bovini - H. Brandenburg (hrsg.), *Rom und Ostia*, Franz Steiner GMBH, Wiesbaden 1967;  
2: T. Ulbert (hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 2: J. Dresken-Weiland (hrsg.), *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1998;  
3: T. Ulbert (hrsg.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 3: B. Christern-Briesenick (hrsg.), *Frankreich, Algerien, Tunisien*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2003;  
4: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 4: N. Buchsenschutz (hrsg.), *Iberische Halbinsel und Marokko*, Reichert, Wiesbaden 2018;  
5: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 5: J.G. Deckers - G. Koch (hrsg.), *Konstantinopel, Kleinasien-Thracia, Syria, Palaestina-Arabia*, Reichert, Wiesbaden 2018.
- SP Studia Patristica, Leuven.
- Temi F. Bisconti (cur.), *Temi di iconografia paleocristiana*, PIAC, Città del Vaticano 2000 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane 13).
- Wp. 03: J. Wilpert, *Roma sotterranea: Le pitture delle catacombe romane*, Desclée, Lefebvre & C., Roma 1903;

16,1-4: J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Male-  
reien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhun-  
dert*, Herder, Freiburg 1916;  
29; 32; 36: J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Ti-  
pografia Poliglotta Vaticana, Roma 1929-1936 (Mo-  
numenti dell'antichità cristiana 1).



## UNA PREMESSA

La storia è un atto creativo che, attraverso un rigoroso esame di “evidenze documentarie” – espressione che può indicare qualsiasi prodotto del passato che emerge, che sembra più rilevante (*evidentia*, in latino, è parola composta che deriva da *ex + video* e indica proprio ciò che spicca tra quanto è visibile) –, si propone di descrivere tempi già trascorsi.

La difficoltà specifica del “mestiere dello storico” sta forse nel decidere quali evidenze impiegare per documentare il passato, nello scegliere la metodologia critica a cui affidare la forma dell’analisi e nel sorvegliare che le conclusioni a cui si perviene siano rigorose, condotte in modo conseguente, articolate razionalmente e con equilibrio.

Accanto a questi requisiti critici – ma forse anche prima di essi – sta però l’aspettativa con cui si rivolge l’attenzione al passato. Sintetizzando, come pare doveroso in una premessa, credo sia lecito affermare che, in ultima analisi, esistono due modelli, tra loro alternativi, che possono motivare un’indagine sul passato: in esso si possono, infatti, cercare risposte e paradigmi che incontrino, e magari risolvano, i quesiti del presente; oppure si può impiegare la storia come un genuino esercizio di estasi, nel senso etimologico dello “stare fuori (*ex + stare*)” da sé o, per meglio dire, dato il caso, per star fuori dal proprio presente. L’alternativa può essere ulteriormente semplificata: o si costringe il passato a “farsi presente”, ad abbandonare il suo tempo per abbracciare quello di chi lo osserva, in una sorta di *auxilium historiae*; oppure si impara a rendere il proprio presente “spettatore”, a rispettare il passato con le *sue* domande, le *sue* priorità, in una parola, i *suo*i caratteri salienti.

Questa premessa potrà forse sembrare di ordine troppo generale; tuttavia essa determina importanti ricadute nella quotidianità del “lavoro

dello storico”, molto spesso trascurate. Mi limiterò a citarne una, che potremmo definire come un “*historiographical media gap*”: è caratteristico del nostro tempo “pensare per iscritto”, immaginare, cioè, che le idee trovino la loro necessaria e migliore espressione attraverso le parole (scritte); proiettare questa abitudine su un tempo – quello, per esempio, del I-III secolo – nel quale l’alfabetizzazione riguardava solo poche unità percentuali della popolazione non produrrà già di per sé una distorsione della descrizione storiografica di quel passato?

Diverrà forse un esercizio salutare chiedersi con puntigliosa curiosità se avessero più forza culturale – la capacità di orientare l’interpretazione comune della vita e della storia – le storiografie immaginarie di Asinio Pollione o di Livio oppure la corazza dell’Augusto di Prima Porta.

Nel caso del mondo antico e delle origini cristiane è davvero difficile immaginare di poter prescindere dalla documentazione visuale: da tutti quei documenti, cioè, che affidavano all’immagine, anziché alla parola, il compito di elaborare e articolare pensiero, di costruire significato, di trasmettere idee, di istruire – o condizionare – l’ideale dei propri fruitori. Un bassorilievo, una pittura, un’immagine offrivano il loro messaggio a tutti; i testi erano viceversa appannaggio di quei pochi che li potevano decifrare, che avevano le competenze necessarie per trasformare quelle successioni di grafemi in suoni e in significati, per ritrovare in essi il messaggio che era stato affidato a quella serie di segni. La scrittura, infatti, è una somma di figure che necessitano di essere decifrate; l’immagine iconica è viceversa una figura già significativa (o significativa).

---

Scopo dell’itinerario qui tratteggiato è duplice: per un verso, esso mira a presentare i principali momenti che portarono alla nascita di un lessico figurativo cristiano; per l’altro, questa ricerca vuole evidenziare la straordinaria efficacia documentaria di cui la primigenia produzione figurativa cristiana è capace, un’efficacia in grado di restituire una fonte primaria per la ricostruzione di quei primi secoli cristiani.

La ricerca si articola in due parti. La prima, di ordine teoretico e metodologico, si sofferma su due aspetti di natura preliminare:

1. La genesi dello specifico concetto di “immagine cristiana” a cui la ricerca si è lungamente affidata per investigare la prima documentazione visuale cristiana (Sezione I: *Le matrici di una critica*).
2. La discussione di un approccio metodologico modellato sul *Sitz im Leben* di questa cultura visuale e finalizzato alla critica di questa più antica produzione figurativa (Sezione II: *L'approccio ermeneutico*).

La seconda parte, di natura descrittiva (Sezioni III-V), vuole invece provare ad applicare queste categorie (teoretiche e metodologiche), presentando allo stesso tempo i caratteri fondativi e quelli distintivi di questa primigenia cultura visuale.

---

Non posso affidare queste pagine ai loro lettori senza aver prima espresso la mia riconoscenza a sr. Mariangela Tassielli, responsabile di Paoline Editoriale Libri, che ha accolto e accudito questo lavoro, e a sr. Gianfranca Zancanaro, che mi ha pazientemente accompagnato, e non solo nella confezione di questo libro; a mia mamma, perché ancora una volta mi ha convinto a non risparmiare nulla di ciò che riuscivo; a Remo Cacitti, per la fiducia che ha riposto nelle mie capacità e per avermi insegnato molto più di ciò che ho saputo apprendere; ad Alessandro Rossi, per l'amicizia così schietta; a don Sandro Ramirez e don Antonio Scatolini per aver colorato con la loro passione per l'arte la nostra amicizia; a don Patricio de Navascués Benlloch, a don Andrés Sáez Gutiérrez, a Emiliano Fiori e a Marco Zambon, per aver discusso pazientemente con me dell'indice di queste pagine; a Irene Barbotti, per l'aiuto, perspicuo e generoso, nella stesura di questo scritto.

Mi auguro di avere onorato, almeno in parte, così tanto bene ricevuto.





# LE MATRICI DI UNA CRITICA



## I.

# ALLE ORIGINI DI UN EQUIVOCO. LA MISURA TEOLOGICA DELL'IMMAGINE

La nascita della cultura visuale cristiana antica rappresenta un tema “storiograficamente controverso”, fondato su un paradosso che Miriam J. Rigby ha efficacemente riassunto nei suoi estremi: «Una “ostilità cristiana verso l’arte” a fronte di una “produzione cristiana d’arte”»<sup>1</sup>. Questa antitesi emerge frequentemente nella critica come una sorta di incoerenza fattuale; come si vedrà, però, essa di fatto si basa su una forzatura di entrambi i termini che contrappone. Né la più antica letteratura cristiana fu, infatti, ostile all’immagine né le origini cristiane produssero una vera e propria “arte”<sup>2</sup>.

La centralità che questo “paradosso storiografico” occupa nella letteratura critica che si dedica alla primigenia cultura visuale cristiana rende necessario affrontarne preliminarmente la discussione.

Per capire le modalità attraverso le quali si è strutturato un simile pre-giudizio critico, reputo necessario riflettere, prima che sulle immagini in quanto tali, sull’immagine in quanto argomento speculativo, cercando di ripercorrere la storia del dibattito cristiano relativo all’“arte”.

---

<sup>1</sup> M.J. Rigby, *The “Heretical” Origin of Christian Art*, M.A. Diss., Hamilton, a.a. 1980-1981, 1.

<sup>2</sup> Data l’inadeguatezza della categoria di “arte” per la più antica cultura visuale cristiana, quando impiegato, il lessico artistico verrà nelle prossime pagine posto tra virgolette. L’inadeguatezza di tale categoria per la prima cultura visuale cristiana è stata correttamente osservata da R. Couzin, “Early” “Christian” “Art”, in R.M. Jensen - M.D. Ellison (eds.), *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, Routledge, London - New York (NY) 2018, 380-392, in part. 380-381. Il discorso sulla prima cultura figurativa cristiana intercetta un secondo lemma “delicato”, quello di “immagine”, che storicamente giocò un ruolo decisivo nel passaggio dalla teoresi teologica (cfr. M.J. Edwards, *Image, Word, and God in the Early Christian Centuries*, Ashgate, Farnham - Burlington [VT] 2013 [Ashgate studies in philosophy & theology in late antiquity], in part. 79-96) a quella dell’icona, enfatizzando l’indirizzo cristologico assunto da quest’ultimo.

## 1. L'ICONOCLASMO COME NECESSARIA PREMESSA CRITICA

Eccettuati alcuni incidentali riferimenti a figure, simboli e immagini, nella cultura cristiana antica un dibattito vero e proprio circa il valore e il potenziale dell'immagine mancò sino al deflagrare della controversia iconoclasta (726-823): la prassi tacitamente invalsa nelle diverse Chiese costituì sino a quel momento il metro dell'agire di ciascuna comunità.

Con lo scoppio di quella crisi, però, tale atteggiamento venne superato dai fatti, lasciando posto a un'aspra – talora violenta – controversia. Le due fazioni che in essa si fronteggiarono argomentarono le proprie posizioni, come d'abitudine, insistendo su due argomenti, l'uno dogmatico-teologico (oggi diremmo “speculativo puro” o “teoretico”), l'altro «tradizionale e quasi storico (corredato del ricorso alla Scrittura e ad altri precedenti reali o inventati)»<sup>3</sup>. Per quest'ultimo, da ambo le parti furono redatti ricchi florilegi biblici e nutrite antologie degli scritti dei più autorevoli autori cristiani.

Rispetto a queste fonti, entrambe le parti agirono pretestuosamente, interpretando la “tradizione” – spesso addirittura “forgiando” una tradizione – attraverso forzature ermeneutiche e distorsioni prospettiche funzionali alle rispettive pretese ideali. Il dibattito ben presto travalicò i limiti della questione discussa, divenendo una competizione tra ortodossie che non ammetteva alternative: la fazione vincente era l'unica abilitata all'esistenza, l'unica che – come ricorda David M. Gwynn – poteva rivendicare di esprimere l'autentica tradizione della Chiesa:

Gli iconofili e gli iconoclasti erano impegnati in una lotta per l'interpretazione della tradizione cristiana, una lotta che alla fine gli iconofili vinsero. L'insistenza iconofila sul fatto che i loro oppositori fossero in un certo senso ariani fu un'arma importante per assicurare quella vittoria, poiché tale accusa servì non solo a condannare gli iconoclasti, ma rafforzò anche la pretesa degli stessi iconofili di essere i veri eredi della “grande Chiesa” di Atanasio e dei Cappadoci<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> P.C. Finney, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, Oxford University Press, Oxford - New York (NY) 1994, 15. Tutte le traduzioni presenti nel testo sono a cura dell'autore.

<sup>4</sup> D.M. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism: The Construction of Christian Tradition in the Iconoclast Controversy*, in *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 47 (2007) 225-251, qui 250.

È necessario, però, guardarsi da un rischio, spesso ingenuamente trascurato: benché la controversia iconoclasta abbia animato un dibattito serrato – fu cioè il dipanarsi di un'autentica “storia di idee” –, essa fu innanzi tutto un riflesso dell'abbagliante prisma della storia bizantina. Durante gli anni di quella disputa, tre dinastie imperiali sorsero e si esaurirono tra figlicidi, torture oscene e tradimenti; colpi di stato, ribellioni e congiure si provarono e, talora, ebbero successo; guerre atroci insanguinarono ogni confine presidiato dal sacro impero; carestie e crisi finanziarie si alternarono a inattese, “miracolose” fortune: il dibattito sulle icone fu, insomma, un tratto tutto intrinseco a quella storia, insieme sontuosa e perversa, che solo Bisanzio seppe provocare.

Per capire, quindi, come l'ideale dell'icona si definì – e quali siano le categorie estranee all'immagine cristiana precedente a questo dibattito –, sarà necessario osservarne la discussione dentro gli accadimenti di quei quasi due “secoli iconoclasti” (691-843), che si snodarono in cinque fasi:

1. 691-726: il periodo della preparazione;
2. 726-787: il “primo iconoclasmo”;
3. 787-813: la “prima restaurazione”;
4. 813-843: il “secondo iconoclasmo”;
5. 843 in avanti: la “seconda restaurazione” e la vittoria dell'“ortodossia”.

Vale la pena di ripercorrere questa storia, cercando di capire come l'immagine sia divenuta un tema teologico e come questa intricata vicenda abbia segnato la successiva coscienza critica con cui si riguarda all'oggetto visuale, all'immagine e all'“arte” delle più antiche Chiese.

Presupposto critico di questa ricerca è infatti che la controversia iconoclasta non sia stata solo una fase, pur traumatica, della riflessione cristiana sull'immagine, ma che in essa si forgiarono ideali teologici e categorie che ancora condizionano la ricerca sulla prima visualità cristiana.

---

Il nesso tra primitivo iconoclasmo e l'accusa di aderire a tradizioni ariane era già stato sondato da C. Murray, *Le problème de l'iconophobie et les premiers siècles chrétiens*, in F. Boespflug - N. Lossky (éds.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du Colloque international Nicée II, tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986*, Cerf, Paris 1987 (Histoire), 39-50.

## 2. IL PERIODO DELLA PREPARAZIONE (691-726): IL RIFIUTO DI UN VALORE SIMBOLICO, IL COSTO E IL POTERE DELL'IMMAGINE

Dovendo stabilire un momento al quale far idealmente risalire l'avvio della questione iconoclasta, è forse opportuno richiamare il controverso concilio Quin(i)sesto (692)<sup>5</sup> convocato dall'imperatore Giustiniano II durante il suo primo regno (685-695)<sup>6</sup>. Si tratta di un concilio "transitorio", per così dire, che non ebbe la pretesa di decidere nulla di nuovo, ma solamente di disciplinare l'esistente. Esso fu buona testimonianza della pretesa dell'imperatore di farsi carico della *pietas* popolare, ancora connotata da pratiche di chiara ascendenza profana – l'imperatore si fece definire «servo di Cristo» sulla sua monetazione –, ed è in questo orizzonte che deve essere intesa tutta l'imponente mole di decisioni che i *Canon*i del Concilio stabilirono<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Il Concilio fu così chiamato perché indetto per elaborare e definire in decreti le decisioni dei Concili ecumenici quinto e sesto (rispettivamente il secondo concilio di Costantinopoli del 553 e il terzo concilio di Costantinopoli del 680: cfr. C. Head, *Justinian II of Byzantium*, The University of Wisconsin Press, Madison [WI] 1972, 65-71); la denominazione latina ricalca quella greca di "Pentècto" (dal greco *pentē*: "quinto", ed *ektos*: "sesto"; propriamente, perciò: "quinto-sesto"). È noto anche come Concilio "in Trullo" (dal greco *troullos*: "cupola", il nome del salone del "sacro palazzo" imperiale di Costantinopoli, sovrastato da una grande volta, dove si celebravano le più rilevanti riunioni della corte). Su questa assise è fondamentale lo studio di E. Brunet, *La ricezione del Concilio Quinisesto (691-692) nelle fonti occidentali (VII-IX sec.)*. Diritto - Arte - Teologia, De Boccard, Paris 2011 (Autour de Byzance 2). Cfr. anche M.T.G. Humphreys, *Law, Power, and Imperial Ideology in the Iconoclast Era c. 680-850*, Oxford University Press, Oxford 2015 (Oxford Studies in Byzantium), 37-80.

<sup>6</sup> Su questo imperatore – e sui suoi rapporti con Roma –, cfr. ancora F. Görres, *Justinian II und das römische Papsttum*, in *Byzantinische Zeitschrift* 17 (1908) 432-454. Così atesta esplicitamente il *Logos prophnetikos*, una sorta di saluto collettivo dei padri conciliari all'imperatore, nel quale esplicitamente si dichiara che la convocazione dell'assise avvenne per iniziativa di quest'ultimo: cfr. H. Ohme, *Sources of the Greek Canon Law to the Quinisext Council (691/2): Councils and Church Fathers*, in W. Hartmann - K. Pennington (eds.), *The History of Byzantine and Eastern Canon Law to 1500*, Catholic University of America Press, Washington D.C. 2012 (History of Medieval Canon Law) 24-114, qui 78.

<sup>7</sup> All'assise parteciparono duecentoventisei (duecentoventisei) vescovi (probabilmente nessun latino): Basilio di Gortyna (Creta), la cui diocesi dipendeva da Roma, firmò i *Canon*i conclusivi: ne nacque la pretesa, da parte della tradizione ortodossa (a partire dal canonista Teodoro Balsamone, † 1199), di una sottoscrizione in rappresentanza del vescovo

Gli *Atti* forniscono la prima legislazione canonica bizantina sulle immagini religiose e tre *Canoni* [...] erano dedicati alla produzione artigianale, in quello che sembra essere stato un tentativo di regolare e controllare i nuovi poteri delle immagini sacre (*the new powers of sacred images*). Il *Canone* 73 vietava di decorare il pavimento con le effigi della croce; il *Canone* 82 imponeva che il Cristo fosse rappresentato esclusivamente in forma umana piuttosto che simbolicamente come un agnello; e il *Canone* 100 insisteva sulla distinzione tra immagini buone e cattive, definendo queste ultime come immagini che evocavano «le fiamme di vergognosi piaceri»<sup>8</sup>.

Questi tre *Canoni* (73, 82 e 100) del concilio Quin(i)sesto sono di particolare rilievo per tre motivi:

1. per un verso (*Canone* 73), qui per la prima volta l'immagine è resa un argomento di disciplina ecclesiastica universale (sino ad allora, le poche disposizioni che erano state erogatate – come quelle attribuite ai *Canoni* del sinodo di Elvira del 306 [34-36]<sup>9</sup> – avevano portata solo locale);
2. per altro verso, i *Canoni* stabiliscono che le immagini non debbano più assumere un “valore simbolico”, ma solo illustrativo (*Canone* 82);
3. infine, riconoscono nella figura un potenziale vettore non di significato ma di moralità (*Canone* 100), trasferendo la riflessione cri-

---

di Roma, ma si tratta probabilmente di una forzatura. Basilio non aveva infatti ricevuto alcun mandato in tal senso (non era apocrisario) né il papa ratificò poi il Concilio che ormai denunciava «lo sviluppo divergente delle due metropoli «Costantinopoli e Roma»» (G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, Einaudi, Torino 1993<sup>2</sup> [Biblioteca di cultura storica 97], 119). Proprio per richiamare il carattere costitutivamente “bizantino” del Concilio, Humphreys, *Law, Power and Imperial Ideology*, 45, parla esplicitamente di un «ruolo del Concilio come veicolo dell'ideologia imperiale e nell'articolazione dell'identità «bizantina»».

<sup>8</sup> L. Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, Bristol Classic, London 2012 (Studies in Early Medieval History), 17.

<sup>9</sup> Su questo sinodo, largamente citato negli studi, cfr. oggi J. Vilella Masana, *The Pseudo-Iberian Canon Texts*, in *Zeitschrift für Antikes Christentum* 18 (2014) 210-259; Id., *Placuit picturas in ecclesia esse non debere: la prohibición del c. 36 pseudoiberitano*, in *Veleia* 34 (2017) 147-162; Id., *Colecciones falsamente atribuidas a un concilio*, in *Cristianesimo nella Storia* 39 (2018) 137-175, dove efficacemente si ipotizza che la c.d. “trilogia martiriale” del sinodo di Elvira (*Canoni* 34-36) debba essere considerata un'interpolazione di materiali più tardi, riconducibili a una cronologia tra fine del IV secolo e inizi del V. Uno *status quaestionis* sul sinodo di Elvira era stato tracciato di recente da M. Sotomayor - J. Fernández Ubiña (edd.), *El concilio de Elvira y su tiempo*, Editorial Universidad de Granada, Granada 2005 (Biblioteca de Humanidades. Chronica Nova de Estudios Históricos 89).

stiana sull'immagine da un piano strumentale (usare le figure è utile?) a un piano etico (usare le figure è giusto?).

È nel contesto di queste decisioni – e, forse, in ossequio ad esse – che Giustiniano II promosse una riforma del conio bizantino che, nel 691, introdusse sulla monetazione imperiale il ritratto di Cristo. Tale riforma dei *nomismata (solidi)* imperiali innescò forse la scintilla da cui deflagrò per l'impero la perdita della provincia d'Armenia. L'imperatore, infatti, pretese che anche gli Arabi, suoi tributari, versassero l'imposizione battendo monete bizantine – e quindi, dal 691, *solidi* con il volto di Cristo. Gli Arabi, mussulmani, si rifiutarono di raffigurare il Cristo, offrendosi però di pagare l'equivalente tributo in monete di altro conio; Giustiniano II rifiutò l'offerta, rompendo la pace. Nel 692 formò un esercito che si scontrò con le schiere arabe a Sebastopoli, subendo una sconfitta rovinosa che costò a Costantinopoli l'intera Armenia<sup>10</sup>.

La necessaria prudenza con cui si deve recepire questa ricostruzione non ne pregiudica l'efficacia documentaria rispetto alla vicenda di cui ci stiamo interessando: il mito della centralità identitaria del nesso tra potere e immagine nella cultura di Costantinopoli.

Per comprendere la portata di questo legame, può essere utile rievocare un episodio legato proprio alla biografia di Giustiniano II. Questi, infatti, ottenne l'appellativo di “Rinotmeto (‘il senza naso’)” in circostanze eloquenti: a seguito di una grave insurrezione, motivata dal crescente

<sup>10</sup> Così A. Grabar, *L'iconoclasmе byzantin, dossier archéologique*, Collège de France, Paris 1957, 77-84. Hanno ragione J.D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian II (685-695, 705-711 A.D.)*, The American Numismatic Society, New York (NY) 1959 (Numismatic Notes and Monographs), 69-77, e M. Humphreys, *The 'War of Images' Revisited. Justinian II's Coinage Reform and the Caliphate*, in *The Numismatic Chronicle* 173 (2013) 229-244, a invitare a non sopravvalutare l'importanza di questo *casus belli* che, però, permette di cogliere il rilievo che la definizione di una cultura visuale ebbe nella genesi delle identità nazionali antiche. Per altro, non si deve neppure dimenticare che la prossimità geografica delle regioni orientali dell'impero con il Califfato e con i principali insediamenti ebraici favorì in quei quadranti una maggiore diffusione di idee iconoclaste anche presso i cristiani. Il dato è importante perché, come si vedrà, la storia dell'iconoclasmo bizantino è profondamente correlata alla vicenda del confine arabo-bizantino. Sulla monetazione araba durante questa fase di scontri con Bisanzio – e sulla sua struttura religiosa –, cfr. J.L. Bacharach, *Signs of Sovereignty: The Shahāda, Qur'anic Verses, and the Coinage of Abd al-Malik*, in *Muqarnas* 27 (2010) 1-30.



malcontento verso l'imperatore, Giustiniano II venne deposto, condotto all'ippodromo di Costantinopoli, umiliato dinanzi alla popolazione e sfigurato tramite la mutilazione del naso<sup>11</sup>. Non si trattò semplicemente di una sevizia: sin dai tempi di Eusebio di Cesarea, infatti, nella teologia politica di Costantinopoli l'imperatore era considerato terzo in un rapporto di immagine e somiglianza con Dio Padre e con il Logos<sup>12</sup>. Con rigore sillogistico, se ne derivava che una persona sfigurata non potesse stare nella carica che doveva raffigurare la perfezione della Deità.

L'esempio giova a capire come, nella cultura bizantina ancora precedente alla disputa iconoclasta vera e propria, l'"immagine visuale", intesa come figura "vista" – esito dell'azione fisiologica dell'occhio –, e l'"immagine logica", intesa come prodotto razionale – esito del pensare e del comprendere –, potessero coincidere.

Durante il breve regno del successore di Giustiniano II, Filippico Bardesane (711-713), le prime tendenze iconoclaste vere e proprie iniziarono a palesarsi: l'imperatore, monotelita, dopo aver convocato nel 711 un sinodo per annullare le decisioni del sesto concilio ecumenico (il Costantinopolitano terzo del 680)<sup>13</sup>, diede infatti ordine di distruggere un dipinto, presente nel "sacro palazzo", che raffigurava quell'assise, celebrata proprio in quell'edificio – il Costantinopolitano terzo era invisibile all'imperatore perché in esso era stata condannata la teologia monotelita che egli professava<sup>14</sup>. Ricevuta la notizia, papa Costantino (664-715) decise di disporre in San Pietro immagini che rappresentassero tutti i sei concili

<sup>11</sup> Cfr. Teofane il Confessore, *Cronografia, Anno del mondo* 6187 (369). Le menomazioni di naso (*rinokopia*) e lingua (*glossotomia*) erano, infatti, disciplinate da legge: cfr. R.S. Lopez, *Byzantine Law in the Seventh Century and Its Reception by the Germans and the Arabs*, in *Byzantion* 16 (1942-1943) 445-461, in part. 454-456. Sull'episodio, cfr. anche Head, *Justinian II*, 95-98.

<sup>12</sup> Cfr. R. Cacitti, «L'immagine del Regno di Cristo». *La forgiatura dei materiali escatologici nell'officina della teologia politica di Eusebio di Cesarea*, in R. Macchioro (cur.), *Costantino a Milano. L'Editto e la sua storia (313-2013)*, Bulzoni, Milano 2017 (Biblioteca Ambrosiana. Fonti e Studi 28), 165-203.

<sup>13</sup> Cfr. Teofane il Confessore, *Cronografia, Anno del mondo* 6203 (381).

<sup>14</sup> Cfr. J. Elsner, *Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium*, in *The Art Bulletin* 94 (2012) 368-394, qui 370-371.

li (quello oggetto della rimozione, il sesto ecumenico, Costantinopolitano terzo, era viceversa particolarmente caro a Roma, perché in esso l'imperatore, Costantino IV, aveva ribadito il principio del primato petrino).

Quello che alla mentalità contemporanea potrà forse sembrare non più di una scaramuccia di poco conto non dev'essere sottovalutato: erano anni durante i quali Bisanzio stava perdendo il controllo politico – e religioso – su Roma, sempre più interna all'orbita d'influenza longobarda e franca; in questo convulso quadro geopolitico, le immagini divennero, per la prima volta, le “armi” con cui veniva combattuto uno scontro di natura ecclesiologica e imperiale<sup>15</sup>.

### 3. IL “PRIMO ICONOCLASMO” (726-787): IMMAGINE SACRA, POTERE IMPERIALE, «SOSTANZA E IPOSTASI» DEL LOGOS

Dilagava, nel frattempo, l'uso devozionale delle immagini “sacre”. L'immaginario cristiano assorbiva ogni giorno un ulteriore quadrante del quotidiano e, in questo modo, ampliava la sua influenza sul reale:

In età tardoantica e altomedioevale si moltiplicano le immagini religiose portatili: piccole icone, croci-reliquiario e ornamenti personali a soggetto cristiano, ricordi di pellegrinaggio [...]. I simboli cristiani invadono a poco a poco gli oggetti della vita quotidiana – oggetti da tavolo, lampade, gioielli, abiti – mentre svaniscono i motivi classici, sovente mitologici. L'arte cristiana tende a privilegiare il ritratto, l'icona, un'immagine frontale che appare già molto stilizzata, poiché la sua funzione è quella di rivelare le qualità spirituali del santo. I cristiani preferiscono indirizzare le loro preghiere a un santo tramite il suo ritratto, stabilendo così un rapporto personale con lui, e questo probabilmente spiega il successo delle icone [...]. «Nello stesso periodo» È possibile rilevare la

---

<sup>15</sup> A tal punto era chiaro il valore potenzialmente deflagrante di questa decisione che Filippico sostituì la raffigurazione del Costantinopolitano III nel vestibolo del “sacro palazzo” con i ritratti del patriarca Sergio I di Costantinopoli (patriarca dal 610 al 638) e di papa Onorio I (pontefice dal 625 al 638; il “papa eretico” che rappresenterà uno dei massimi problemi in vista della definizione del dogma dell'infallibilità pontificia: cfr. G. Kreuzer, *Die Honoriusfrage im Mittelalter und in der Neuzeit*, Ph.D. Diss., Tübingen - Stuttgart a.a. 1975-1976) che erano stati condannati dal sesto Concilio ecumenico per il loro appoggio al monotelismo.

volontà di appropriarsi dell'immagine per controllare il potere che in essa risiede [...]. Poco per volta, l'icona viene permeata dalla presenza del santo, e funge allora da elemento mediatore tra il santo e il fedele. Mentre prima risiedeva stabilmente nel suo santuario ed era legato alle sue reliquie, il santo può adesso essere invocato dovunque si trovi una sua immagine [...]. Questa trasformazione dell'icona da elemento esornativo a oggetto di culto manifesta una perdita di neutralità dell'immagine religiosa, ormai investita dalla potenza del sovrannaturale<sup>16</sup>.

È entro questo controverso quadro – nel quale l'immagine, da figura, è ormai divenuta “oggetto potente” – che si possono leggere, già negli anni '20 dell'VIII secolo, tre *Lettere* del patriarca Germano di Costantinopoli<sup>17</sup>, da molti storici considerati il primo dossier documentario relativo all'affiorare di tendenze iconoclaste. Si tratta di tre missive relative alla condotta di due vescovi, Costantino di Nicoleia e Tommaso di Claudiopoli, i quali, in vario modo, avevano contestato il valore delle immagini sacre (o meglio: avevano disincentivato la prassi culturale che le riguardava):

L'ultima delle tre Lettere, a Tommaso di Claudiopoli (sede sotto la giurisdizione di Costantinopoli), ha un tono diverso. Tommaso aveva trascorso del tempo con Germano e quest'ultimo ricorda «nella Lettera» le loro conversazioni, nessuna delle quali gli aveva lasciato presagire che, al suo ritorno a Claudiopoli, Tommaso avrebbe rimosso le icone dalla sua Chiesa, come se questa fosse una pratica accettabile. Germano si precipitò a condannare questa novità, che

<sup>16</sup> B. Caseau - M.-H. Congourdeau, *La vita religiosa*, in J.-C. Cheynet (cur.), *Il mondo bizantino, 2: L'impero bizantino (641-1204)*, Einaudi, Torino 2008, 329-362, qui 350-351. Sul rapporto tra reliquie e immagine nella tradizione bizantina, cfr. anche L. James, *Dry Bones and Painted Pictures: Relics and Icons in Byzantium*, in A. Lidov (ed.), *Eastern Christian Relics*, Progress-Tradicija, Moscow 2003, 45-55.

<sup>17</sup> Le *Lettere* (PG 98, 155-194) sono considerate per lo meno tra «i più importanti documenti della controversia iconoclasta»: così L. Brubaker - J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850): The Sources. An Annotated Survey*, Ashgate, Aldershot et alibi (Birmingham Byzantine and Ottoman monographs 7), 246-247; cfr. anche *Ibid.*, *Byzantium in the Iconoclast Era C. 680-850: A History*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, 94-105. Su queste fondamentali *Lettere* cfr. anche V. Fazzo, *Agli inizi dell'iconoclasmo. Argomentazione scritturistica e difesa delle icone presso il patriarca Germano di Costantinopoli*, in C. Marcheselli Casale (cur.), *Parola e spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani*, Paideia, Brescia 1982, 1, 809-832. Sulla figura di Germano, cfr. D. Stein, *Germanos I. (11. August 715-17. Januar 730)*, in R.-J. Lilie (hrsg.), *Die Patriarchen der ikonoklastischen Zeit: Germanos I. - Methodios I. (715-847)*, Peter Lang, New York (NY) 1999 (Berliner Byzantinistische Studien 5), 5-21.

aveva dato a ebrei e mussulmani l'opportunità di calunniare la Chiesa. Si dilunga inoltre sul perché le azioni di Tommaso siano sbagliate, citando la tradizione, le Scritture e l'efficacia delle immagini nell'indurre a emulare i santi, un argomento familiare «quest'ultimo» sin dal teologo del IV secolo, Basilio di Cesarea<sup>18</sup>.

La minaccia che il patriarca Germano paventa – l'irrisione della Chiesa da parte di ebrei e mussulmani –, chiaramente antistorica, poteva però evocare alcuni elementi concreti: tra questi va senz'altro ricordato che, nel 721 (o nel 722 o nel 723), il Califfo Yazīd II emanò un decreto iconoclasta, l'«Editto di Yazīd»<sup>19</sup>, che ingiungeva in tutto il Califfato la distruzione di tutte le rappresentazioni umane e animali, croci cristiane e immagini varie.

Più ancora che per questa efficacia comparativa, però, le *Lettere* di Germano paiono interessanti perché dimostrano che la discussione sulla liceità delle immagini stava iniziando ad assumere la fisionomia teoretica che, come si vedrà, ne connoterà il prosieguo:

1. era una discussione sulla culturalità cristiana; l'immagine di cui si discuteva era, in altri termini, già pienamente «sacra»;
2. denotava evidenti correlati identitari (il dibattito sull'immagine voleva stabilire l'identità religiosa cristiana rispetto a ebrei e mussulmani) e dunque si proiettava sin da subito sul piano apologetico – e polemico (verrà impiegata ben presto la categoria di eresia) –;
3. era una discussione teologica, che dunque poteva procedere solo soddisfacendo alcuni parametri (essere *secundum Scripturas*; preservare la tradizione della Chiesa; implicare la teologia dei «santi padri»);

<sup>18</sup> L. Brubaker, *Icons and Iconomachy*, in L. James (ed.), *A Companion to Byzantium*, Blackwell, Malden (MA) 2010 (Blackwell Companions to the Ancient World) 323-337, qui 324.

<sup>19</sup> Si tratta di un provvedimento che verrà goffamente irriso dal presbitero Giovanni, durante il secondo concilio di Nicea, e richiamato anche dal vescovo di Messina durante lo stesso Concilio: tutte le fonti che attestano questo editto sono raccolte da A.A. Vasiliev, *The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721*, in *Dumbarton Oaks Papers* 9/10 (1956) 23-47. Cfr. anche L.W. Barnard, *The Sources of the Byzantine Iconoclastic Controversy. Leo III and Yazid II, a Reconsideration*, in F. Paschke (hrsg.), *Überlieferungsgeschichtliche Untersuchungen*, Akademie, Berlin 1981 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 125), 29-37.

4. determinò la nascita culturale dell'immagine, dal momento che questo dibattito distinse costitutivamente tra "immagine" e "figure". Si discusse, cioè, solo quella forma che rivendicasse qualche rapporto con il suo prototipo; l'"arte", intesa come "svago della vista" o come prodotto creativo di valore ideale, non fu in altri termini oggetto del dibattito<sup>20</sup>.

Di qui a poco questo dibattito prenderà il largo, sospinto dal suo decisivo propellente: l'interessamento imperiale.

### 3.1. Leone III (717-741): la misura programmatica di un iconoclasmo politico

La tendenza alla rimozione delle immagini sacre ricevette il primo impulso politico durante il regno di Leone III "Isaurico" (717-741). Basandosi sull'anonima *Orazione contro gli iconoclasti*, datata attorno al 770, che situa 45 anni prima della sua redazione l'inizio della controversia, si è soliti far risalire il primo atto della vicenda iconoclasta vera e propria al 725-726<sup>21</sup>, quando Leone III avrebbe tentato di rimuovere l'immagine di Cristo dalla porta *Chalke* (la monumentale porta bronzea che segnava l'ingresso al "sacro palazzo" imperiale di Costantinopoli)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cfr. D.J. Sahas, *Icons and Logos. Sources in Eighth-Century Iconoclasm*, University of Toronto Press, Toronto - Buffalo (TX) - London 1986 (Toronto Medieval Texts and Translations 4), 5-16; A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, Paris 1994 (L'esprit de la cité), 170-173.

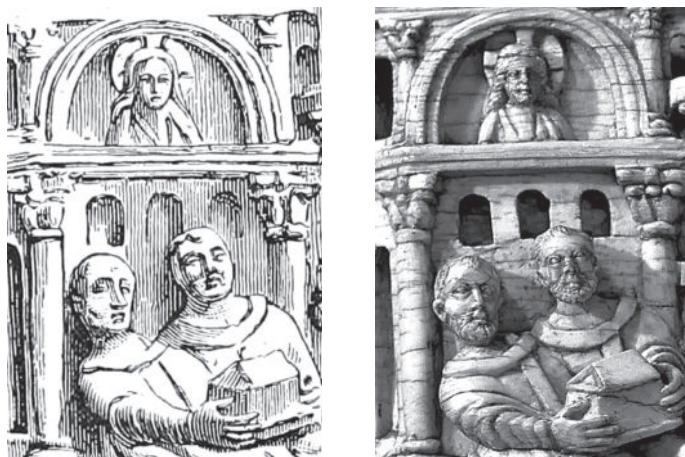
<sup>21</sup> Cfr. PG 96, 1347-1362. Su questa datazione converge anche la tardiva orazione (del IX secolo) *Contro il Caballino*, scritta contro l'imperatore Costantino V, detto appunto anche "Caballino" (PG 95, 309-344; cfr. anche M.-F. Auzépy, *L'Hagiographie et l'iconoclasme byzantin: le cas de la Vie d'Étienne le Jeune*, Routledge, Oxford - New York [NY] 2016 [Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 5], 121-130).

<sup>22</sup> Si tratta di un episodio tanto menzionato quanto discusso, probabilmente addirittura solo leggendario; un bilancio critico delle fonti disponibili è stato efficacemente condotto da M.-F. Auzépy, *La destruction de l'icône du Christ de la Chalce par Léon III: propagande ou réalité?*, in Ead., *L'histoire des iconoclastes*, ACHCByz, Paris 2007 [Bilans de recherche 2], 145-178. Sulla base di questo lavoro, la studiosa afferma la non storicità dell'episodio: «Non ha mai avuto luogo» (*ivi*, 177). Resta in ogni caso fondamentale menzionare questa "legghenda" perché ad essa venne dato il compito di "raffigurare" l'atto primigenio di questa intera vicenda: l'estirpazione del *signum Christi* dal luogo in cui risiedeva la *maiestas imperii*.



**Figura 1:** Teodosio II, Passarione e Attico portano trionfalmente un reliquario nella chiesa di Santo Stefano in Costantinopoli. Placca del c.d. “avorio dell’*Adventus*”. Trierer Domschatzkammer, Treviri. VIII secolo (?). L’immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «*Byzance*», *DACL* 2,1, 1363-1454, qui 1413-1414, figura 1762. Non si sa molto del “Cristo della Chalke”, se non che esso era particolarmente venerato dalla popolazione di Costantinopoli, la quale, difatti, pare essersi ribellata all’iniziativa imperiale, impedendola. L’“*Avorio dell’Adventus*”, non di rado impiegato per ricostruire le sembianze della porta d’accesso al “sacro palazzo”, è perciò un documento di grande interesse. Si tratta di un avorio, datato tra VI e VIII secolo, attualmente conservato nel Trierer Domschatz. Benché il dibattito tra gli iconografi sia ancora vivace, in esso si può osservare un imperatore – verosimilmente Teodosio II (408-450) – che processionalmente guida in Costantinopoli un corteo nel quale due vescovi – probabilmente Passarione e Attico, patriarca di Costantinopoli dal 406 al 425 – su un carro trionfale recano un reliquario. L’itinerario conduce verso una basilica ancora in costruzione – forse Santo Stefano in Dafne –, sulla cui soglia una figura femminile – plausibilmente l’augusta Pulcheria (414-453) – accoglie la sfilata dei dignitari (così secondo l’ipotesi di K.G. Holm - G. Vikan, *The Trier Ivory, “Adventus” Ceremonial, and the Relics of St. Stephen*, in *Dumbarton Oaks Papers* 33 [1979] 115-133). Tutt’attorno la cittadinanza, festante, accompagna la processione: innumerevoli persone si sono riversate sulle strade o si affacciano dalle finestre di un imponente palazzo nel quale, ad avviso di molti, deve essere riconosciuto proprio il “sacro palazzo” della corte imperiale (a confermarlo vi sarebbe il secondo ordine di finestre, dal quale si affacciano personaggi che sostengono ciascuno un turibolo, verosimilmente a rappresentare la nutrita componente clericale della corte). Come visto, il corteo sta uscendo da una porta

monumentale: è stato fatto osservare che quest'ultima, sormontata da una raffigurazione di Cristo, è del tutto compatibile con quanto sappiamo della porta *Chalke* del “sacro palazzo”.



**Figura 2:** La porta *Chalke* e l'immagine del Cristo. Particolare del c.d. “avorio dell'*Adventus*”. Trierer Domschatzkammer, Treviri. VIII secolo (?). Il dettaglio a china è preso dall'immagine apparsa sul *Magasin Pittoresque* 48 (1880) 312; il dettaglio della foto è preso da A. Di Muro, *Usa politico delle reliquie e modelli di regalità longobarda da Liutprando a Sicone di Benevento*, in *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 132 (2020), figura 1: URL: <http://journals.openedition.org/mefrm/8193> (consultato l'11 gennaio 2022), figura 1. In altri termini, se si accetta una datazione tardiva di questo avorio (la *Chalke* fu ultimata sotto Anastasio I [491-518] e restaurata sotto Giustiniano I [527-565]), ma il busto del Cristo potrebbe essere stato collocato nella lunetta solo da Giustiniano II [685-695 e 705-711], secondo P. Speck, *Ikono-klassmus und die Anfänge der makedonischen Renaissance*, in Id., *Varia*, 1, Rudolf Habelt GmbH, Bonn 1984, 175-210, in part. 179) e la conseguente interferenza tra la commemorazione di un evento del V secolo – la traslazione delle reliquie di Stefano – e l'assetto monumentale del “sacro palazzo” dell'VIII secolo, quando fu scolpito l'avorio – con una riproduzione dell'allestimento della *Chalke* dopo Giustiniano II (cfr. comunque L. Brubaker, *The Chalke Gate, the Construction of the Past, and the Trier Ivory*, in *Byzantine and Modern Greek Studies* 23 [1999] 258-285, in part. 270-277) –, esso potrebbe costituire una sorta di documentazione in “presa diretta” dell'immagine da cui prese avvio l'intera vicenda iconoclasta.

Rispetto all'indirizzo iconoclasta di Leone III, le fonti tendono a ricondurre la scelta dell'imperatore alle più disparate ragioni<sup>23</sup>: alcune affermano che egli abbia abbracciato tale condotta per favorire la conversione di ebrei (che aveva forzatamente obbligato a ricevere il battesimo nel 722) e mussulmani – questi ultimi fortemente avversi alla raffigurazione delle realtà celesti e ancor più fermamente contrari alla venerazione delle immagini –, così da ricompattare il lacerato tessuto sociale dell'impero; altre (così, per esempio la *Storia breve* di Niceforo) riconducono la decisione imperiale alla forte impressione che l'eruzione vulcanica nell'Egeo, al largo di Tera, nel 725, esercitò sull'imperatore, spingendolo ad assumere un atteggiamento religiosamente radicale e dunque intransigente verso le immagini, la cui venerazione egli riteneva avesse attirato sull'impero l'ira di Dio, offeso da questa prassi idolatrica; altre ancora tendono a considerare questo atteggiamento come un tentativo di ridimensionare l'influenza e il potere del ceto monastico, spesso presente nei santuari, dove venivano conservate reliquie e immagini venerate dalla popolazione<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Per una rassegna, cfr. J. Atkinson, *Leo III and Iconoclasm*, in *Theoria* 41 (1973) 51-62. Sulla documentazione circa la disputa iconoclasta nella prima età isaurica, cfr. l'introduzione di S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III. With Particular Attention to the Oriental Sources*, Secrétariat du Corpus SCO, Louvain 1973 (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 346 - Subsidia 41).

<sup>24</sup> S. Gero, *Notes on Byzantine Iconoclasm in the Eighth Century*, in *Byzantion* 44 (1974) 23-42, qui 32-42, passa in rassegna – e contesta – tutte le ipotesi di eventuali «spinte esterne» (ricavabili dalle fonti) alla scelta iconoclasta di Leone III: 1. l'origine siriana di Leone III (e dunque la possibilità di un più o meno latente indirizzo monofisita del primo Isaurico); 2. la presenza di armeni nel suo seguito con il rischio di influenze pauliciane (i pauliciani si distinsero per un iconoclasmo di marca docetica: l'incarnazione fu solo apparente, dunque il ritratto di un'apparenza non può che condurre all'idolatria); 3. l'influsso del rigorismo islamico (Leone visse infatti alcuni anni a Mar'āš quand'era retta da mussulmani); 4. La possibile influenza ebraica sull'imperatore; 5. la volontà di disinnescare quel particolarismo politico che anche le icone, per via della loro associazione a singoli santuari e a singole città, concorrevano ad alimentare (così P. Brown, *A Dark-Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy*, in *The English Historical Review* 346 [1973] 1-34). Rispetto a quest'ultima ipotesi, in specie per la natura monastica di queste tendenze centrifughe che le icone avrebbero favorito, sono molto interessanti le osservazioni sviluppate da G.L. Huxley, *Hagiography and the First Byzantine Iconoclasm*, in *Proceedings of the Royal Irish Academy* 80C (1980) 187-196, a proposito dell'uso dell'agiografia nella prima polemica tra iconocla-



Se dal punto di vista “ideale” non è semplice definire le ragioni che spinsero alla prima censura delle immagini “sacre”, anche dal punto di vista formale non è chiara la natura giuridica di questa prima iniziativa repressiva:

Gli inizi dell'iconoclasmo sono solitamente associati all'emanazione di un editto di Leone III, che ordinava la rimozione delle icone in tutto l'impero. Ma non ci sono prove che un tale editto generale sia mai stato effettivamente erogato. Solo nel *Liber Pontificalis*, nella sezione dedicata alla vita di Gregorio II, si fa riferimento all'invio, da parte di Leone III, di ingiunzioni imperiali (*ius-siones - prostagmata*) in materia di icone [...]. Tuttavia, non c'è motivo di presumere che si trattasse di qualcosa di diverso da comunicazioni specificamente indirizzate al Papa, e non «indicazioni» a livello di impero<sup>25</sup>.

Al di là dell'eventualità di un editto formale vero e proprio, è significativo che Gregorio III, vescovo di Roma, abbia convocato nel 731 un sinodo per stabilire formalmente la liceità delle immagini sacre, plausibilmente in risposta, per lo meno, a un “clima iconoclasta”. Va in ogni caso tenuto presente che, in sede storiografica, anche tenendo conto di questa iniziativa pontificia, la correlazione pressoché automatica tra Leone III e l'avvio della repressione iconoclasta poggia su basi fragili, come ha giustamente sottolineato Leslie Brubaker:

---

sti e iconoduli. Questi ultimi, per lo più monaci, colsero l'opportunità di difendere e diffondere le proprie convinzioni – soprattutto nelle aree rurali – attraverso un sapiente uso delle vite dei santi, in una sorta di “staffetta ideale” tra l'icona e la biografia del santo (una rassegna in A.-M. Talbot, *Byzantine Defenders of Images*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C. 1998 [Byzantine saints' lives in translation 2]).

<sup>25</sup> Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era: A History*, 119. Cfr. anche M.V. Anastos, *Leo III's Edict against the Images in the Year 726-727 and Italo-Byzantine Relations between 726 and 730*, in *Byzantinische Forschungen* 3 (1968) 5-41; Gero, *Notes on Byzantine Iconoclasm*, 26-27. Globalmente si può pensare a un'iniziativa imperiale rivolta solo al Papa se si tiene conto dei contrasti che sussistevano tra la “sede petrina” e il “sacro palazzo”: cfr. F. Marazzi, *Il conflitto fra Leone III Isaurico e il papato fra il 725 e il 733, e il “definitivo” inizio del medioevo a Roma: un'ipotesi in discussione*, in *Papers of the British School at Rome* 59 (1991) 231-257. Fu in ogni caso in risposta alla politica di Leone III che Giovanni Damasceno compose i tre celebri *Discorsi apologetici (Orazioni sulle immagini)* in difesa delle immagini cristiane (di recente, però, J.M. Pinazo Pinazo, *Las Oraciones pro sacris imaginibus de Juan Damasceno: un nuevo enfoque cronológico desde la perspectiva teológica*, in *Estudios Bizantinos* 4 [2016] 67-93, ha proposto di datare le tre orazioni al regno di Costantino V).

Rimaniamo [...] senza una chiara percezione delle convinzioni di Leone III, salvo osservare che, intorno al 730, Germano lo considerava “amico delle immagini” e che, all’inizio del IX secolo, era divenuto il cattivo di una leggenda sull’inizio della lotta per l’immagine. Su questa base, ben difficilmente possiamo ricostruire i primi anni dell’iconomachia come movimento imperiale<sup>26</sup>.

Forse un modo efficace per sottrarsi al dibattito circa la *personale* convinzione religiosa di Leone III è quello di rileggere le sue scelte da altra prospettiva, in base al suo più ampio ideale politico. In piena continuità con Costantino I, il Grande, colui che veniva riguardato insieme come istitutore e prototipo dell’imperatore cristiano, Leone III reclamò per sé il ruolo di guida e arbitro nella vita della Chiesa. In questo ideale quadrante del principato bizantino, poiché le immagini sacre occupavano un rilevante spazio nella *pietas* del popolo di Dio – che il principe reggeva esercitando un vicariato pienamente teologico –, la disciplina giuridica dell’icona *doveva* ricadere entro l’attivo governo del “sacro palazzo”<sup>27</sup>.

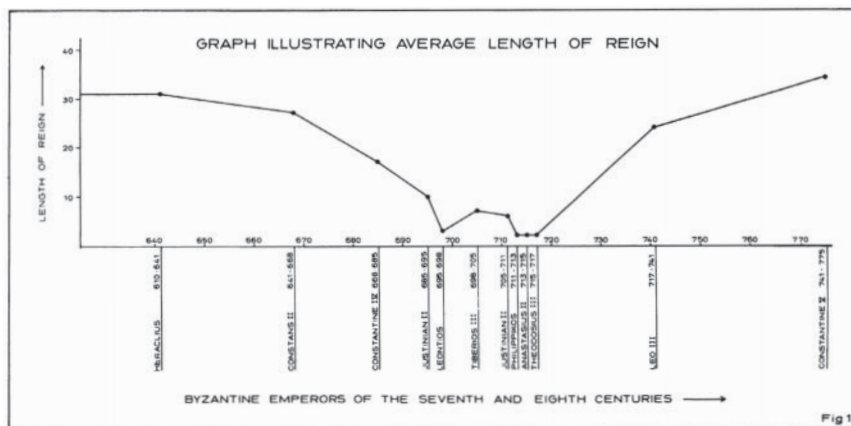
Come ha efficacemente posto in evidenza Judith Herrin, la prima necessità di Leone III – chiamato a scegliere se essere semplicemente un altro imperatore estraneo alla discendenza eracliana, come gli effimeri esponenti dell’“anarchia dei vent’anni” (695-717)<sup>28</sup>, o se essere capostipite di una dinastia nuova – era quella di *fondare*, di rendere stabile un regno che la storia a lui contemporanea avrebbe lasciato presagire del tutto precario.

---

<sup>26</sup> Brubaker, *Inventing*, 29. Si tenga anche presente che l’atteggiamento di Leone III fu, di fatto, del tutto perimetrato alle sole immagini *venerate*; lo prova il fatto che egli non sia mai intervenuto sui reliquiari – pure intensamente iconizzati – (cfr. J. Wortley, *Iconoclasm and Leipsanoclastism; Leo III, Constantine V and the Relics*, in *Byzantinische Forschungen* 8 [1982] 253-279); il punto era la repressione del *culto delle immagini*, non delle immagini di per sé. Un tentativo di definizione delle “ragioni ideali” di Leone III è provato da Gero, *Notes on Byzantine Iconoclasm*, 27-32.

<sup>27</sup> Tale necessità si motivava infatti sul piano ideale: non era l’urgenza di un motivo circostanziato a determinare l’intervento imperiale; era innanzi tutto la pretesa di dimostrare l’assoluta ampiezza della regalità del “*basileus* dei Romei”. In altri termini: varcata la soglia del valore ideale del governo imperiale, non è più necessario interpretare l’atteggiamento di Leone III sulle immagini quale risposta a crisi o quale presa di posizione personale rispetto a “temi scottanti” dell’agenda teologica del suo tempo; si dovrà invece leggere questa presa di posizione come la trionfale dimostrazione della sollecitudine imperiale e come l’autoritaria manifestazione della *potestas* imperiale.

<sup>28</sup> Cfr. R.J.H. Jenkins, *Byzantium: The Imperial Centuries: AD 610-1071*, Weidenfeld and Nicolson, London 1966, 56.



**Figura 3:** grafico della durata dei principati bizantini tra il 610 e il 775. L'immagine è tratta da J. Herrin, *The Context of Iconoclast Reform*, in A. Bryer - J. Herrin (eds.), *Iconoclasm. Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Byrmingham, March 1975*, CBS, Birmingham 1977, 1-6; 15-20, qui 15. Lo schema presenta eloquentemente il contesto storico e politico nel quale si deve ambientare la prima deflagrazione della disputa iconoclasta: la scelta di isolarne in sede storiografica il profilo teorico – la sua maggiore o minore risolutezza, la sua forza più o meno esclusiva, la sua maggiore o minore “capienza ideale” ecc. – dal suo *Sitz im Leben* storico espone, a mio avviso, al rischio di un parziale fraintendimento.

Per capire cosa animò l’iniziativa degli Isaurici rispetto alla disciplina delle icone è dunque necessario rivolgere l’attenzione ai presupposti ideali con cui fu redatto il documento più importante del principato di Leone III: l’*Ecloga*<sup>29</sup>. Negli ultimi mesi di vita dell’imperatore venne infatti promulgato uno strumento giuridicamente rivoluzionario, perfezionato tra il 726 e il 741<sup>30</sup>, giustamente assunto dalla storiografia quale manifesto programmatico di quella dinastia isaurica che Leone III aveva inau-

<sup>29</sup> Largamente dedicata al «primo codice legale cristiano» è la ricerca di Humphreys, *Law, Power, and Imperial Ideology*, 81-232 (per la definizione, *ivi*, 128).

<sup>30</sup> Seguo, per la datazione della promulgazione dell’*Ecloga* al 741, V. Grumel, *La date de la promulgation de l’Ecloga de Léon III*, in *Echos d’Orient* s.n. (1935) 327-331.

gurato nel 717 e che si protrarrà sino alla deposizione di Irene, nell'802. L'*Ecloga* è un testo di natura giuridica, una sorta di “manuale operativo” per giudici (simile alle attuali “procedure”, civile e penale) che, consapevole del parametro ormai stabilito dall'opera di Giustiniano I, il grande sistematore del pensiero giuridico della romanità, fu organizzato assumendo strutturalmente un modello legislativo alternativo: quello del Primo Testamento.

Eredi di Giustiniano – ma anche di Salomone –, interpreti fedeli dello *ius* di Roma – ma anche esegeti ortodossi della Legge mosaica –, difensori del *mos maiorum* – ma anche giudici della *pietas* del popolo di Dio –, i principi isaurici potevano rivendicare per il proprio regno una funzione pienamente provvidenziale, come gli antichi principi di Roma – ma anche come i re, Davide in testa a tutti, che YHWH aveva mandato al suo popolo<sup>31</sup>.

È dentro questo “progetto ideale di potere” che va collocato il dibattito sulle immagini sacre e sulla prassi relativa al loro culto<sup>32</sup>.

### 3.2. *Costantino V (741-775) e il concilio di Hieria: l'impossibilità di un'immagine «consustanziale» al Logos*

Ancor più esplicita sarà la politica religiosa del successore di Leone III Isaurico, l'imperatore Costantino V (741-775). Fu quest'ultimo un fermo iconoclasta la cui intransigente politica di rimozione e distruzione delle immagini – talora condotta con aperta insolenza: rimosse dal Milion di

<sup>31</sup> Come afferma Humphreys, *Law, Power, and Imperial Ideology*, 105: «Il *Proemio* all'*Ecloga* descrive un mondo in cui gli imperatori sono Mosè e Salomone redivivi, impegnati a riformare moralmente le loro genti attraverso una giustizia riformata e la sua equa amministrazione». L'associazione panegirica tra Leone III e Mosè venne percorsa anche, pur se proiettata sul campo di battaglia, nel resoconto del ruolo svolto dall'imperatore durante il drammatico assedio arabo di Costantinopoli del 717: cfr. Gero, *Notes on Byzantine Iconoclasm*, 25.

<sup>32</sup> Ed è in ragione di questa vocazione già pienamente politica che il dibattito sulle immagini divenne immediatamente lo spazio ideale di ogni conflitto di potere: W. Treadgold, *Opposition to Iconoclasm as Grounds for Civil War*, in J. Koder - I. Stouraitis (eds.), *Byzantine War Ideology between Roman Imperial Concept and Christian Religion: Akten des internationalen Symposiums (Wien, 19.-21. Mai 2011)*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2012 (Philosophisch-Historische Klasse 452 - Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 30), 33-39.

Costantinopoli le raffigurazioni dei sei concili ecumenici sostituendole con altrettante scene di giochi nell'ippodromo – favori anche un tentativo di usurpazione del trono, sostenuto con forza dagli iconoduli<sup>33</sup>. Domata la rivolta nel 742, la repressione nei confronti dei congiurati politici e militari fu violenta e si rese addirittura sfrontata nei confronti del clero: il patriarca fu umiliato davanti a tutta la popolazione di Costantinopoli, venendo costretto a compiere un giro dell'ippodromo a cavallo di un somaro<sup>34</sup>.

L'imperatore, dunque, ritornato sul trono, non solo mantenne i precedenti intendimenti, ma convocò, nel 754, un concilio a Hieria<sup>35</sup> per decretare l'incompatibilità tra teologia cristiana e culto delle immagini<sup>36</sup>. A quello che è passato alla storia come il "sinodo iconoclasta" parteciparono trecentotrentotto vescovi – ma nessun patriarca, nemmeno quello di Costantinopoli, Anastasio, morto da poco e non ancora sostituito<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Questi, dopo aver fatto circolare la notizia della morte dell'imperatore durante una campagna militare contro gli Arabi, fecero acclamare Artavasde, cognato di Costantino V, apertamente sostenuto dallo stesso patriarca Anastasio, benché quest'ultimo fosse favorevole a un moderato iconoclasmo. Su Atanasio cfr. I. Rochow, *Anastasios (22. Januar 730 - Januar 754)*, in Lilie (hrsg.), *Die Patriarchen*, 22-29.

<sup>34</sup> In realtà le angherie dell'imperatore si indirizzeranno anche verso il successore di Anastasio, il patriarca Costantino II e porteranno sino alla sua esecuzione; una dettagliata disamina di questa ingloriosa fine, corredata dell'apparato documentario che la attesta, si trova in I. Rochow, *Kostantinos II. (8. August 754 - 30. August 766)*, in Lilie (hrsg.), *Die Patriarchen*, 30-44, in part. 40-43, che giustamente sottolinea come la gravità delle pene inflitte fosse conseguenza dell'accusa di tradimento, non di dissenso religioso (*ivi*, 43). Al suo posto, l'imperatore nominerà Niceta: cfr. Ead., *Niketas I. (16. Novembar 766 - 6. Februar 780)*, in Lilie (hrsg.), *Die Patriarchen*, 45-49.

<sup>35</sup> Hieria era un palazzo imperiale a Costantinopoli, nella periferia asiatica della capitale.

<sup>36</sup> Per la tortuosa vicenda della documentazione di questo concilio, cfr. Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca. 680-850): The Sources*, 237-238. L'Enunciato finale (*Oros*), per come riferito da Tarasio nella sua refutazione, è edito da T. Krannich - C. Schubert - C. Sode (hrsg.), *Die ikonoklastische Synode von Hieria 754*, Mohr, Tübingen 2002 (Studien und Texte zu Antike und Christumtum 15). La principale documentazione relativa al dibattito iconoclasta durante il regno di Costantino V è stata presentata da S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V. With Particular Attention to the Oriental Sources*, Secrétariat du Corpus SCO, Louvain 1977 (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 384 - Subsidia 52).

<sup>37</sup> Come si vedrà *infra*, p. 49, questo elemento formale giocherà un ruolo rilevante nella contestazione del concilio di Hieria. Anche il nuovo patriarca, Costantino II, non verrà nominato che in conclusione dei lavori (durante l'ultima *sessione* conciliare) e dunque, pur avendo partecipato al concilio di Hieria, non lo fece in veste patriarcale: cfr. Rochow, *Kostantinos II*, 33.

Dei venti che vennero promulgati, sono gli *Anatematismi* 8-14 e 16<sup>38</sup> a riguardare direttamente le immagini. Essi stabiliscono diversi punti fermi:

1. l'unità tematica dell'immagine è già stata articolata in categorie: l'immagine di Cristo (8-14); le immagini della Vergine (15)<sup>39</sup>; le immagini dei santi (16). La prima contraddice il nucleo della professione di fede cristologica (dunque ha una portata eretica), le altre inquinano il culto della Chiesa;
2. la raffigurazione di Cristo è *ipso facto* una negazione cristologica: perché presume di circoscrivere l'incircoscivibile (9); perché confonde le nature del Logos (10); perché separa l'ipostasi del Logos dalla carne (11 e 13); perché scinde l'unico Cristo in due ipostasi (11); perché considera Cristo un semplice uomo (14). Com'è ovvio, per i padri conciliari non importava stabilire quale tra questi fosse il presupposto teologico dell'icona, poiché tutti erano eretici;
3. l'immagine è contraria alla preghiera, che è autentica solo se è «con tutto il cuore e con gli occhi della mente (*ommasi noerois*)» (8); perciò cade la pretesa dell'utilità dell'immagine, che anzi è «opera demoniaca» (16)<sup>40</sup>;
4. i testi e la Scrittura mantengono vivi i loro contenuti, mentre le immagini non sono che idoli muti (16)<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Seguo la numerazione di Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V*, 88-92. I *Canoni* iconoclasti sono riportati, con la relativa contestazione, anche negli *Atti della sesta sessione* del secondo concilio di Nicea del 787 (cfr. D.J. Sahas, *Icon and Logos: Sources in Eighth-Century Iconoclasm: An Annotated Translation of the Sixth Session of the Seventh Ecumenical Council (Nicea, 787)*, University of Toronto Press, Toronto - Buffalo [NY] - London 1986 [Toronto Medieval Texts and Translations 4], 154-163).

<sup>39</sup> Il numero 15, per la verità, non menziona le icone ma si limita a discutere delle modalità dell'intercessione mariana. È chiaro però che il riferimento alla superiorità della *Theotokos* a ogni realtà, «visibile e invisibile», voglia evocare il tema dell'inefficacia delle immagini mariane, alle quali ci si rivolgeva appunto per implorare il soccorso della «Madre di Dio».

<sup>40</sup> Krannich - Schubert - Sode (hrsg.), *Die ikonoklastische Synode von Hieria*, 9, collocano non a caso in Gv 4,23-24 l'autentico fuoco prospettico dell'intero dibattito teologico di Hieria.

<sup>41</sup> Si intravede qui, in filigrana, emergere l'argomento della subalternità dell'immagine alla parola scritta, contro il quale si espresse Giovanni Damasceno, *Discorso apologetico I (Orazione I sulle immagini)* 8; 17; 41-42; 45; 47.

Da un punto di vista strettamente teologico, l'assetto teoretico fondamentale dell'argomentazione dell'*Enunciato finale (Oros)* e dei *Canoni* di Hieria ricalca – perfezionandolo<sup>42</sup> – l'assunto focale delle *Questioni (Peuseis)* di Costantino V:

Ogni icona (*eikōn*) si riconosce derivante da un prototipo \*\*\* solo se «lo rispetta» in tutto e per tutto, se anche è consustanziale (*omoousion*) al figurato \*\*\* affinché il tutto «del figurato» sia salvaguardato, altrimenti non è un'icona (*eikōn*)<sup>43</sup>.

L'affermazione dell'imperatore fornisce, sul piano speculativo, la premessa teologica forse più convincente dell'intera questione iconoclasta: l'immagine è tale solo se è in grado di restituire il suo prototipo; le immagini di Cristo non lo possono fare se non, anzi, tradendo la sostanza, la natura e l'identità divina di quel prototipo<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. E. Fogliadini, *L'immagine negata. Il Concilio di Hieria e la formalizzazione ecclesiale dell'iconoclasmo*, G d'I - Jaca Book, Vicenza - Milano 2013 (Di fronte e attraverso 1098 - Storia dell'arte 58 - Guardando a Oriente), 20, a giudizio della quale lo scostamento – invero non sempre così sensibile – tra le *Questioni (Peuseis)* di Costantino V e l'*Enunciato finale* di Hieria «rovescia la semplicistica prospettiva di sottomissione del clero a Costantino V: non solo, infatti, il concilio [...] non si limitò a una mera applicazione delle direttive imperiali, ma l'assise si distinse per la sua speculazione sul tema in questione e l'abilità nell'elaborare teologicamente la dottrina iconoclasta». Una discussione dettagliata dell'«eccedenza del concilio di Hieria rispetto all'iconoclasmo imperiale» è sviluppata da Fogliadini, *L'immagine negata*, 145-158.

<sup>43</sup> Le *Questioni* di Costantino V ci giungono solo, frammentarie, nella triplice *Confutazione (Antirrēsis)* di Niceforo di Costantinopoli (patriarca dall'806 all'815). Il frammento citato è riportato, in due parti (le cesure cadono in corrispondenza dei tre asterischi), in *Confutazione (Antirrēsis)* 1, 19,9 + 22,14 + 24,17 (PG 100, 216C + 225A + 228D). Cfr. C. Schönborn, *L'icona di Cristo: fondamenti teologici*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2003 (Saggi teologici 3), 152-153; G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini. Questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Medusa, Milano 2006 (Hermes 13), 91-93; N. Bergamo, *Costantino V, imperatore di Bisanzio*, Il cerchio, Rimini 2007, 105-108. La reazione del secondo niceno rilancerà il nesso tra icona e prototipo: si veda il caso delle icone dei santi analizzato da M.-F. Auzépy, *L'iconodulie: défense de l'image ou de la dévotion à l'image?*, in Boespflug - Lossky (éds.), *Nicée II, 787-1987*, 157-165, in part. 162-165.

<sup>44</sup> Il Cristo è tale solo in quanto vero Dio e vero uomo; l'icona, che non può ritrarre se non l'umanità del Logos incarnato, ne tradisce la divinità, fallendo proprio nel riconoscimento della sostanza divina (contesta, insomma, l'omoousia nicena). Dunque l'icona di Cristo diventa una negazione implicita dell'ipostatizzazione del Logos. Si dovrà attendere la sistemazione teologica di Teodoro lo Studita, con il concetto di "ipostasi composta" (vedi *infra*, p. 59, nota 105) per sanare questa obiezione.

Il concilio di Hieria, è bene ribadirlo, è atto formale di una disputa che può essere colta pienamente solo nel contesto dell'affermazione politica di una nuova dinastia imperiale<sup>45</sup>. Se in essa l'immagine, da *medium* visuale, venne discussa quale pretesto teologico, fu anche per dischiudere agli Isaurici l'accesso alla più nobile delle incombenze imperiali: vigilare sulla retta definizione della deità<sup>46</sup>.

La controversia sull'icona venne prospettata, in altri termini, come un'appendice argomentativa del dibattito cristologico sull'incarnazione, secondo quanto affermarono esplicitamente anche i padri conciliari<sup>47</sup>: non si discusse la specificità dell'immagine, in quanto figura – in quanto “visuale”, si direbbe secondo le contemporanee categorie teoretiche –, ma in quanto tentativo fallimentare di cogliere il Logos divino e l'economia trinitaria<sup>48</sup>.

Come si vede, con Hieria, la pretesa di disciplinare il culto delle icone era ormai già ampiamente travalicata nella volontà di intervenire nella disputa teologica per eccellenza: quella cristologica e trinitaria<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Sulla dimensione politica della questione iconoclasta cfr. anche S. Manganaro, *Controversia teologica e controversie politiche con il βασιλεύς durante la crisi iconoclastica (726-843)*, in G. Larini (cur.), *Controversie. Dispute letterarie, storiche e religiose dall'Antichità all Rinascimento*, Libreriauniversitaria, Padova 2013 (Storie e Linguaggi 4), 225-264.

<sup>46</sup> Cfr. C. Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, Princeton (NJ) - Oxford 2002, 11: «La disputa iconoclasta riguardava la definizione dell'icona stessa come mezzo appropriato per la teologia. Per svolgere tale funzione, l'icona, prima di diventare strumento teologico e spirituale, deve innanzitutto difendersi, risolvendo il suo statuto di opera d'arte, di manufatto».

<sup>47</sup> I primi sette *Canoni* sono, non a caso, tutti cristologici – essendo i primi due addirittura la citazione dei corrispondenti del quinto Concilio ecumenico. Questa struttura discende da due motivazioni, una di natura politica e una di utilità. Dal punto di vista politico, va notato che questo era lo schema già impiegato dalle *Questioni* di Costantino V (professione di fede cristologica e poi condanna delle icone, come diretta conseguenza della prima: cfr. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V*, 37-52). Dal punto di vista dell'utilità, questa definizione previa è necessaria, dal momento che gli *Anatematismi* iconoclasti sono comprensibili – per lessico e per contenuto – solo alla luce di una puntuale contestualizzazione teologica.

<sup>48</sup> Come recita il *Canone* 14: «Se qualcuno tenta, per mezzo di colori materiali, di raffigurare Dio, la Parola – che è nella forma di Dio, che assunse la forma di servo nella sua propria ipostasi e divenne simile a noi in tutto, eccetto che nel peccato –, come se fosse un semplice uomo, e lo separa dall'inseparata e immutata divinità, e in tal modo, per così dire, introduce una quaternità nella santa e vivificante Trinità, sia anatema».

<sup>49</sup> Cfr. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, 84-87.



Accanto a quella puramente teoretica, l'incombenza più urgente per questa assise fu presentare la censura delle immagini non come l'introduzione di una *novitas* nella teologia o nella prassi della Chiesa ma quale restaurazione del suo più antico costume<sup>50</sup>. Di contro, infatti, si affermava che a dover essere provata fosse la *novitas* delle icone e per questo, dopo aver introdotto il tema cristologico dell'impossibilità di un'immagine del Logos, si contestò il culto delle icone, compilando, in vista del dibattito, dei florilegi patristici che dimostrassero l'avversione dei "santi padri" per una simile prassi<sup>51</sup>.

In realtà, i più antichi autori cristiani non si erano mai espressi circa l'"immagine" in quanto tale, ma circa gli *idoli*: quei manufatti – ma non solo –, artistici o meno, che venivano considerati, per lo più dai gentili, "sacri" e "venerabili", legati, cioè, a quelle potenze ("divine" per i gentili, demoniache per i cristiani) che in essi si manifestavano, compiendo prodigi<sup>52</sup>. La strategia alla base della redazione dei florilegi di Hieria fu dunque quella di equiparare le immagini cristiane agli idoli pagani.

<sup>50</sup> Teologicamente, sin dalle origini cristiane, uno dei "criteri" per marchiare un'idea con lo stigma di eresia era quello di provarne la "novità", dimostrando che l'affermazione o la prassi che essa introduceva erano estranei alla *traditio*, letteralmente: "Ciò che è stato tramandato". Ovviamente questa esigenza si rendeva di volta in volta più scottante a seconda della "forza divisiva" che ciascun dibattito dimostrava: come si è visto, il caso della teologia iconoclasta animava, nel mondo cristiano antico, violente tensioni centrifughe – intensificate anche dall'uso politico che la corte imperiale stava facendo di questo principio di politica religiosa: molti degli accusati di iconodulia erano semplicemente nemici o avversari dell'imperatore regnante, accusati pretestuosamente.

<sup>51</sup> Cfr. P.J. Alexander, *Church Councils and Patristic Authority. The Iconoclastic Councils of Hieria (754) and St. Sophia (815)*, in *Harvard Studies in Classical Philology* 63 (1958) 493-505. La centralità di questo tema è stata correttamente sottolineata da M.-F. Auzépy, *La tradition comme arme du pouvoir: l'exemple de la querelle iconoclaste*, in Ead., *L'histoire des iconoclastes*, 105-115. Cfr. anche C. Bordino, *I Padri della Chiesa e le immagini*, Ph.D. Diss., Viterbo a.a. 2009-2010, 175-176. Una monumentale storia dei florilegi patristici – da Calcedonia, quando vennero introdotti, sino alla controversia sulle immagini – resta quella tracciata da A. Grillmeier, *Gesù il Cristo nella fede della chiesa*, 2,1: *La ricezione del concilio di Calcedonia (415-518)*, Paideia, Brescia 1996 (Biblioteca teologica 24), 91-128. Fu proprio nel contesto di questa disputa e, ancor più precisamente, nell'ambito della compilazione di questi florilegi che giunse a termine il processo di consolidamento dell'idea e dell'ideale di una "tradizione patristica": Cfr. J.A. McGuckin, *The Formation of the Patristic Tradition*, in A. Kaldellis - N. Siniossoglou (eds.), *The Cambridge Intellectual History of Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, 296-312.

<sup>52</sup> A giudizio di M.G. Mara, *Implicanze biblico-esegetiche della polemica sul culto delle immagini*, in S. Leanza (cur.), *Il Concilio Niceno II (787) e il culto delle immagini. Convegno di Studi per il XII Centenario del Concilio Niceno II, Messina, settembre 1987*, Sicania,

Una perfetta triangolazione ideale era stata in questo modo tracciata. L'*argumentum* dell'“immagine cristiana” era stato finalmente impostato attraverso l'isolamento di tre coordinate dalla cui verifica sarebbero dipese le sorti dell'“arte cristiana”:

1. il carattere cristologico: se l'“immagine cristiana” possa o meno raffigurare il Logos (e la deità);
2. il carattere culturale: se l'“immagine cristiana” potesse essere fatta oggetto di venerazione;
3. il carattere tradizionale: se l'“immagine cristiana” fosse o meno correlabile a quell'idolatria che la Chiesa, sin dai suoi primi esordi, aveva sempre contrastato.

Giova sottolineare sin da subito che nessuno di questi criteri ermeneutici si prova efficace per descrivere la prima cultura visuale cristiana; ma, su questo, si tornerà.

---

Il clero iconoclasta salutò Costantino V come “il nuovo Costantino”, mentre gli assertori della causa iconodula si prepararono a un periodo di intensa repressione. La stagione che seguì si caratterizzò infatti per la sistematica rimozione e distruzione delle immagini, per la violenta oppressione degli avversari e per l'oculata espropriazione dei beni; iniziative inasprite anche dall'obbligo, introdotto nel 764, di assicurare la rinuncia alle icone tramite un giuramento. Vescovi e funzionari imperiali reticen-

---

Messina 1994, 5-27, qui 17, è anche possibile osservare uno stile “tipico” del concilio di Hieria nell'impiego dei testi biblici e patristici di cui si serve, dal quale si discosterà il secondo concilio di Nicea del 787: «Sembra [...] che, mentre il concilio di Ieria tende ad attualizzare i testi scritturistici grazie a una interpretazione cumulativa di essi, il Niceno II preferisce collocare i medesimi testi nel contesto della storia di Israele, grazie a una interpretazione attenta alla dimensione cronologica a cui ciascuno può essere ricondotto». Cfr. anche M. Re, *Il secondo Concilio di Nicea e la controversia iconoclasta*, in L. Russo (cur.), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 2017<sup>3</sup> (Aesthetica 47), 171-183, qui 180.

ti a questa richiesta furono colpiti da pena capitale o esiliati<sup>53</sup>; molti monasteri furono secolarizzati e venduti o trasformati in caserme; i beni dei monaci furono requisiti e fatti confluire nel patrimonio imperiale; molte immagini furono distrutte o sostituite con croci – non crocifissi – puramente simboliche, come nel caso celebre dell’abside della chiesa “della pace” a Costantinopoli<sup>54</sup>.

Le decisioni assunte dal concilio di Hieria non tardarono a provocare una forte eco anche nel cristianesimo occidentale<sup>55</sup> che, proprio in quegli anni, stava cercando di consolidare la propria autonomia rispetto al “sacro palazzo”, sempre meno capace di intervenire in Italia e, soprattutto, sempre meno capace di proteggere Roma dai Longobardi<sup>56</sup>.

Sotto i papi Paolo I e Stefano III (768-772) [...] due sinodi – l’uno a Gentilly in Francia nel 767, l’altro al Laterano a Roma nel 769 – condannarono la politica dell’immagine di Costantino V. Gli *Atti* dell’assise di Gentilly non sopravvivono [...]. Sappiamo molto più chiaramente che cosa fu effettivamente convenuto nel sinodo lateranense del 769, di cui si conservano gli *Atti* [...]. Il sinodo ha puntualmente condannato il sinodo di Hieria (questo è il primo riferimento esplicito nelle fonti occidentali al carattere “ufficiale” e imperiale della legislazione anti-

<sup>53</sup> «Casi noti di persecuzione risalgono tutti al 760. Il famoso anacoreta santo Stefano il Giovane fu messo a morte nel 765. Nel 766 i monaci furono fatti sfilare nell’ippodromo di Costantinopoli, ognuno con una donna per mano. Nel 768 alcuni importanti monasteri della capitale vennero secolarizzati o distrutti»: C. Mango, *Historical Introduction*, in Bryer - Herrin (eds.), *Iconoclasm*, 1-6, qui 4.

<sup>54</sup> Cfr. R. Cormack, *The Arts during the Age of Iconoclasm*, in Bryer - Herrin (eds.), *Iconoclasm*, 35-44, in part., su *Agia Eirēnē*, 35; sul celebre mosaico absidale di questa chiesa, cfr. anche Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850): The Sources*, 19-21. In generale, sulle arti durante l’iconoclasmo, cfr. ancora Grabar, *L’iconoclasm byzantin* (314-316 per *Agia Eirēnē*).

<sup>55</sup> Cfr. M.-F. Auzépy, *Constantin V, l’empereur isaurien, et les carolingiens*, in Ead., *L’histoire des iconoclastes*, 303-315.

<sup>56</sup> Dal 751 papa Zaccaria (741-752), in occasione della caduta dell’Esarcato, assunse direttamente il controllo del ducato romano (cfr. G.S. Marcou, *Zaccaria. Un pontefice di origine greca*, in *Il Velro* 27 [1983] 145-152), territorio che poi Stefano II (752-757) formalmente reclamò alla cattedra di Pietro. Fu in questo contesto storico che vide la luce il celebre falso del *Constitutum Constantini*, o “Donazione di Costantino” (per un possibile rapporto tra la *Donazione* e Stefano II, cfr. J. Fried, *Donation of Constantine and Constitutum Constantini*, De Gruyter, Berlin - New York [NY] 2007 [Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des Ersten Jahrtausends n. Chr. 3], 3-4), per la quale la Città di Roma sarebbe stata donata da Costantino I al vescovo dell’Urbe, il papa (i privilegi connessi a questo “apocrifo” furono citati per la prima volta da Stefano II nel 754, l’anno successivo al sinodo di Hieria).

iconica a Bisanzio). Da questo momento in poi, papa Stefano III intensificò i legami papali con i Franchi e allentò quelli con l'impero<sup>57</sup>.

Fu dunque per la sua politica religiosa e per il disinteresse dimostrato verso le vicende italiane che, sotto il regno di Costantino V, Costantinopoli perse il controllo su Ravenna, conquistata dai Longobardi, e su Roma che, minacciata da costoro e trovandosi distante dalla teologia propugnata dall'imperatore, chiese infine la protezione dei Franchi di Pipino il Breve, padre del futuro imperatore Carlo Magno.

Dopo la morte di Costantino V, gli scrittori iconoduli si vendicarono di lui, insolentendone la memoria, affibbiandogli i titoli più offensivi – come quelli di “Caballino” (*kaballinos*: “staffiere”) e di “Copronimo” (da *kopros*: “sterco”, e *onoma*: “nome”) –, con i quali passò alla storia. Soprattutto, al suo governo verrà attribuita ogni sorta di orrore e di efferatezza mentre è ormai comprovato che egli operò come efficace amministratore del suo impero<sup>58</sup>: per quel che le circostanze gli concessero, egli difese validamente i confini bizantini, ne restaurò la capitale decadente e ne arricchì le finanze. L'iconoclasmo fu solo una delle leve che egli impiegò nell'amministrazione dello Stato.

Riprova ne sia che, nonostante la *damnatio* intonata dai suoi avversari, la memoria di Costantino V rimarrà, nel sentimento popolare, assai positiva: le vittoriose campagne militari condotte contro i mussulmani e, soprattutto, contro i Bulgari faranno sì che, agli esordi del IX secolo, quando questi ultimi torneranno a minacciare l'impero, la popolazione della capitale accorra alla tomba di Costantino V per invocarne la protezione.

### 3.3. Leone IV (775-780): la difficile ricerca di un equilibrio

Il governo di Leone IV (775-780) conobbe una sostanziale prosecuzione della politica paterna<sup>59</sup>, anche se esercitata con una molto minore

<sup>57</sup> Brubaker, *Inventing*, 47.

<sup>58</sup> Cfr. P. Speck, “*Ich bin's nicht, Kaiser Konstantin ist es gewesen*”: die Legenden vom Einfluss des Teufels, des Juden und des Moslem auf den Ikonoklasmus, R. Habelt, Bonn 1990 (Poikila byzantina 10).

<sup>59</sup> Un bilancio si può trovare in Bergamo, *Costantino V*, 121-123.

intensità, soprattutto nell'applicazione delle sanzioni contro gli iconoduli<sup>60</sup>: l'imperatore tentò di riprendere il controllo dei possedimenti imperiali italiani – e, soprattutto, cercò di ripristinare il proprio ruolo rispetto alla sede petrina –, ma il sospetto da parte di papa Adriano I finì per rafforzare ulteriormente i rapporti diplomatici tra la sede romana e il regno franco.

Alla morte di Leone IV, nel 780, il suo unico figlio, Costantino VI, benché fosse stato associato all'impero da cinque anni, aveva ancora solo nove anni (era nato nel 771). Prendeva avvio la lunga coreggenza della madre, Irene – per la verità, un autentico regno di quest'ultima –, la quale, dopo aver commissionato, nel 797, l'accecamento, la cattura e la deposizione del figlio, che morirà per le ferite riportate, diventerà la prima imperatrice bizantina, assumendo il titolo – maschile – di *Basileus* dei Romei<sup>61</sup>. Iniziava così il regno di colei che le tradizioni ortodosse venerano come sant'Irene.

<sup>60</sup> E tuttavia le fonti narrano che, essendo ormai prossimo a morire, forse in seguito a un avvelenamento (cfr. Teofane il Confessore, *Cronografia, Anno del mondo* 6272 [453]), che suggerisce sia rimasto avvelenato per aver indossato la corona di Santa Sofia, che egli aveva preso per sé), Leone IV abbia fatto giurare al patriarca Paolo IV di mantenere l'iconoclasmo (forse per i sospetti di iconodulia che circondavano la figura di Paolo: cfr. R.-J. Lilie, *Paulos IV. (20. Februar 780 - 31. August 784)*, in Id. [hrsg.], *Die Patriarchen*, 50-56, in part. 53): al di là della fondatezza della notizia, pare significativo osservare come ormai il tema dell'iconoclasmo fosse raffigurato dalle fonti quale vertice delle preoccupazioni imperiali.

<sup>61</sup> La vicenda della prima imperatrice è ovviamente – e giustamente – stata fatta oggetto di grandissima attenzione (si pensi allo straordinario e severissimo ritratto che ne stilò – ormai un classico della storiografia – C. Diehl, *Figure bizantine*, Einaudi, Torino 2007 [Piccola Biblioteca Einaudi 777], 64-89), anche nella prospettiva della c.d. “storia di genere”; cfr. R. Hiestand, *Eirene Basileus. Die Frau als Herrscherin im Mittelalter*, in H. Hecker (hrsg.), *Der Herrscher: Leitbild und Abbild in Mittelalter und Renaissance*, Drosche, Düsseldorf 1989 (Studia humaniora 13), 252-283; R.-J. Lilie, *Byzanz unter Eirene und Konstantin VI (780-802)*, Lang, Frankfurt am Main - New York (NY) 1996; L. Garland, *Byzantine Empresses: Women and Power in Byzantium, AD 527-1204*, Routledge, London - New York (NY) 1999, 73-94; J. Herrin, *Women in Purple. Rulers of Medieval Byzantium*, Princeton University Press, Princeton (NJ) - Oxford 2001, 51-129; D. Barbe, *Irène de Byzance: la femme empereur, 752-803*, Perrin, Paris 2006; J. Herrin, *Unrivalled Influence: Women and Empire in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton (NJ) - Oxford 2013, 194-207.

4.: LA “PRIMA RESTAURAZIONE” (787-813):  
IL SECONDO CONCILIO DI NICEA  
E LA RICERCA DI UNA TRADIZIONE “ECUMENICA”

4.1. *Irene (780-802), Costantino VI (780-797)  
e il secondo concilio di Nicea: Parola e immagine*

La coreggenza prima e il regno di Irene di Atene poi rappresentano un passaggio di inatteso e momentaneo ritorno alla prassi iconodula che, attraverso il secondo concilio di Nicea, avrà effetti decisivi sulla storia della “teologia dell’icona”. È verosimile che l’abbandono dell’iconoclasmo – insieme ad altri provvedimenti di tutt’altra natura, come la forte mitigazione delle imposte sia interne sia doganali – debba essere letta alla luce della necessità della sovrana di rafforzare una posizione decisamente debole, resa ancor più fragile, tra le altre cose, dall’essere Irene la prima donna ad aver preteso di assurgere, dopo l’assassinio del figlio, al rango di imperatore bizantino (mantenne infatti il maschile del titolo *Basileus*).

Per descrivere il ruolo giocato da Irene nella storia della teologia bizantina dell’immagine, si potrà forse simbolicamente richiamare il luogo che Teofane il Confessore afferma Irene lasciò, nel 769, per raggiungere Costantinopoli dove si sarebbe celebrato il fidanzamento (3 novembre) con Leone e, poi, la sua incoronazione (17 dicembre): il distretto di Hieria<sup>62</sup>. Se, infatti, per un verso non si può negare che della complessa parabola regale di Irene il vistoso abbandono della politica religiosa iconoclasta divenne la scelta più nota, va anche detto che, sino al 784, al momento cioè in cui il patriarca di Costantinopoli Paolo IV si dimise dalla sua carica, non vi fu traccia di alcuna novità introdotta dalla reggente nella sua politica imperiale<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Cfr. Teofane il Confessore, *Cronografia, Anno del mondo* 6261 (444).

<sup>63</sup> Teofane il Confessore, *Cronografia, Anno del mondo* 6276 (457-458), riferisce di colui, probabilmente leggendari, tra l’imperatrice, il senato e il patriarca dimissionario, durante i quali quest’ultimo avrebbe professato la propria contrarietà all’iconoclasmo e avrebbe invocato un concilio che ristabilisse l’ortoprassi, sconfessando Hieria. Sul controverso passaggio, cfr. Garland, *Byzantine Empresses*, 78; Herrin, *Women in Purple*, 83.

La scelta di elevare Tarasio alla successione di Paolo IV si presta a diverse possibili interpretazioni<sup>64</sup>: egli era laico al momento della sua nomina ed era un alto funzionario della corte (egli era *prōtoasēkrētis*, letteralmente il “proto-segretario” della corte). Egli stesso, per altro, una volta consultato, stando a quanto riferiscono le fonti, subordinò l'accettazione della dignità patriarcale all'indizione di un concilio ecumenico sul tema delle icone, esplicitamente invocando il superamento dell'iconoclasmo<sup>65</sup>. La grave debolezza della candidatura di Tarasio – senza una propria rete di relazioni ecclesiastiche; laico; in aperta rottura con la politica religiosa che anche Paolo IV, nel 780, aveva giurato di proseguire – è stata frequentemente letta come una mossa strategica di Irene che, sollecitando questa elezione, mirava a un patriarca debole, docile strumento per i *desiderata* della corte. D'altra parte, la scelta di far ricadere su un patriarca proveniente dal laicato, assunto per giunta alla cattedra patriarcale di Costantinopoli dopo le inedite dimissioni del suo predecessore, l'onere di revocare l'ormai quarantennale politica iconoclasta dell'impero<sup>66</sup> richiede di essere motivata con più attenzione.

Irene stava incontrando in quegli anni rilevanti problemi nell'amministrazione dell'impero: dal 781 il controllo sulla Sicilia era più incerto, in seguito alla rivolta del governatore Elpidio; il califfato aveva trionfalmente conquistato l'Anatolia, ottenendo una tregua onerosissima per i Bizantini, costretti a pagare un tributo annuale di centosessantamila no-

<sup>64</sup> Sulla controversa scelta di Tarasio cfr. P. Speck, *Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft. Quellenkritische Darstellung von 25 Jahren byzantinischer Geschichte nach dem ersten Ikonoklasmus*, Wilhelm Fink, Munich 1978, 67; cfr. anche C. Ludwig - T. Pratsch, *Tarasios (25. Dezember 784 - 25. Februar 806)*, in Lilie (hrsg.), *Die Patriarchen*, 57-108, in part. 58-62.

<sup>65</sup> Cfr. Teofane il Confessore, *Cronografia, Anno del mondo 6277* (460).

<sup>66</sup> La complessità di questo passaggio può ben essere testimoniata da un episodio che coinvolse proprio l'avvio dei lavori del Concilio. L'assise si riunì, in prima convocazione, presso la chiesa degli Apostoli a Costantinopoli, il 17 agosto 786, ma alcune guardie armate, ancora fedeli alla memoria di Costantino V, riuscirono, irrompendo nella chiesa, a impedire lo svolgimento dei lavori. Alcuni vescovi fecero per andarsene – tra questi la delegazione romana che fu però intercettata in Sicilia e richiamata in Oriente –, eppure l'imperatrice non demorse; tuttavia, per garantire il corretto svolgimento dei lavori, il Concilio venne a Nicea dove il 24 settembre del 786 presero effettivamente avvio i lavori.

mismata *per annum*; i conflitti con gli slavi si erano spinti sino alla Grecia centrale; Cipro era costantemente saccheggiata da pirati arabi (che nel 783 rapirono il governatore bizantino). In questo contesto, Irene progettava una più forte alleanza con l'Occidente, sia dal punto di vista dinastico – con il progettato matrimonio tra una figlia di Carlo, Rotrude, e l'unicogenito dell'imperatrice, Costantino VI – sia dal punto di vista religioso, con il superamento dell'iconoclasmo. Proprio su quest'ultimo fronte, la debolezza ecclesiale del patriarca può essere interpretata come uno strumento della strategia di Irene, la quale aveva deciso di lasciare ad Adriano I – e quindi a Roma – la guida teologica di un concilio che si preannunciava dirompente<sup>67</sup>.

Il 24 settembre del 787 il Concilio prese dunque avvio a Nicea, e fu immediatamente chiaro a tutti quale ne fosse l'esito predeterminato. Dopo aver deciso, nella *prima sessione* del 24 settembre 787, che solo i vescovi iconomachici che avessero pubblicamente rinnegato la loro prassi iconoclasta avrebbero avuto la possibilità di mantenere la propria carica, il dibattito teologico vero e proprio entrò nel vivo con la *seconda sessione*, del 26 settembre, durante la quale venne data lettura della *Synodica* che Adriano I aveva indirizzato a Costantino VI e a Irene, «nuovo Costantino e

---

<sup>67</sup> Adriano I ebbe un ruolo decisivo nella preparazione del secondo concilio di Nicea. Per coglierlo è necessario richiamare la *Lettera (Divalis sacra: "imperiale e sacra")* che, il 29 agosto del 785 (dunque solo pochi mesi dopo la consacrazione di Tarasio al patriarcato di Costantinopoli [25 dicembre 784]), Irene e Costantino VI indirizzarono al Papa per invitarlo al Concilio, di persona o tramite delegati (cfr. Mansi 12, 984-986; F.J. Dölger, *Regesten der Kaiserkunden des oströmischen Reiches*, 1: *Regesten von 565-1025*, C.H. Beck, München 2006<sup>2</sup>, numero 341). Sarà in risposta a questa esplicita richiesta che Adriano I comporrà una lettera *Synodica all'imperatore Costantino VI e all'imperatrice Irene*. Questo documento verrà letto – seppure omettendo le sue richieste diplomatiche e giurisdizionali e le obiezioni circa le modalità di elezione di Tarasio – e approvato, costituendo in tal modo il nucleo dell'*Enunciato finale* conclusivo del Concilio; cfr. B. Neil, *The Western Reaction to the Council of Nicaea II*, in *Journal of Theological Studies* 51 (2000) 533-552, qui 537-540. Anche l'ordine di convocazione, riportato dagli *Atti*, è buon testimone della volontà di ricucire con la Chiesa di Roma: ai primi posti si trovano, infatti, i delegati del vescovo dell'Urbe (Pietro, arciprete della basilica di San Pietro e l'abate del monastero di San Saba a Roma, anch'egli di nome Pietro); solo dopo è menzionato il patriarca di Costantinopoli, quindi i rappresentanti dei patriarcati di Antiochia, Alessandria e Gerusalemme – ma non il patriarca di Aquileia, esponente ecclesiastico riconosciuto con questo titolo sia da Bisanzio sia da Roma dal 568 – e circa duecentocinquanta altri vescovi.



nuova Elena»<sup>68</sup>. La massima parte dello scritto articolava una vivace difesa delle icone, elaborata, ancora una volta, a partire da un florilegio di scritti, biblici e patristici<sup>69</sup>, che aveva la stessa funzione – ma il segno opposto – di quelli presentati dagli iconoclasti al Concilio del 754. Interrogati Tarasio e i padri conciliari rispetto alla *Lettera* di Adriano I, l'assemblea espresse il proprio pieno assenso, predeterminando in questo modo l'esito del Concilio, il cui *Enunciato finale* venne redatto sulla falsariga di ciò che i delegati pontifici avevano ratificato essere la traduzione conforme alla *Synodica* di Adriano I<sup>70</sup>. La priorità concessa alla Chiesa di Roma in

<sup>68</sup> Mansi, 12, 1058A; si noti: Adriano I adottava la stessa “strategia simbolica” del concilio di Hieria. Su questo scritto, cfr. E. Lamberz, *Studien zur Überlieferung der Akten des VII. Ökumenischen Konzils: der Brief Hadrians I. an Konstantin VI. und Irene (JE 2448)*, in *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 53 (1997) 1-43.

<sup>69</sup> Adriano I citò per primi gli *Atti di Silvestro* – non a caso, direi, il suo florilegio patristico si apriva con la menzione dell'episodio in cui Costantino richiedeva a Silvestro le immagini di Pietro e Paolo –; seguivano poi: Gregorio Magno, *Lettera a Sereno di Marsiglia*; Gen 1,26a; 2,7a; 4,4; 8,20; 12,7b; 22,9; 28,10-22; 31,13; 47,31b; Eb 11,21; Es 25,17-22 (i *testimonia* biblici vengno qui interrotti dalla citazione degli *Atti* del concilio del Laterano [769], che richiamavano a loro volta gli *Atti* del concilio di Roma [731] e Nm 21,8-9); 1Re 6,14-15.18.20-30; Is 19,19-20; Sal 96(95),6a; 26(25),8; 27(26),8; 45(44),13b; 4,7b; segue poi l'attribuzione ad «Ammonizioni» di Agostino di una breve citazione che ricupera Sal 4,7b («Cos'è l'immagine [*eikōn*] di Dio se non il volto [*prosōpon*] di Dio in cui il suo popolo fu segnato [*esēmeiōthē*]?» [Mansi, 12, 1066A-B]; è probabilmente un'allusione mnemonica ad Agostino, *Enarrazioni sui Salmi* 66,4,30). Agostino apre una serie di brani da opere patristiche: Gregorio di Nissa, *La divinità del Figlio e dello Spirito* (PG 46, 572C); Id., *Commento al Cantico* (PG 44, 776A); Pseudo-Basilio di Cesarea, *Lettera a Giuliano l'Apostata* (PG 32, 1100; Adriano I considerava ovviamente autentico lo scritto); Basilio di Cesarea, *Discorso sui quaranta martiri* (PG 31, 508D-509A); Severiano di Gabala, *Discorso sul sigillo* (che, però, Adriano I cita come Giovanni Crisostomo, *Sulla parabola del seme*); Id., *Omelia per la lavanda dei piedi* (ancora citato come Giovanni Crisostomo, *Per la quinta domenica di Pasqua*: le due citazioni pseudo-crisostomee erano ancora tratte da una rubrica degli *Atti* del concilio del Laterano [769] che citavano a loro volta gli *Atti* del concilio di Roma [731]); Cirillo di Alessandria, *Commento a Matteo* (perduto); Atanasio di Alessandria, *Sull'Incarnazione del Verbo* 1,1; 14,1; Ambrogio, *Il mistero dell'Incarnazione divina* 7; Epifanio di Salamina, *Panarion* 65,8,10; un *Frammento* di Stefano di Bostra e uno di Girolamo di Gerusalemme.

<sup>70</sup> Giustamente Neil, *The Western Reaction*, 544-545, attira l'attenzione sulla ratifica, da parte dei delegati pontifici, del testo della *Synodica* letto di fronte all'Assemblea. La delegazione pontificia, del tutto in grado di comprendere la traduzione greca del testo inviato da Adriano I (Pietro di San Saba conosceva il greco), confermò infatti che quanto era stato declamato di fronte al Concilio era conforme alla posizione originale del pontefice. Il dato è rilevante perché, come già sottolineato, ciò che venne letto ai padri conciliari non

questo Concilio si conferma anche per la funzione attribuita alla *Synodica* di Adriano I durante la *terza sessione* (28 settembre): solo durante questa convocazione venne letta una seconda lettera *Synodica*, quella di Tarasio ai patriarchi di Alessandria, Antiochia e Gerusalemme; tale scritto, inoltre, venne “approvato” solo dopo che i legati di Roma lo dichiararono conforme alla dottrina della *Synodica* pontificia<sup>71</sup>.

Risolti i problemi ecclesiali, nella *quarta sessione* (1° ottobre) si affermò la liceità e l’opportunità della venerazione delle icone a partire da un nuovo ricco florilegio biblico e patristico<sup>72</sup>, condannando l’iconoclasmo quale ispirazione diabolica – suggerita da ebrei, mussulmani, pagani, samaritani, manichei, fantasiasti e teopaschiti, si preciserà poi<sup>73</sup> –, il cui fondamento teologico – l’*Enunciato finale* del concilio di Hieria – verrà letto e contestato per intero, punto per punto.

---

coincideva con la *Lettera* del papa, ma solo con alcune sue sezioni – quelle teologiche. Il che permette di cogliere più facilmente la struttura della strategia del vescovo di Roma: l’essenziale era di indirizzare il Concilio verso una ben precisa definizione teologica, come avvenne, mentre le altre rivendicazioni, più difficilmente recepibili per la corte bizantina, potevano anche essere lasciate cadere, come pure in effetti accadde.

<sup>71</sup> Ne verrà letta anche una terza, quella di Teodosio di Gerusalemme: «Così, alla fine della terza sessione [...], era stato raggiunto l’obiettivo di riunificare l’intera Chiesa»: Re, *Il secondo Concilio di Nicea*, 179.

<sup>72</sup> Sulle modalità di argomentazione del secondo niceno, cfr. P. O’Connell, *The Ecclesiology of St. Nicephorus I (758-828), Patriarch of Constantinople: Pentarchy and Primacy*, Pontificium Institutum Studiorum Orientalium, Roma 1972 (*Orientalia Christiana Analecta* 194), 19-20. In apertura di *sessione* vennero esplicitamente citati i *testimonia* biblici di Es 25,17-22, Nm 7,88b-89, Ez 41,1.16b-20, Eb 9,1-5a, e poi venne discusso un florilegio di autori cristiani, aperto dall’*Encomio di Melezio*, di Giovanni Crisostomo, e chiuso significativamente (ancora una sorta di “priorità romana”) da una serie di scritti di Germano di Costantinopoli, inaugurati però dalla *Lettera* inviata a quest’ultimo da papa Gregorio II (J. Gouillard, *Aux origines de l’iconoclasme: le témoignage de Grégoire II*, in *Travaux et Mémoires* 3 [1968] 243-307, reputa che tale missiva sia un falso, ricavato proprio dalla produzione di Germano; qui l’elemento è poco rilevante perché il testo venne citato proprio in funzione apologetica di Roma, come Tarasio stesso affermò, immediatamente dopo la lettura di questa *Lettera*: «Cercando di eguagliare Pietro, l’apostolo divino, questo beato padre da Roma ha cantato per noi la verità»: cfr. Mansi, 13, 100A). Cfr. P. Van Den Ven, *La patristique et l’hagiographie au concile de Nicée de 787*, in *Byzantion* 25-27 (1955-1957) 325-362; Mara, *Implicanze*.

<sup>73</sup> Si tratta della discussione della *quinta sessione* del 4 ottobre 787 (cfr. in part. Mansi, 13, 196D-E).

La *sesta sessione* (5/6 ottobre)<sup>74</sup> rappresenta uno snodo di grande interesse nel dibattito sulle immagini: la gran parte di questa seduta venne occupata, come si anticipava, dalla lettura e contestazione dell'*Enunciato finale* di Hieria. Si trattava della tipica *refutatio* in cui, sul modello del commentario, ogni brano del testo contestato era seguito dall'argomentazione confutante<sup>75</sup>.

I conciliari, però, vollero premettere a questa argomentazione, per così dire "teoretica", una valutazione "canonica" di quell'assise che a Hieria si era proclamata «Santo grande ed ecumenico settimo concilio»<sup>76</sup>: cosa rendeva un concilio ecumenico tale? Il passaggio era di grande lucidità polemica: prima di confutare i contenuti del "concilio acefalo"<sup>77</sup>, se ne voleva screditare formalmente l'efficacia canonica. La soluzione che venne percorsa fu tripla: occorreva il concorso «del papa di Roma (*tēs Rōmaiōn papan*) o dei suoi prelati, [...] tramite suoi delegati [o] con una lettera enciclica (*egkyklis epistolēs*)»<sup>78</sup>; doveva esserci il consenso dei patriarchi orientali (Alessandria, Antiochia, Costantinopoli e Gerusalemme), o di loro delegati; doveva essere in comunione con i precedenti sei concili ecumenici<sup>79</sup>.

Al di là delle motivazioni polemiche che spinsero a percorrere questa strada argomentativa, mi pare che gli esiti di questa scelta siano di rilevante importanza: la disputa sull'immagine venne in questo modo formalmente posta nel cuore della tradizione teologica della Chiesa univer-

<sup>74</sup> Gli *Atti* di questa *sessione* sono stati utilmente studiati e tradotti da Sahas, *Icons and Logos*, 47-185.

<sup>75</sup> La refutazione avvenne tramite l'argomentazione teologica ma anche sviluppando osservazioni di natura formale critica: «Tra i tanti brani letti «durante la *quarta sessione*» (più di quaranta), va segnalato il caso di una lettera indirizzata da Nilo d'Ancira [...] a Olimpidoro, poiché di questo testo al concilio di Hieria [...] erano stati proposti degli estratti incompleti; è questa la prova, secondo i padri conciliari, che gli iconoclasti avevano volontariamente falsificato varie opere»: Re, *Il secondo Concilio di Nicea*, 179.

<sup>76</sup> È l'intestazione formale dell'*Enunciato finale* del concilio di Hieria che verrà letto all'inizio della *sesta sessione* del secondo concilio di Nicea (cfr. Mansi, 13, 208C-210C).

<sup>77</sup> Così veniva definito il concilio di Hieria dai vescovi iconoduli, per via del fatto che nessun patriarcha era presente a quell'assise, presieduta perciò da Teodosio di Efeso, figlio dell'imperatore Leone III.

<sup>78</sup> Mansi, 13, 208E.

<sup>79</sup> Cfr. Mansi, 13, 210A-C.

sale – non solo bizantina – e, nel contempo, si stabilì che il dibattito sulle icone non riguardava *un momento specifico*, una circostanza della storia di una Chiesa, ma affrontava un argomento connaturato a quella che, un tempo, si sarebbe definita l’“essenza del cristianesimo”<sup>80</sup>.

La quinta sessione si concluse con un gesto altamente simbolico; su proposta dell’arciprete Pietro, legato romano, un’icona venne collocata al centro della sala in cui si celebrava il concilio, dove già, in segno d’onore secondo la tradizione, si trovavano i Vangeli: la Parola e l’Immagine venivano collocate al medesimo rango<sup>81</sup>.

L’*Enunciato finale* del secondo concilio di Nicea venne approvato durante la *settima sessione* (13 ottobre)<sup>82</sup> e poi venne presentato a Costantino VI e Irene, nella capitale, durante l’*ottava sessione*, conclusiva (23 ottobre): in questa occasione i sovrani sottoscrissero il documento, assumendosene in tal modo la paternità politica<sup>83</sup>.

Entro l’insistito richiamo alla tradizione («senza introdurre innovazione»)<sup>84</sup>, la difesa delle icone prodotta dal secondo niceno stabilisce che,

---

<sup>80</sup> Più di qualsiasi altro risultato argomentativo, con questa scelta dei padri conciliari del secondo niceno si affermerà un principio decisivo per la riflessione sull’immagine cristiana: il dibattito dell’VIII secolo sull’icona travalica i confini del proprio *Sitz im Leben* e riguarda ogni cristianesimo, ogni fase della sua storia e ogni immagine cristiana. È ovvio che si tratti di una pretesa pregiudiziale ma, di fatto, questo principio è rimasto vivo sino a coinvolgere ancora non pochi quadranti del dibattito critico attuale.

<sup>81</sup> Re, *Il secondo Concilio di Nicea*, 180. Sull’«assimilazione del carattere rivelativo dell’immagine a quello della parola», cfr. E. Fogliadini, *L’invenzione dell’immagine sacra. La legittimazione ecclesiale dell’icona al secondo concilio di Nicea*, Jaca Book, Milano 2015 (Arte), 151-170. Un bilancio sulla longevità teologica di questo Concilio si trova in H.G. Thümmel, *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert. Das 7. Ökumenische Konzil in Nikaia 787*, F. Schöningh, Paderborn 2005 (Konziliengeschichte. Reihe A: Darstellungen 20).

<sup>82</sup> Gli *Atti* di questa *sessione* seguono questa scansione: dopo un’*Introduzione* (Mansi, 13, 204A-204E), viene discusso il legame tra Chiesa e dogma (205A-221A [Libro II]) e tra eresia e icone (221B-245C [Libro III]). Viene poi dibattuta la teologia dell’icona (245D-268A [Libro III]) e la compatibilità tra icona, Scritture e culto della Chiesa (268B-292B [Libro IV]). Infine viene presentato un florilegio patristico sul tema (292C-328A [Libro V]); l’elenco degli autori e delle opere citati è stato stilato da Sahas, *Icons and Logos*, 189-191) e i decreti sulle icone (Mansi, 13, 328B-364E [Libro VI]). Conclude il volume la pubblicazione della risoluzione finale (373D-380E).

<sup>83</sup> Per il testo cfr. anche *Conciliarium Oecumenorum Decreta*, Istituto per le Scienze Religiose, Bologna 1973, 133-138.

<sup>84</sup> *II Concilio di Nicea, Enunciato finale*; la traduzione è condotta sul testo riportato da *Conciliarium Oecumenorum Decreta*, 135.

stante il presupposto salvifico unico e irripetibile dell'Incarnazione, l'immagine è apportatrice di un beneficio identico a quello del racconto evangelico perché pone nella verità della natura umana di Cristo il fondamento della salvezza da lui recata; prova quest'ultima della sua divinità piena e autentica. Le icone, perciò, devono essere esposte in ogni luogo: quanto più viene osservata l'icona, tanto più viene ricordato il suo prototipo – alle icone si può rendere tributo di venerazione ma non autentica adorazione, che è dovuta soltanto alla divina natura<sup>85</sup>.

Il secondo concilio di Nicea, progettato, presentato, salutato e celebrato come il ristabilimento della tradizione, fu, nei fatti, un momento fortemente creativo. Se, infatti, sul piano religioso, vennero stabilite qui le premesse formali – ecclesiali e teologiche – per il futuro “trionfo dell'ortodossia”, dal punto di vista della storia culturale, il secondo concilio di Nicea rappresenta il momento in cui fondamentali coordinate – anche critiche – che ancora accompagnano la definizione dell'“immagine cristiana” vennero definitivamente istituite. L'idea della sacralità della figura cristiana, della sua funzione culturale, l'idea stessa che l'immagine cristiana nacque come icona e che tale rimase, pur nella varietà delle forme artistiche in cui fu espressa, l'idea di una struttura intrinsecamente teologica (e non didascalica o esegetica) della visualità cristiana vennero ratificate come teologumeni di tradizione ecumenica. Di fatto, accettando di assumere quest'univoco lessico ermeneutico della visualità cristiana, il secondo concilio di Nicea accettò anche di perimetrare l'ideale dell'immagine cristiana entro le categorie polemicamente introdotte a Hieria, imprigionando il dibattito – favorevole o

---

<sup>85</sup> «Quanto più frequentemente si guarda attraverso la conformazione figurativa (*eikonikēs anatypōseōs*), tanto più quelli che contemplanò sono portati al ricordo e al desiderio di ciò che «le icone» raffigurano [...]. Non si tratta, certo, di vera adorazione (*alēthinēs latreian*) [...], ma «avviene» come per l'immagine della preziosa e vivificante croce, per i santi evangeli e per gli altri oggetti sacri, onorati (*timēn poieisthai*) con l'offerta di incenso e di lumi secondo l'uso devoto degli antichi. L'onore (*timē*) reso all'immagine, infatti, transita a ciò che vi è rappresentato e chi omaggia (*o proskynōn*) l'immagine, omaggia (*proskynei*) l'ipostasi di chi vi è raffigurato (*ton egraphomenou tēn ypostasin*)»: *Il Concilio di Nicea, Enunciato finale (Conciliarum Oecumenorum Decreta, 136)*.

contrario all'immagine – entro quest'unico sistema di coordinate teologiche, cognitive e critiche.

Per altro verso, nell'immediato, il settimo concilio ecumenico fallì sia nel tentativo di risolvere la questione iconoclasta – che di fatto di lì a poco divamperà nuovamente, per la sua ultima stagione, in tutto l'Oriente cristiano – sia nel progetto di sanare i rapporti tra Roma e Bisanzio. Negli ultimi anni dell'impero di Irene (dal 797, dopo il “colpo di mano” che portò alla morte del figlio, Costantino VI, e alla fine della coreggenza), infatti, nella notte di Natale dell'800, Leone III incoronò Carlo Magno “imperatore dei Romani”, conferendogli il titolo sino ad allora appannaggio esclusivo del “sacro palazzo” di Costantinopoli e agendo *de facto* come se la sede di Bisanzio fosse stata vacante.

#### 4.2. *Niceforo I (802-811), Sturacio (811) e Michele I (811-813): un impero nel caos*

Deposta dal trono e costretta all'esilio sull'isola di Lesbo (802), Irene morì nell'803 e Niceforo I, detto il “Logoteta” (“colui che conta, che calcola”), perché fu “gran tesoriere” di Irene, le successe per regnare sino all'811, quando morì trucidato dai Bulgari dopo la disastrosa disfatta della battaglia di Pliska – «Secondo Teofane, che non era dispiaciuto per la morte di Niceforo, il khan bulgaro usava il cranio «dell'imperatore» come tazza»<sup>86</sup>. In quella battaglia venne gravemente ferito anche suo figlio

---

<sup>86</sup> Brubaker, *Inventing*, 82. Niceforo, per la verità, ereditò un impero economicamente al collasso, fortemente impoverito dalle numerose esenzioni e riduzioni d'imposta elargite – soprattutto al clero cittadino e, ancor più, ai cenobi monastici – da Irene, ed esposto al rischio di venire travolto dalle pressioni esterne (si pensi ai fronti aperti con Bulgari, Arabi e Franchi) o di implodere per la sua oggettiva debolezza e per le numerose divisioni interne. Nel tentativo di risollevarle le finanze imperiali, l'imperatore attuò una radicale riforma fiscale: Teofane il Confessore – monaco apertamente ostile a Niceforo I –, nella sua *Cronografia (Anno del mondo 6302 [486-487])*, compendiò in dieci «diaboliche decisioni» la politica imperiale. È singolare che di queste “dieci piaghe”, ben nove coincidano con provvedimenti di natura economica, finalizzati a un ampliamento del flusso fiscale. Un bilancio più equilibrato di questo regno è stato tracciato da P.E. Niavis, *The Reign of the Byzantine Emperor Nicephorus I (A.D. 802-811)*, Historical Publications St. D. Basilopoulos, Athens 1987 (Historical Monographs 3); cfr. anche P. Charanis, *Nicephorus I, The Savior of Greece from the Slavs (810 A.D.)*, in *Byzantina-Metabyzantina* 1 (1946) 75-92.

Sturacio, che indossò la corona imperiale solo per pochi mesi, al termine dei quali, nell'811<sup>87</sup>, gli successe Michele I Rangabe, elevato alla porpora imperiale dopo una serie di intrecci politici stretti sollecitamente sotto la regia del patriarca Niceforo: «L'uomo che ha dedicato tutta la sua vita adulta e i suoi scritti a una confutazione militante dell'iconoclasmo»<sup>88</sup>.

La tendenza di Niceforo I a governare con fermezza le diverse fazioni che si agitavano al cuore dell'impero, se costituì le basi per una sorta di "restaurazione bizantina", gli valse d'altra parte le ire di molti e, di fatto, alimentò il divampare del malcontento. In ambito ecclesiastico, l'aperta ostilità che si accese tra il "sacro palazzo" e molti tra vescovi e monaci si tradusse in un progressivo isolamento della corrente iconofila – per lo più di estrazione monastica – e nella tacita protezione garantita ad alcuni esponenti della linea iconoclasta.

Consapevole della fazione a cui doveva il trono, Michele I – l'imperatore che riconoscerà a Carlo Magno la legittimità dell'impiego del titolo imperiale – attuò una costante politica di sostegno del partito iconofilo, lo stesso che, entrato in contrasto con Niceforo I per via della repressiva politica fiscale di quest'ultimo, aveva subito una progressiva marginalizzazione dalla vita di corte.

Quando però, nell'813, dopo la disastrosa sconfitta di Versinikia contro i Bulgari, Michele I capì di essere in una posizione troppo debole per

---

<sup>87</sup> Su questo anno drammatico va menzionata la *Cronaca dell'anno 811*, cfr. I. Dujcev, *La Chronique byzantine de l'an 811*, in *Travaux et Mémoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance* 1 (1965) 205-254; cfr. ora P. Sophoulis, *Byzantium and Bulgaria, 775-831*, Brill, Leiden - Boston (MA) 2012 (East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450-1450 16), 23-34.

<sup>88</sup> P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and Its Definition* (Horos), in *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953) 35-66, qui 38. Cfr. anche T. Pratsch, *Nikephoros I. (12. April 806 - 13. oder 20. März 815)*, in Lilie (hrsg.), *Die Patriarchen*, 109-148. Nell'operato di Niceforo di Costantinopoli, Fogliadini, *L'invenzione dell'immagine sacra*, 227-233, riconosce «la difesa ecclesiastica del secondo concilio di Nicea». Si trattò di uno dei patriarcati più importanti nella storia di Bisanzio: cfr. i profili – rispettivamente ecclesiologico e teologico – che di esso sono stati tracciati da O'Connell, *The Ecclesiology of St. Nicephorus I (758-828)*, e da P.J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople: Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, Clarendon, Oxford 1958.

mantenere il regno saldamente nelle sue mani, decise di abdicare<sup>89</sup>, essendo terrorizzato dall'arrivo a Costantinopoli del generale Leone – già acclamato imperatore dalle truppe –, alla guida di quanto rimaneva dell'esercito imperiale sconfitto.

Michele I ricevette la tonsura e, con i suoi figli, concluse la sua vita in monastero, sull'isola di Kinaliada.

## 5. IL “SECONDO ICONOCLASMO” (813-843): LA CONDANNA PARZIALE DELL'IMMAGINE COME RESTAUZIONE DELL'IMPERO

### 5.1. *Leone V (813-820) e il concilio di Santa Sofia: «L'immagine dal nome falso»*

Quando, nell'813, Leone V salì al trono<sup>90</sup>, egli ereditò una nazione lacerata al suo interno tra diverse correnti, indebolita dalle pesanti – e umilianti – sconfitte patite sul confine bulgaro e, soprattutto, alla mercè del khan che non aveva più ostacoli a separarlo dalle porte della capitale<sup>91</sup>. È in questi mesi concitati dell'813, segnati dalla crescente angoscia per il timore di un epilogo imminente, che la popolazione di Costantinopoli – e i militari in particolar modo –, accorsero spontaneamente attorno alla tomba di Costantino V – colui che gli iconofili avevano sprezzantemente definito il “Caballino” o, peggio ancora, il “Copronimo” –,

<sup>89</sup> Cfr. Sophoulis, *Byzantium and Bulgaria*, 217-245.

<sup>90</sup> Sulle origini di Leone V, cfr. ancora N. Adontz, *Sur l'origine de Léon V, empereur de Byzance*, in Id., *Études Arméno-Byzantines*, Bertrand, Lisbonne 1965 (Bibliothèque arménienne de la Fondation Calouste Gulbenkian), 37-46. Su questo regno, cfr. ora anche J. Signes Codoñer, *Nuevas consideraciones sobre el emperador León el Armenio*, in *Habis* 25 (1994) 359-378.

<sup>91</sup> Nel poco tempo disponibile, Leone V ordinò di rafforzare le mura di Costantinopoli e quando, dopo essere arrivato con il suo esercito alle porte della capitale, il khan Krum offrì all'imperatore un colloquio di pace, Leone V accettò, tramando di uccidere in quell'occasione il suo nemico, ma fallì. La furia con cui i Bulgari depredarono, deportarono, distrussero e devastarono tutto ciò che incontrarono dalle mura della capitale sino alla loro patria – dove immediatamente iniziarono i preparativi per tornare all'assedio di Costantinopoli – produsse un trauma indelebile nell'immaginario popolare.



invocandone l'intervento: il popolo chiedeva all'ultimo imperatore vittorioso sui Bulgari di riprendere la redini dell'impero.

L'episodio aiuta a capire perché, pur avendo sottoscritto una professione di fede iconofila per assidersi sul trono<sup>92</sup>, sin dall'814 Leone V abbia perseguito una politica di "immedesimazione" con Costantino V (proprio nell'814 associò il figlio Simbatio al trono, facendogli assumere il nome di Costantino). Leone V fece dell'iconoclasmo l'architrova della sua scommessa politica e di governo – egli stesso «condivideva la sensazione che le vittorie dei Bulgari fossero una punizione divina per il ripristino «del culto» delle icone»<sup>93</sup>. Naturalmente la scelta dell'imperatore non era dettata da pura suggestione; con il rilancio della politica iconoclasta, egli mirava infatti a conseguire diversi obiettivi:

1. consolidare le fila dell'esercito, per lo più iconoclasta (si pensi all'intervento di militari nel 786 per impedire lo svolgimento, a Costantinopoli, del concilio iconofilo poi celebratosi a Nicea);
2. intervenire attivamente nella vita della Chiesa, ricuperando una posizione di prevalenza che, sin dal tempo di Irene, era stata progressivamente abbandonata;
3. unificare la pratica della Chiesa imperiale;
4. unificare idealmente e identitariamente l'impero<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Così afferma Teofane il Confessore, *Cronografia, Anno del mondo 6305* (502). Cfr. D. Turner, *The Origins and Accession of Leo V (813-820)*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 40 (1990) 171-204.

<sup>93</sup> W. Treadgold, *The Byzantine Revival. 780-842*, Stanford University Press, Stanford (CA) 1988, 204. Per il regno di Leone V, cfr. Sophoulis, *Byzantium and Bulgaria*, 245-249. Fino a tutto l'813, Teofane il Confessore, *Cronografia, Anno del mondo 6305* (497-503), presenta Leone V come un imperatore devotamente iconofilo. Purtroppo la *Cronografia* di Teofane si interrompe proprio con quest'anno. Un'analisi delle motivazioni che spinsero l'imperatore al ritorno all'iconoclasmo è svolta da J. Signes Codoñer, *The Emperor Theophilus and the East, 829-842: Court and Frontier in Byzantium during the Last Phase of Iconoclasm*, Routledge, London - New York (NY) 2014 (Birmingham Byzantine and Ottoman Studies 13), 13-31.

<sup>94</sup> Il fattore identitario fu di particolare importanza per un impero che aveva più confini che terre: si decideva con esso della capacità di resistere alle pressioni – militari ma, soprattutto, culturali – che costantemente venivano esercitate sui territori bizantini; cfr. J. Signes Codoñer, *Helens y Romanos: la identidad bizantina y el Islam en el siglo IX*, in *Byzantion* 72 (2002) 404-448.

Leone V era del tutto consapevole che l'unica possibilità che realisticamente gli si prospettava era quella di un iconoclasmo moderato, quasi solamente “di principio”, per evitare che una politica più intransigente si risolvesse nell'ennesima ferita al corpo già indebolito dell'impero.

Quando ancora questa decisione era in gestazione, in fase di sostanziale sperimentazione, avvenne il miracolo: il 14 aprile 814, mentre era in marcia verso Costantinopoli alla testa di un esercito potentemente armato e dotato di macchine d'assedio imponenti, il khan Krum morì improvvisamente. Questo evento fu letto da molti come una sorta di “benedizione” divina, concessa a suggello della scelta di abbracciare nuovamente l'iconoclasmo: «Leone deve aver considerato, comprensibilmente, che i sovrani iconofili erano stati tutti deposti o morti in battaglia, al contrario dei successi dei loro predecessori [...] iconoclasti»<sup>95</sup>.

L'imperatore compose dunque una prima commissione teologica, sotto la guida del giovane monaco Giovanni, il “Grammatico”, per riesaminare la questione e, ottenutone il consueto *dossier* documentario (biblico e patristico), lo presentò al patriarca Niceforo, il quale semplicemente rispose osservando che i passi sottoposti alla sua attenzione condannavano l'idolatria, non le immagini sacre.

L'imperatore allora formò una seconda commissione, guidata questa volta dal vescovo Antonio di Syllaion, che produsse un secondo documento, basato sugli *Atti* del concilio di Hieria del 754 – assise già condannata dal Sinodo Lateranense del 769 e dal secondo concilio di Nicea del 787 –, che fu nuovamente sottoposto al patriarca Niceforo. Con un'importante postilla: «Questa volta al patriarca fu detto che, dal momento che i soldati incolpavano le immagini per le loro sconfitte per mano dei Bulgari, il patriarca e l'imperatore avrebbero dovuto scendere a compromessi; Leone propose «quindi» di rimuovere quelle icone appese in basso (τὰ χαμηλά)»<sup>96</sup>.

Niceforo rifiutò nuovamente di sottoscrivere il documento inviatogli, non accettò la proposta di compromesso e si rifiutò anche di intrapren-

<sup>95</sup> Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era: A History*, 367.

<sup>96</sup> Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era: A History*, 369.

dere un pubblico dibattito sulla questione – era già stato celebrato un concilio sul tema! –; tentò, adottando la strategia delle “lettere di comunione”, di far schierare dalla sua stessa parte vescovi e abati: ma era ormai evidente che si stava profilando un nuovo scontro e questo bastò per indurre molti alla prudenza.

Leslie Brubaker e John Haldon giustamente sottolineano come la posizione di Leone V fosse assai meno radicale di quella che aveva caratterizzato il primo iconoclasmo: è lecito affermare che egli volesse dichiarare formalmente e idealmente la sua contiguità con gli ultimi imperatori vittoriosi e che impiegasse la questione delle immagini sacre per ribadire la sua funzione di *arbiter et magister Ecclesiae*<sup>97</sup>.

La crisi che ormai era aperta tra “sacro palazzo” e patriarcato, però, costringeva entrambi i contendenti a una posizione sempre più intransigente e, com’era inevitabile, ben presto riverberò nella popolazione di Costantinopoli e soprattutto nelle fila dell’esercito che, guidato dalle guardie palatine, intonando cori iconoclasti, si radunò sotto la porta di Chalke per prendere a sassate la stessa icona di Cristo che Irene aveva fatto ricollocare dopo che, sotto Leone III, era già stata rimossa una prima volta (725-726)<sup>98</sup>.

Di nuovo, pur se con il pretesto di sopire il malcontento e proteggere l’effigie del Salvatore dalla violenza popolare, un imperatore ordinò che l’icona di Cristo fosse tolta dalla porta monumentale del “sacro palazzo”: dal canto loro, gli iconofili risposero a questa decisione radunandosi nel palazzo patriarcale e, dopo aver denunciato pubblicamente il documento sottoposto dall’imperatore al patriarca, proclamarono la loro opposizione all’iconoclasmo sino al martirio, recandosi infine processionalmente a Santa Sofia. Era il 24 dicembre 815.

<sup>97</sup> Cfr. Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era: A History*, 369-370. Sulla corrispondenza tra “sacro palazzo”, patriarcato, episcopati e monasteri in questa fase del secondo iconoclasmo, circa la funzione ecclesiale dell’imperatore, cfr. il prospetto tracciato da M. Kaplan, *Le saint, l’évêque et l’Empereur: l’image et le pouvoir à l’époque du second iconoclasme d’après les sources hagiographiques*, in *Bulletin de l’Institut Belge de Rome* 69 (1999) 185-201.

<sup>98</sup> Vedi *supra*, pp. 27-29.

Dal giorno successivo, imperatore e patriarca iniziarono a incontrarsi per cercare di delineare una via d'uscita comune prima che lo scontro si radicalizzasse, ma senza fortuna. La successiva malattia del patriarca Niceforo e poi le sue dimissioni in polemica con il “sacro palazzo” permisero a Leone V di nominare patriarca Teodoto Melisseno<sup>99</sup> – parente di Costantino V –: a Pasqua dell'815 si erano costituite le condizioni fondamentali per l'indizione di un nuovo concilio sul tema delle immagini sacre.

Subentrato il nuovo patriarca, nell'815 il concilio di S. Sofia venne immediatamente celebrato. Esso produsse un *Enunciato finale* accompagnato, come di consueto, da un florilegio patristico volto a comprovarne le decisioni: la sconfessione del secondo concilio di Nicea (787) e il conseguente rilancio dell'*Enunciato finale* del concilio di Hieria (754)<sup>100</sup>.

Ciò che appare assai significativo in questo caso è sia la *strategia* sia la *modalità* con cui i padri conciliari cercarono di perseguire le loro decisioni:

1. In tutto l'*Enunciato finale*, il Concilio si esprime in forma imperativa in un'unica occasione, bandendo la produzione e l'esposizione nelle Chiese delle «immagini dal nome falso (*tōn pseudōnymōn eikōn*)»<sup>101</sup>; per il resto l'assise si limitò a ribadire decisioni già as-

<sup>99</sup> Cfr. T. Pratsch, *Theodotos I. (Melissenos “Kassiteras”) (1. April 815 - Januar 821)*, in L. Lie (hrsg.), *Die Patriarchen*, 148-155. Fu uno dei più vivaci sostenitori del ritorno all'iconoclasmo, come pure sottolinea Signes Codoñer, *The Emperor Theophilos*, 78. La scelta era da principio caduta su Giovanni il Grammatico, ma il senato si oppose, impedendone la nomina.

<sup>100</sup> Colpisce osservare come la fase conclusiva della disputa iconoclasta (il “secondo iconoclasmo”) si sia di fatto costituita come una competizione tra eredità – quella iconoclasta e quella iconodula –, più che come una prosecuzione della discussione vera e propria: il concilio di Santa Sofia, infatti, sostanzialmente si limitò a rilanciare Hieria, così come la “grande restaurazione” di Teodora coincise con una nuova sottoscrizione dell'*Enunciato finale* del secondo niceno.

<sup>101</sup> *Concilio di Santa Sofia, Frammento 14*. È interessante la scelta lessicale (*pseud-ōnymos*) compiuta dal Concilio per definire l'icona: non mi sembra avventato pensare a una dipendenza dalla tradizione eresiologica che “nel nome di Cristo” situava solo quanti rientravano nell'ortodossia. Gli “eretici”, al contrario, stavano “nel nome” dei fondatori dei loro movimenti, da cui, in contrapposizione a “cristiani”, stavano tutte le altre classificazioni – ancora troppo spesso impiegate in storiografia (“valentiniani”, “marcioniti”, “montanisti”, “ariani”, “donatisti” ecc.). Definire l'immagine degli iconoduli come «immagine dal nome falso» può significare, dunque, affermare che l'immagine di Cristo, della Vergine e dei santi è eretica.

sunte. L'obiettivo era quello di presentare il nuovo concilio come il ripristino di una teologia antica, riconducibile a Costantino V, imperatore – in quel momento – amato e rimpianto.

2. Come giustamente sintetizzava Paul Julius Alexander: «L'Oros fu redatto *fortiter in modo, fortiter in re theologica sed suaviter in re ecclesiastica*»<sup>102</sup>; l'imperatore evitò infatti una contrapposizione frontale con i dissenzienti, limitandosi ad allontanarli dalle loro mansioni ed, eventualmente, a esiliarli, ma solo nel caso di una pubblica contestazione delle decisioni conciliari<sup>103</sup>.
3. Il Concilio *esplicitamente* si rifiutò di chiamare le icone “idoli”, appellandosi al principio della *gradualità* del male: vi sono diversi “gradi” di male, gli idoli sono – rispetto alle figure – il grado peggiore, certamente non raggiunto dalle figure di Cristo, della Vergine e dei santi, che sono tutt'al più oggetti inutili. Di conseguenza nessun riferimento venne fatto alla distruzione delle immagini (ci si limitò alla loro rimozione).

Il Concilio seppe aggregare, proprio per il suo tono “conciliatorio”<sup>104</sup>, un consenso rilevante tra il clero bizantino e anche presso diversi monasteri, isolando sia il decaduto patriarca Niceforo sia il campione dell'anti-iconoclasmo, il monaco Teodoro<sup>105</sup> – igumeno del monastero costan-

<sup>102</sup> Alexander, *The Iconoclastic Council of St. Sophia (815)*, 41.

<sup>103</sup> Cfr. Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era: A History*, 380: «Sebbene la venerazione delle immagini sacre non fosse tollerata nei luoghi pubblici di rilievo, le persone potevano effettivamente fare ciò che desideravano in privato, purché riconoscessero la legittimità del patriarcato iconoclasta».

<sup>104</sup> Cfr. Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era: A History*, 374.

<sup>105</sup> La teologia sull'icona di Teodoro è straripante, sia per l'argomentazione che la supporta sia per la produzione che essa determinò. Cfr. C. Scouteris, *La personne du Verbe Incarné et l'icône. L'argumentation iconoclaste et la réponse de saint Théodore Studite*, in Boespflug - Lossky (éds.), *Nicée II, 787-1987*, 121-134; C. Schönborn, *La lettre 38 de saint Basile et le problème christologique de l'iconoclasme*, in *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques* 60 (1976) 446-450 (particolarmente importante per la genesi della teologia dell'“ipostasi composta”: cfr. anche G. Gambino, *L'icona di Cristo come ipostasi composta negli Antiretici di Teodoro Studita*, in A. Musco [cur.], *Contrarietas. Saggi sui saperi medievali*, Officina di Studi Medievali, Palermo 2002 [Machina philosophorum 5], 31-56, in part. 33-36, a cui rinvio anche per la bibliografia sul tema: «L'unità divinoumana di Cristo [...] Teodoro definisce ipostasi composta [...]. L'ipostasi non designa il concreto rispetto

tinopolitano di Studio, costretto all'esilio –, che nell'814 era stato flagellato per la sua aperta opposizione nei confronti della politica iconoclasta dell'imperatore.

Le sorti del Concilio, proposto alla popolazione come occasione per riappropriarsi di una storia bruscamente interrotta nel 787, furono segnate dalla battaglia di Mesembria: «La piccola ma molto significativa vittoria sulle forze bulgare ottenuta nell'816 fu intesa come una dimostrazione del sostegno divino alla politica imperiale e incoraggiò diversi iconofili ad abbandonare la loro opposizione e a prendere la comunione con il patriarca Teodoto»<sup>106</sup>.

Rientrato a Costantinopoli nel giorno di Pasqua, il 20 aprile 816, Leone V trionfò intestandosi una vittoria – e un accordo di pace trentennale – che interrompeva un lustro di umiliazioni belliche e soprattutto, com'era ormai uso sin dai tempi della battaglia al Ponte Milvio (312) – quando Costantino I, il “Grande” vinse «*in hoc signo*» –, poté provare la bontà della sua politica religiosa, certificata dal sigillo di una “provvidenziale” quanto “prodigiosa” vittoria militare.

## 5.2. Michele II (820-829): “Costantinopoli val bene un'icona”

Il regno di Leone V, consolidata la frontiera bulgara, conobbe un rafforzamento anche di quella araba (nell'817 fu ricostruita la fortezza di Camaco) e tuttavia la posizione dell'imperatore non solo non ne uscì raf-

---

all'astratto dell'*ousia* (Basilio), ma *ciò in cui l'ousia esiste*, principio stesso della sua esistenza» [ivi, 35]); T.T. Tollefsen, *St Theodore the Studite's Defence of the Icons. Theology and Philosophy in Ninth-Century Byzantium*, Oxford University Press, Oxford 2018 (The Oxford Early Christian Studies), in part. 67-97.

<sup>106</sup> Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era: A History*, 384. Si trattò per la verità di un evento bellico di modeste proporzioni (per il suo svolgimento e per la pace trentennale che in seguito ad esso fu siglata, cfr. Sophoulis, *Byzantium and Bulgaria*, 275-286), sul quale, tuttavia, l'imperatore aveva ampiamente investito dal punto di vista “programmatico”. Cfr. anche Treadgold, *The Byzantine Revival*, 215, circa la “spettacolarizzazione” di questa campagna, per la quale evidentemente l'imperatore si era molto impegnato già durante la sua preparazione: «Durante i primi due mesi dell'816 [...] Leone [...] chiamò a Costantinopoli alcuni iconofili [...]. Dovevano essere tenuti in custodia nella capitale durante la spedizione, apparentemente nella speranza che il suo successo li convincesse dell'errore delle loro opinioni».

forzata, ma divenne sempre più precaria. Non a caso la sortita organizzata da Michele, l'Amoriano (dal nome della sua città natale, Amorio), un tempo cognato dell'imperatore e poi, dopo il divorzio di quest'ultimo, suo avversario e nemico (venne imprigionato dall'imperatore nell'820), benché del tutto improvvisato, poté concludersi in modo tanto efferato quanto clamoroso. Durante la messa di Natale, sostenitori di Michele entrarono nel "sacro palazzo", penetrarono sin nella cappella di Santo Stefano e lì uccisero Leone. Ancora in catene, Michele fu liberato e incoronato in quello stesso giorno dal patriarca<sup>107</sup>: una nuova dinastia, quella amoriana, vedeva così la luce, nella più bizantina delle posture regali.

Poiché il nuovo imperatore aveva potuto organizzare il suo golpe facendo leva sulle diffuse e malcelate esitazioni di molti ufficiali imperiali non convinti dalla scelta iconoclasta di Leone V, Michele inaugurò il suo regno proclamando una parziale amnistia per quanti erano stati esiliati per la propria iconofilia (tra questi Teodoro lo Studita). Ciò non di meno egli mantenne formalmente l'indirizzo iconoclasta stabilito da Leone<sup>108</sup>, cercando di far propria la funzione di garante e arbitro che il suo predecessore aveva cercato di ritagliarsi.

La decisione di proseguire con la politica iconoclasta di Leone V si capisce meglio tenendo presente che il regno di Michele II fu minacciato profondamente dalla grave rivolta di Tommaso lo Slavo (821-823), un commilitone e amico di Leone V, che si rifiutò di riconoscere Michele come imperatore e fu proclamato, a sua volta, imperatore dal tema (di-

<sup>107</sup> Cfr. D.E. Afanogenov, *The Conspiracy of Michael Traulos and the Assassination of Leo V: History and Fiction*, in *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001) 329-338. Cfr. anche Brubaker - Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era: A History*, 385; Pratsch, *Theodotos I. (815-821)*, 154.

<sup>108</sup> Dall'altra parte, il fronte iconofilo non solo mantenne la propria posizione, ma reagì alle proposte di mediazione avanzate dall'imperatore, rilanciando la richiesta di assegnare il compito di definire la questione o a un concilio – presieduto dal patriarca Niceforo – o al papa, ben facilmente investibile di un arbitrato finale: non solo si rifiutava il punto di vista dell'imperatore, ma se ne discuteva anche il ruolo nelle questioni ecclesiali. Fu dunque forse per reazione che, quando il monaco Metodio rientrò nell'821 a Costantinopoli (probabilmente di ritorno da un'ambasciata inviata a Roma da Niceforo I nell'815: ma ormai era cambiato il governo patriarcale con la nomina di Antonio) con una definizione di ortodossia elaborata da papa Pasquale I, l'imperatore ordinò che Metodio fosse arrestato e incarcerato come un traditore.

stretto) anatolico già nell'821. «Finché Tommaso lo Slavo si rafforzava e si atteggiava a vendicatore di Leone, la strategia scelta da Michele fu di affermare di esser«ne» il legittimo successore [...]; abbandonare l'iconoclasmo di Leone non avrebbe potuto che minare tale affermazione»<sup>109</sup>.

Sempre nel tentativo di legittimarsi come sovrano, Michele II decise di sposare, alla morte della sua prima moglie, Tecla – la madre del futuro imperatore Teofilo –, Eufrosine, figlia di Costantino VI. Per poterla sposare, però, l'imperatore dovette prelevare la nuova consorte dal monastero dove era stata reclusa – e dove era divenuta monaca – nel 797, dopo che la nonna, Irene, aveva ordito l'assassinio del padre, Costantino VI. La scelta di prelevare forzatamente una monaca dalla sua vita religiosa per sposarla (823/824), com'è facile immaginare, non dovette giovare alla pretesa dell'imperatore di venir riconosciuto arbitro delle vicende ecclesiastiche.

La fragilità della posizione di Michele II, costantemente impegnato a consolidare il suo regno, lo costrinse, insomma, a perseguire la linea iconoclasta di Leone V senza però potersi permettere di affrontare apertamente lo scontro con gli iconofili. Furono questa intrinseca debolezza e il ridotto spazio di manovra a escludere nell'821, alla morte del patriarca Teodoto Melisseno, Giovanni il "Grammatico" per la successione – si trattava di uno dei più fieri promotori dell'iconoclasmo, già incaricato da Leone V di redigere, nell'814, il primo documento iconoclasta, all'epoca rigettato dal patriarca Niceforo – (verrà nominato Antonio)<sup>110</sup>; d'altra parte, non potendolo neppure penalizzare, data la posizione iconoclasta che egli aveva formalmente assunto, a Giovanni venne affidato il prestigioso ruolo di precettore del figlio dell'imperatore – già associato al trono –, Teofilo<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> Treadgold, *The Byzantine Revival*, 231.

<sup>110</sup> Cfr. T. Pratsch, *Antonios I. ("Kassymatas") (24. März 821 - Januar 837, vor 21. Januar 837)*, in Lillie (hrsg.), *Die Patriarchen*, 156-168. Sarà uno dei più fedeli collaboratori di Michele II, avallandone ogni decisione, inclusa quella di sposare una monaca, che proprio il patriarca scioglierà dai suoi voti. Sull'inattesa scelta di Antonio cfr. Signes Codoñer, *The Emperor Theophilos*, 78.

<sup>111</sup> Durante il regno di Michele II si svolse, nell'825, il sinodo franco di Parigi. L'imperatore di Costantinopoli aveva richiesto a Ludovico il Pio di spingere papa Eugenio II, appena eletto con il determinante appoggio dell'imperatore franco, verso idee iconoclaste. Ludovico, però, non intese decidere in materia ecclesiastica e anzi chiese al papa di poter sollecitare un



La debolezza dell'imperatore – acuita anche dai malcontenti suscitati dalla sua opera di riforma dell'esercito bizantino – e l'enorme indebolimento che la rivolta di Tommaso lo Slavo aveva causato alle truppe bizantine che, di fatto, si erano combattute per tre anni, fecero sì che, tra 824 e 827, gli Arabi riuscissero a sottrarre all'impero Creta e Sicilia.

### 5.3. Teofilo (829-842): l'iconoclasmo come *raison d'État* dell'impero

Il regno di Teofilo rappresentò per molti versi un momento di discontinuità con il passato prossimo di Bisanzio: il nuovo imperatore era giovane, colto e di gusti raffinati, era stato innalzato al trono senza ordire congiure, senza spargimenti di sangue e senza neppure dover temere nemici agguerriti. La più urgente e scottante prova che lo attendeva era la necessità di fronteggiare l'espansionismo arabo che minacciava il confine meridionale dell'impero. Come si vedrà, il suo iconoclasmo si potrà comprendere solo intrecciando le decisioni che l'imperatore prese su questo "fronte" con l'altalenante storia delle ostilità bizantino-arabe negli anni del suo principato.

Già provati dalle incursioni arabe dell'831, i distretti microasiani fronteggiarono, in rapida successione, un inverno, tra l'832 e l'833, insolitamente freddo e, nella primavera successiva, un'autentica razzia del raccolto, predata da un'inconsueta invasione di locuste: l'estate dell'833 si presentò quindi per gli Arabi del califfo al-Ma'mūn come l'occasione ideale per aggredire l'impero, sofferente proprio sulla frontiera che loro intendevano violare.

La minaccia era reale e ad essa l'imperatore reagì sollecitando l'alleato di Bisanzio più potente: Dio. Non disponendo, infatti, né del tempo né delle risorse necessarie per rivolgere in suo favore la situazione sul terreno

---

sinodo di vescovi franchi sulla questione. Il sinodo, riunitosi dunque a Parigi nell'825, tentò di maturare una posizione interlocutoria, condannando gli eccessi iconoduli ma anche, sulla scorta delle *Lettere* di Gregorio Magno – già decisive per la definizione della posizione di Carlo Magno nel suo *Capitulare contra Synodum* del 792 –, rifiutando l'iconoclasmo e ratificando quella sorta di "via media carolingia", che tollerava le illustrazioni nelle parti più alte delle chiese – dove, cioè, non potevano essere raggiunte dai fedeli, e quindi dove non potevano essere venerate – come strumento pedagogico.

di battaglia, egli decise di propiziarsi l'appoggio del «Signore degli eserciti», inasprendo le misure contro gli iconofili. Un nuovo sinodo confermò la condanna delle icone dell'815 e, nel giugno dell'833, Teofilo emanò un editto che stabiliva l'arresto del clero iconofilo – secolare e monastico – e la confisca delle sue proprietà: «Poiché, dopo diciotto anni, la maggior parte dei vecchi vescovi iconofili era morta, il peso principale dell'editto dell'imperatore ricadde sui monaci iconofili»<sup>112</sup>. Il 7 agosto di quell'anno, durante un'avanzata apparentemente inarrestabile, all'altezza di Podandus (nella parte più meridionale della Cappadocia), il Califfo morì, costringendo il suo esercito a ripiegare frettolosamente per ritornare, al termine di una ritirata trafelata, a Baghdad, dove il suo successore, al-Mu'tasim, avrebbe potuto consolidare il suo potere:

Per Teofilo, come per qualsiasi iconoclasta convinto, il messaggio di Dio non avrebbe potuto essere più chiaro. Quando Leone V aveva perseguitato gli iconofili, era stato in grado di sconfiggere i Bulgari e gli Arabi e godere della pace. Quando Michele II aveva ucciso Leone e tollerato gli iconofili, era scoppiata la guerra civile e gli Arabi avevano sconfitto i Bizantini a Creta e in Sicilia. Perché Teofilo aveva continuato la tolleranza di suo padre, gli Arabi lo avevano sconfitto e minacciato di distruggere l'impero. Ma nel momento in cui aveva ascoltato l'avvertimento divino e aveva ricominciato a perseguitare gli iconofili, Dio aveva abbattuto il suo nemico Ma'mūn e fermato l'invasione araba<sup>113</sup>.

Ovviamente le fortune bizantine – che erano state determinate dalla capacità di sorprendere gli avversari più che da vittorie sul campo in confronti diretti – produssero un radicale desiderio di vendetta nel califfo al-Mu'tasim, il quale, difatti, predispose un'armata di più di ottantamila effettivi alla testa dei quali, l'anno successivo, avanzò sino alla conquista di Amorio, la principale roccaforte bizantina in Asia Minore. Mai un'armata simile era stata condotta dagli Arabi in territorio bizantino.

<sup>112</sup> Treadgold, *The Byzantine Revival*, 280.

<sup>113</sup> Treadgold, *The Byzantine Revival*, 281. Contando sulla momentanea situazione di difficoltà del califfato, Teofilo assunse l'iniziativa strategica, lanciandosi in una breve e fortunata campagna antiaraba nell'837: colti di sorpresa i suoi avversari, egli invase l'area dell'alto Eufrate, saccheggiò Sozopetra e Samosata, devastò le terre armenie mussulmane e rese i principi armeni Ashot e il signore di Syspiritiss vassalli bizantini. Tornò quindi in patria quale imperatore trionfante.

L'imperatore replicò la strategia che reputava vincente: il 21 aprile 838, dopo la morte del patriarca Antonio, nominò patriarca Giovanni VII, il "Grammatico"<sup>114</sup>, il più strenuo e rigoroso propugnatore dell'iconoclasmo, intensificò la repressione anti-iconoclasta e, nel sinodo tenutosi nella chiesa di Santa Maria della Blacherne, ottenne l'anatemizzazione degli iconofili e la rimozione (per strappo o ricopertura) di tutte le pitture e di tutti i mosaici religiosi.

Sfortunatamente, questa volta le scelte in materia religiosa non valsero all'imperatore i risultati attesi in campo militare; al contrario, l'avanzata degli Arabi risultò inarrestabile: il contingente imperiale, diviso e manovrato con decisioni tatticamente scellerate, fu travolto, le offerte di pace dell'imperatore furono sdegnosamente irrise, la stessa persona dell'imperatore rimase in balia delle scelte dei suoi soldati e gli Arabi, nel mezzo di questo umiliante tracollo bizantino, poterono raggiungere Amorio – la città che aveva dato i natali a Michele II, padre dell'imperatore –, che cadde il 15 agosto. A frenare l'avanzata e la devastazione che gli Arabi stavano compiendo nella regione fu solo la notizia di una ribellione in patria, per sedare la quale il califfo decise di interrompere la sua "guerra santa".

L'unica perdita duratura prodotta dall'invasione araba fu l'idea che il rigoroso iconoclasmo garantisse l'aiuto divino. In questo ambito, le apparenze erano ciò che contava, e nulla poteva nascondere il fatto che l'imperatore icono-

---

<sup>114</sup> Cfr. R.-J. Lilie, *Ioannes VII. Grammatikos (21. Januar 837 - 4. März 843)*, in Id. (hrsg.), *Die Patriarchen*, 169-182. Si trattava di una figura di primo piano non solo nella vicenda del "secondo iconoclasmo", ma anche nel panorama culturale della Bisanzio del primo IX secolo, appartenente alla nobile famiglia dei Morocharzamioi (cfr. P. Lemerle, *Byzantine Humanism: The First Phase. Notes and Remarks on Education and Culture in Byzantium from its Origins to the 10th Century*, Brill, Leiden - Boston [MA] 1986 [Byzantina Australiensia 3], 156, nota 112; sulla rete di parentele del Grammatico: cfr. Signes Codoñer, *The Emperor Theophilos*, 78-81) – suo fratello Arsabero sposò Kalomaria, sorella dell'imperatrice Teodora –, fu parente di Leone il Filosofo o, secondo alcuni, addirittura di Fozio (cfr. comunque C. Settapani, *Continuité des élites à Byzance durant les siècles obscurs. Les princes caucasiens et l'empire du VI<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle*, De Boccard, Paris 2006 [De l'archéologie à l'histoire], 169-172; 340-342), prima di aderire alla causa iconoclasta fu corrispondente già di Teodoro lo Studita. La sua formidabile cultura, che gli valse sin dalla giovinezza l'appellativo di Grammatico, concorse in modo decisivo a forgiare quella specifica accusa di stregoneria attorno alla quale verrà articolata la sua *damnatio*. Una dettagliata biografia di Giovanni è stata tratteggiata da Lemerle, *Byzantine Humanism*, 153-168.

clasta aveva subito una sconfitta senza precedenti nella sua umiliazione sin dai tempi della morte di Niceforo I combattendo i Bulgari. Il risultato [...] privò per sempre gli iconoclasti della loro argomentazione più convincente per gli indecisi, che l'iconoclasmo avesse vinto le battaglie<sup>115</sup>.

Per capire l'investimento ideale che l'imperatore aveva affidato al conubio iconoclasmo-buon governo basta considerare la grave depressione in cui cadde Teofilo dopo la disastrosa campagna dell'838: benché le sconfitte subite, pur gravi, non fossero state molto diverse da altre già patite su quella frontiera, l'imperatore considerò quegli eventi un fallimento personale e, soprattutto, la prova dell'inefficacia della sua strategia di governo<sup>116</sup>.

## 6. LA "SECONDA RESTAURAZIONE" E LA "VITTORIA DELL'ORTODOSSIA" (843): TEODORA

Alla morte dell'imperatore, il 20 gennaio 842, Teodora, la moglie iconodula di Teofilo – scelta entro una teoria di pretendenti accuratamente selezionate da Eufrosine<sup>117</sup> –, dopo aver diffuso la notizia di una conversione dell'imperatore *in articulo mortis* all'iconodulia, gli subentrò come reggente del piccolissimo Michele III.

L'anno successivo, nell'843, in seguito al lavoro di una commissione d'inchiesta presieduta da Bardes, fratello di Teodora, Giovanni VII, il Grammatico, fu fatto decadere dal soglio patriarcale e fu esiliato. Al suo

<sup>115</sup> Treadgold, *The Byzantine Revival*, 305.

<sup>116</sup> Nemmeno la vittoria contro Abu Sa'id nell'841 – il cui consueto raid fu interrotto e respinto e gli invasori privati delle ricchezze già saccheggiate – né la tregua che, in seguito a questa vittoria, Teofilo riuscì a sottoscrivere con il califfo al-Mu'tasim bastarono all'imperatore per rilanciare la sua politica religiosa: egli rimase personalmente fedele al suo convinto iconoclasmo ma non ne fece più il fondamento ideale del suo principato – si pensi alla moderata reazione contro Eufrosine, sua matrigna, che fu scoperta mentre segretamente introduceva le figure dell'imperatore alla prassi iconodula.

<sup>117</sup> Sul matrimonio di Teofilo cfr. W. Treadgold, *The Problem of the Marriage of the Emperor Theophilus*, in *Greek, Roman and Byzantine Studies* 16 (1975) 321-345; M. Vinson, *The Life of Theodora and the Rhetoric of the Byzantine Bride Show*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 49 (1999) 31-60; W. Treadgold, *The Historicity of Imperial Bride-Shows*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 54 (2004) 39-52.

posto venne nominato quello stesso monaco Metodio<sup>118</sup> che, di ritorno da un'ambasciata a Roma, nell'821 era stato incarcerato dal suocero di Teodora, l'imperatore Michele II, con il consenso del patriarca Antonio, per via dell'impegno profuso contro la teologia iconoclasta.

Il nuovo patriarca sottoscrisse immediatamente – dopo soli quattordici mesi dalla morte dell'imperatore – l'*Enunciato finale* del secondo concilio di Nicea (787), ripristinò la presenza nelle Chiese delle icone e reintrodusse la venerazione delle immagini di Cristo e dei santi: con una grande processione le icone vennero riportate in Santa Sofia e, l'11 marzo 843, celebrò solennemente la restaurazione della prassi iconodula dando avvio a quella che il consenso popolare chiamerà da allora in poi la "Festa dell'Ortodossia".

Si chiudeva così una storia che, ormai, non aveva più nulla da dire (il periodo del "secondo iconoclasmo" poco o nulla aggiunse all'impianto teorico determinato dalle dispute del "primo") e che aveva lacerato e indebolito quello stesso impero a cui aveva preteso di voler dare un'identità<sup>119</sup>.

La *Vita di Teodora*<sup>120</sup> descriverà anche le modalità con cui Dio perdonò il defunto marito della regnante – di cui era già stata divulgata la

<sup>118</sup> Teodora fu senz'altro una figura carismatica (cfr. Diehl, *Figure bizantine*, 107-124: «La prima virtù – scrisse un cronista dell'epoca – è di avere un'anima ortodossa». Teodora questa virtù la possedeva ampiamente. Ma di qualità ne aveva anche altre. Gli storici bizantini ne vantano l'intelligenza politica, l'energia, il coraggio; le attribuiscono parole eroiche, come quelle con cui, dicono, ella arrestò un'invasione del re dei Bulgari: "Se trionferai su una donna, la tua gloria sarà nulla; ma se ti farai battere da una donna, sarai l'oggetto di scherno del mondo intero"» [ivi, 116-117]; più recentemente, K.P. Todt, *Die Frau als Selbstherrscher: Kaiserin Theodora, die letzte Angehörige der Makedonischen Dynastie*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 50 [2000] 139-171, la definisce un'«autocrate», la cui reggenza provò senza difficoltà la sua determinazione; cfr. Herrin, *Women in Purple*, 185-239, in part. 201-218.

<sup>119</sup> Tale era la percezione di questa stanchezza, che si volle fare in modo che la fine dell'iconoclasmo fosse questa volta definitiva. Una serie di iniziative di forte impatto simbolico vennero intraprese per "sigillare" questa fine irrevocabile: le spoglie di Costantino V vennero riesumate, date alle fiamme e le ceneri gettate in mare; la sua tomba fu distrutta; Irene fu canonizzata e i suoi resti restituiti al mausoleo imperiale presso la chiesa dei Santi Apostoli; le spoglie del patriarca Niceforo, quelle del monaco Teodoro lo Studita e degli altri esuli vennero trattate con onore, come reliquie di martiri e di confessori della fede.

<sup>120</sup> Cfr. F. Halkin (éd.), *Euphémie de Chalcedoine: Légendes byzantines*, Société des Bolandistes, Brussels 1965 (Subsidia hagiographica 41), 33-34. Cfr. anche cfr. Herrin, *Women in Purple*, 205.

conversione in punto di morte –: il nome di Teofilo era stato, infatti, iscritto nel registro degli eretici da condannare, ma esso miracolosamente sparì da quella lista durante la nottata in cui il volume, come di consueto, era stato deposto sull'altare di Santa Sofia, in attesa di vedre l'indomani formalmente ratificati gli anatemi.

Sorte assai peggiore toccò al deposto patriarca Giovanni, il quale, benché risparmiato, dovette convivere fino alla sua morte con maldicenze di ogni tipo: fu accusato anche di essersi costruito un «ipogeo del male (*ponëron ergastëriön*)»<sup>121</sup>, dove avrebbe praticato la negromanzia e ogni sorta di maleficio; fu inoltre incluso, suo malgrado, nel testo dell'*Inno* che il suo successore, Metodio, aveva composto per l'annuale celebrazione della "Festa dell'Ortodossia" – in esso Giovanni era esplicitamente definito «il precursore del Satana Anticristo».

## 7. L'EREDITÀ DELL'ICONOCLASMO

La vicenda iconoclasta, che aveva preso avvio sperando di fare della riforma della prassi iconodula il cardine di una più ampia strategia di rilancio della politica religiosa del "sacro palazzo" e di costituzione di un'identità "bizantina", si tradusse ben presto in un serrato dibattito – più che sull'immagine in quanto tale, sul suo eventuale culto e sulle modalità di quest'ultimo – sulla possibilità di raffigurare la deità e, per questo, sulla natura stessa del divino. Se, infatti, per un verso, la vicenda dell'iconoclasmo può – e deve – essere letta come uno strumento dell'"officina ideale" del potere imperiale bizantino, d'altra parte essa si inserisce nel solco aperto dal primo concilio di Nicea e dalla necessità di rivestire di una struttura sistematica il pensiero cristiano relativo alla definizione di Dio e al rapporto che con lui può intrattenere l'essere umano.

Ciò posto, è necessario osservare anche che, per quanto concerne elettivamente l'immagine, benché l'esito della controversia sia sostanzialmen-

<sup>121</sup> *Prosecazione di Teofane* 4,8 (I. Bekker [hrsg.], *Theophanes Continuatus*, in Id. [hrsg.], *Theophanes Continuatus, Iohannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius Monachus*, Weber, Bonn 1838 [Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae 45], 3-211, qui 157).

te coinciso con la ratifica di quella stessa prassi da cui il dibattito aveva preso le mosse – pur se arricchita di una più meditata costituzione teoretica –, sarebbe imprudente archiviare questa intera vicenda come una sorta di parentesi incidentale a somma zero.

Credo si possa affermare che, limitatamente a quanto concerne la storia dell’“arte” cristiana, l’esito più incisivo di questa disputa debba essere ravvisato nella nascita dell’immagine cristiana: non, ovviamente, dal punto di vista “visuale” – venivano incise, dipinte e scolpite immagini cristiane almeno dal II secolo – ma da quello “ideale”. La controversia iconoclasta aveva, infatti, reso necessario ispezionare interamente la gamma di significato che il concetto – prima ancora che l’oggetto – di immagine comportava nella sua declinazione cristiana: distinguendo tra icona e idolo, tra figura e segno, tra somiglianza e assimilabilità, tra Parola e raffigurazione, tra economia e Verità, il dibattito iconoclasta aveva teorizzato la possibilità della raffigurazione del divino, di fatto trasformando una pratica artistica in un esercizio della teologia cristologica o, per lo meno, della sistematica platonica.

Ovviamente anche in questo caso, come idealmente sempre pretende l’articolazione della teologia cristiana, doveva essere rispettato il principio del “*nihil refigere, nihil addere*”: dal punto di vista dell’ideale ecclesiológico, infatti, la Chiesa in cui si aggrega il Popolo di Dio può solo *tradere*, trasmettere, chiarendolo e propagandolo, quell’intatto *depositum fidei* che ha ricevuto e che la costituisce in quanto tale. Questo implica che ogni affermazione della Chiesa debba essere formulata come un’interpretazione della storia, anche quando – come in questo caso, pur se per successive implicazioni logiche – si introduce un nuovo argomento.

L’ideale dell’immagine cristiana, in altri termini, poteva nascere solo sotto le spoglie di una sintesi di tradizione.

L’impresa di legittimare un passato iconodulo [...] va di pari passo con l’affermazione che questo passato è proprio della Chiesa, di cui costituisce la tradizione (*paradosis*) [...]. È interessante l’argomento dei vescovi del secondo niceno: i padri dei sei concili, dicono, hanno accolto le immagini con il resto di tutto ciò che forma «la tradizione scritta e non scritta della Chiesa cattolica». Il patriarca Niceforo sviluppa questo argomento, già presente in Giovanni Dama-

sceno: la prosternazione davanti alle immagini è un'abitudine della Chiesa che risale [...] alle sue origini. Ora, dice, l'abitudine prevale sul diritto, perché «l'abitudine, rafforzata dalla durata del tempo, assume valore di natura», ed è l'abitudine, per definizione non scritta, che forgia tutto ciò che compone la vita quotidiana della Chiesa, cioè la liturgia<sup>122</sup>.

Il dato appena enunciato non sarebbe particolarmente rilevante se non per l'implicita pretesa retro-proiettiva: se, infatti, l'immagine che venne infine definita alla conclusione di questo lacerante dibattito altro non era che l'interpretazione autentica della tradizione ricevuta e attestata ininterrottamente dalla Chiesa, allora in essa si poteva – si doveva! – intendere rispecchiata *tutta* la tradizione visuale cristiana, sin dai suoi esordi, nel II secolo. Non è un caso che la vittoria degli iconoduli fu consacrata tramite l'istituzione della “Festa dell'Ortodossia”, una festa, cioè, che idealmente celebrava il ristabilimento della prassi antica, non un nuovo traguardo speculativo.

Si può dunque affermare che, mentre istituiva e definiva un ideale dell'immagine sacra cristiana – forse addirittura fondando i presupposti di un'estetica teologica e di una teologia estetica –, il dibattito iconoclasta imponeva le proprie categorie su tutta la storia della tradizione visuale cristiana, anche quella, ben più antica, che poco o nulla aveva a che spartire con i temi, con le categorie e con i principi teoretici che caratterizzarono questa vicenda.

Fu per le necessità poste da questo peculiare processo “speculativo retrospettivo” che l'argomentazione di entrambe le parti venne fondata su quei florilegi, biblici e patristici, che dovevano attestare, “per via documentaria”, l'antichità della posizione che ciascun contendente rivendicava come propria. Il problema fu, però, che quegli stessi *florilegia*, circolanti nel mondo alto medievale, recepiti e trasmessi negli atti conciliari e autorevolmente acquisiti nell'officina dei *Libri carolini* – si pensi al ruolo che ebbe, in essi, l'opera agostiniana o gregoriana! – e, di qui, dopo la riscoperta di quest'opera nel 1549, radicati sin nel cuore della Riforma, costi-

<sup>122</sup> Auzépy, *La tradition comme arme du pouvoir*, 111-112.



tuirono poi, quando da Accademie di tradizione riformata sorgeranno i primi studi storico-critici sulle origini cristiane, il presupposto critico da cui veniva riguardata l'origine della più antica cultura visuale cristiana.

Per riassumere, il conflitto tra le nostre due fonti documentarie, letteratura e cultura materiale, è una cortina fumogena. Gli studiosi l'hanno sfruttata come pretesto per giustificare un ritratto [...] del cristianesimo delle origini come una forma di religiosità fondamentalmente e irrevocabilmente aniconica [...]. Questa immagine ha poca o nessuna base nelle fonti primarie che ci sono pervenute. Essa è piuttosto un'immagine del cristianesimo primitivo creato da polemisti bizantini e della Riforma, e un'immagine portata avanti nel periodo moderno dai liberali ritschliani. Questo quadro non serve più a nessun utile scopo storico (dubito che lo sia mai stato) e quindi merita di essere messo a riposo – rispettosamente ma definitivamente – nel mausoleo delle storiografie obsolete<sup>123</sup>.

Si può forse concludere affermando che l'ideale di "immagine cristiana", i florilegi e la temperie dell'iconoclasmo – si pensi, sulla scorta del decisivo ruolo giocato da due donne, Irene e Teodora, alla profonda radicazione dell'idea per cui l'immagine sia, nel cristianesimo, la risposta a una domanda sostanzialmente "femminile" – hanno costituito il canone della coscienza critica riguardo al ruolo dell'immagine nella vita religiosa cristiana. Ciò vale sia per i parametri teologici che qui, da ambo le parti, furono stabiliti e che verranno ciclicamente ridiscussi e rilanciati nelle molte storie cristiane sia per la valutazione storico-critica dello spazio concesso e conferibile all'immagine.

---

<sup>123</sup> Corby Finney, *The Invisible God*, XII.

## II.

# IL MEDIOEVO: IL “VALORE IDEALE” DELL’ARTE DI ROMA

Non è questa la sede per ripercorrere la “storia dell’immagine cristiana” nel Medioevo latino: si tratta infatti di un’epoca tanto importante quanto complessa, che allargherà ancor più la forbice con ciò che costituiva la prima cultura visuale dei discepoli di Gesù, il Cristo, introducendo le premesse, tra l’altro, per l’emergere di ideali di “artista” (che, dal XIV secolo, sostituirà quello di *magister*) e di “opera” ancor più prossimi a quanto oggi si implica, più o meno consapevolmente, con il concetto di “arte”<sup>1</sup>. Si può forse affermare che il Medioevo latino inizierà a riconoscere, di fronte all’“immagine artistica”, ciò che Walter Benjamin chiamò «aura»<sup>2</sup>: non certo una sorta di *quidditas* dell’oggetto – una sor-

---

<sup>1</sup> Come annota D. Ianiro, *Dialettica e ontologia nella dottrina carolingia delle immagini: i Libri Carolini e le loro fonti*, Ph.D. Diss., Salerno, a.a. 2010-2011, 139, per i *Libri carolini* «il valore delle immagini dipende esclusivamente dalla qualità del lavoro dell’artista che le ha create» (cfr. *Libri carolini* 3,16: A. Freeman [hrsg.], *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1998 [Monumenta Germaniae Historica, Concilia, 2, Supplementum 1], 410).

<sup>2</sup> «*L’hic et nunc* dell’originale rappresenta l’idea della sua autenticità, e sulla base di questa, a sua volta, poggia l’idea di una tradizione che ha trasmesso questo oggetto come oggetto uguale e identico fino a oggi. *L’intero ambito dell’autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica, e naturalmente non soltanto a quella tecnica* [...]. Questi tratti distintivi possono essere riassunti nella nozione di aura; e si può dire: ciò che viene meno nell’epoca della riproducibilità tecnica dell’opera d’arte è la sua aura. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell’ambito artistico. *La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all’ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto*»: W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]*, in E. Ganni (cur.), W. Benjamin, *Opere complete*, 6: 1934-1937, Einaudi, Torino 2004, 271-303, qui 273-274.

ta di “proprietà intrinseca” del quadro, della statua ecc. –, ma un modo con cui la società si disponeva a osservarlo.

La nozione di aura di Benjamin è stata spesso fraintesa come una perdita da parte dell’opera d’arte delle sue caratteristiche di unicità e distanza sotto le moderne tecnologie di riproduzione, ma Benjamin afferma chiaramente [...] che questo è solo un fenomeno «sintomatico» di processi più ampi di cambiamento sociale. Se per Benjamin l’aura è meno una proprietà delle opere d’arte che delle relazioni sociali in cui sono viste, allora il decadimento dell’aura si riferisce alla dissoluzione delle relazioni sociali attraverso la tecnologia in generale e le tecnologie di produzione e riproduzione visiva in particolare<sup>3</sup>.

Ecco: in questo specifico senso, il Medioevo latino, colto nella sua intelligenza di epoca complessa, rappresentò la stagione in cui si iniziò a guardare al dipinto, alla statua ecc. come a “opere d’arte”, e al pittore, allo scultore ecc. come a degli “artisti”<sup>4</sup>.

Mentre è forse sufficiente confinare a questo semplice accenno l’evocazione di tale qualificante difformità con il *Sitz im Leben* delle origini cristiane, mi pare utile provare ad affrontare più dettagliatamente il quesito circa il destino toccato alla più antica documentazione visuale cristiana, dal punto di vista materiale e dal punto di vista ideale. Il doppio registro di questa domanda dipende da altrettante circostanze.

Per un verso, infatti, esso tiene conto del fatto che nel “Medioevo latino” gli episodi di distruzione e rimozione del patrimonio iconico cristiano delle origini furono assai più limitati, per numero e per intensità, rispetto a quelli che, talora sistematicamente, accompagnarono l’edificazione di una cultura islamica, l’iconoclasmo bizantino e la finale dissoluzione di questa stessa tradizione: diventa perciò interessante capire non solamente come il Medioevo latino abbia descritto teoricamente quella più antica produzione visuale cristiana, ma anche quale destino sia “concretamente” toccato a quegli oggetti, a quelle pitture, a quelle sculture.

<sup>3</sup> H. Caygill, *Walter Benjamin and Art Theory*, in P. Smith - C. Wylde (eds.), *A Companion to Art Theory*, Blackwell, Oxford - Malden (MA) 2002 (Blackwell Companions in Cultural Studies), 286-291, qui 289.

<sup>4</sup> Cfr. J. Wirth, *L’image à l’époque romane*, Cerf, Paris 1999, 61-72.

Per altro verso, la speculazione dell'ideale di immagine cristiana ricevette, nella stesura dei *Libri carolini*, un fondamentale contributo sul quale reputo necessario preliminarmente soffermarsi.

## 1. I *LIBRI CAROLINI*

Come noto, i *Libri carolini* videro la luce in un contesto particolare: all'indomani del secondo niceno (787), Carlo – escluso dalla preparazione del Concilio che egli, in quanto «*patricius Romanorum*» (dal 774), riteneva di dover concorrere a organizzare, e neppure invitato a partecipare ai lavori – si rifiutò di recepire l'*Enunciato finale* e i ventidue *Canon*i elaborati dai padri conciliari. Ne nacque una breve, intricata vicenda che occupò poco più di un lustro, tra il 788<sup>5</sup> e il 793/794<sup>6</sup>, e che, anche tramite il Sinodo di Francoforte del 794, concorse in modo decisivo a formare un ideale “occidentale” dell'immagine.

La critica ha giustamente riconosciuto nella reazione carolingia al secondo niceno un tentativo di perseguire le ambizioni della corte franca sullo scacchiere internazionale, favorito dall'occasione di rendere una di-

---

<sup>5</sup> Quando la corte di Carlo ricevette la prima traduzione dell'*Enunciato finale* del II niceno. La data è solo plausibile. Certamente il *terminus ante quem* è il 792, quando gli *Annali di York* annotano l'invio da parte di Carlo, in Britannia, di una copia della traduzione latina dell'*Enunciato finale*. Ha ragione T.F.X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 2009 (The Middle Ages), 161, a chiedersi da dove provenisse questa povera traduzione che raggiunse la corte di Carlo. Plausibilmente non dalla sede pontificia, dal momento che non rimane traccia, neppure indiretta, di questo eventuale invio nel *Codex Carolinus*, il volume di cancelleria papale dedicato ai rapporti con i Franchi. Probabilmente a Roma non era avvertita la necessità di inviare ai Franchi la traduzione degli *Atti* di un concilio saldamente governato dal vescovo di Roma, dal momento che nel 767 e nel 769, la delegazione episcopale franca aveva sottoscritto i sinodi di Gentilly e del Laterano, dei quali a Roma Nicea II era considerata un'ulteriore affermazione.

<sup>6</sup> Quando l'*Hadrianum* o *Responsum*, la risposta pontificia ai dubbi che Carlo aveva espresso nel suo *Capitulare de imaginibus*, portò all'abbandono della redazione dei *Libri carolini*. Il *Responsum* adrianeo è uno dei più estesi documenti pontifici di tutto il Medioevo: il che può servire a raffigurare la misura della radicalità della risposta romana. Una storia di questa vicenda è tratteggiata dettagliatamente nel capitolo: «I Franchi e Nicea» da Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, 158-206. Utile è anche la sintesi di Neil, *The Western Reaction*, in particolare 548-552.

sputa religiosa un’autentica *exercitatio regia* per accreditare il *Rex Francorum et Longobardorum* come legittimo erede dei principi della Roma imperiale<sup>7</sup>. Sebbene questo elemento sia innegabile, non va d’altra parte dimenticato che i *Libri carolini* rappresentano un dispositivo intellettuale di ben maggiore portata rispetto alla semplice confutazione del secondo concilio di Nicea né la loro ampiezza e accurata redazione possono essere rubricate a mero espediente politico e diplomatico<sup>8</sup>.

Sul piano dell’argomentazione, però, l’occasione della reazione carolingia e di questa imponente architettura era stata parzialmente fondata su un presupposto purtroppo del tutto inconsistente. Per un difetto di traduzione, infatti, nella versione latina di cui entrò in possesso, probabilmente nel 788, la corte di Carlo, il concetto di «*proskynēsis* (“omaggio”)» di fronte alle immagini, effettivamente ratificato dal Concilio, era stato reso con il latino “*adoratio*”, che ovviamente implicava l’idea dell’idolatria, che è funzione di quella *latreia* (pure tradotta con “*adoratio*” nel testo escusso dai carolingi), esplicitamente esclusa dai padri conciliari nell’*Enunciato finale*<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Questo argomento è ormai stato largamente accreditato dalla critica: non è dunque il caso di richiamare l’amplessima bibliografia che ne fa menzione. Mi pare rilevante qui ricordare la centralità del tema dell’immagine non solo nella definizione dei rapporti politici in Bisanzio (e nell’Occidente latino) ma anche nella diplomazia tra i diversi regni: cfr. a questo proposito M. McCormick, *Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l’Occident carolingien*, in *Testo e immagine nell’alto medioevo. 15-21 aprile 1993*, CISAM, Spoleto 1994 (Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 41), 1, 95-158.

<sup>8</sup> Sulla funzione anche diplomatica e politica della presa di posizione franca nella disputa delle immagini, cfr. H.G. Thümmel, *Karl der Große, Byzanz und Rom: Eine Positionsbestimmung am Beispiel des Bilderstreits*, in *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 120 (2009) 58-70. È comunque utile ricordare che l’anno in cui si celebrò il secondo concilio di Nicea (787) fu lo stesso in cui il fidanzamento tra Costantino VI e Rottrude, figlia di Carlo, venne rotto, a significare l’inasprimento dei rapporti tra Aquisgrana e Bisanzio.

<sup>9</sup> Sia Lingua, *L’icona, l’idolo e la guerra delle immagini*, 221, nota 12 (che si basa su G. Haendler, *Epochen karolingischer Theologie: eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1958 [Theologische Arbeiten 10], 68-106; J. Wirth, *Il culto delle immagini*, in E. Castelnuovo - G. Sergi [curr.], *Arti e storia nel medioevo*, 3: *Del vedere: pubblici, forme e funzioni culturali*, Einaudi, Torino 2004, 3-47, qui 10), sia Ianiro, *Dialettica e ontologia*, 76, reputano che questo elemento sia sovrastimato dalla critica, sottolineando come il latino “*adoratio*” costituisca una traduzione adeguata per restituire appieno il concetto della *proskynēsis*. Il punto, a me sem-

Carlo inviò quindi a Roma, nel 792, il suo legato Angilberto con alcuni *capitula* (contenuti nel *Capitulare contra Synodum*) che raccoglievano i rilievi del re alle conclusioni del concilio di Nicea del 787: il *Capitulare* era un'anticipazione del contenuto dei *Libri carolini*, – noti anche come *Opus Caroli regis* –, ambiziosa opera in quattro libri che in quegli anni (790-793)<sup>10</sup> Teodolfo di Orléans (o Alcuino di York o Angilramo di Metz)<sup>11</sup> stava redigendo, per essere pubblicata sotto la firma di Carlo.

Il Re convocò infine un sinodo a Francoforte nel 794, formalmente per contrastare l'adozionismo che si stava propagando in alcune Chiese della Spagna abbasside<sup>12</sup>, nei fatti per ratificare il contenuto dei *Libri carolini* con cui la corte franca immaginava di stabilire la propria "via terza" nel contrasto all'idolatria, condannando Costantino VI e la madre Irene.

---

bra, non è però soltanto quello di valutare l'efficacia della scelta lessicale – a mio avviso niente affatto felice o, per lo meno, per nulla fedele all'intenzione della risoluzione conciliare che esplicitamente differenziava tra «una prosternazione d'onore (*thymetiké proskynesis*) e» la vera adorazione (*alethiné latréia*) che spetta alla sola natura divina» (Re, *Il secondo Concilio di Nicea*, 179) – quanto la confusione che la mancata differenziazione dei due termini introduceva nel dettato testuale. È dunque difficilmente impugnabile l'incomprensione del Niceno II che si rileva circa il punto contestato dai critici: là dove i Bizantini volevano sottolineare una differenza tra i due atteggiamenti, i carolingi presupposero l'identità (se piena o solo sostanziale a me pare non muti i termini della questione) tra adorazione e venerazione.

<sup>10</sup> Si presume che la stesura dei *Libri carolini* sia iniziata nel 790 perché nella *Prefazione* si afferma che il secondo concilio niceno è stato celebrato da tre anni.

<sup>11</sup> La questione è ancora aperta, benché a mio avviso la paternità di Teodolfo (solidamente argomentata da A. Freeman, *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicea*, Ashgate, Aldershot - Burlington 2003 [Variorum Collected Studies 772]) sia ben difficilmente contestabile. D. de Bruyne, *La composition des Libri Carolini*, in *Revue Bénédictine* (1932) 227-234, ha osservato la dipendenza della redazione dallo pseudo-agostiniano *Libro sulle divine Scritture*, senza però sbilanciarsi circa l'identificazione dell'autore del testo carolingio. A più riprese viene rilanciato il nome di Alcuino, ma per questo cfr. il bilancio di D. Dales, *Alcuin. Theology and Thought*, James Clarke & Co, Cambridge 2013, 48-58, che reputa non ci si possa spingere oltre l'ipotesi di un coinvolgimento di tale autore (*ivi*, 55-58).

<sup>12</sup> Soprattutto per mezzo del pensiero di Felice di Urgel (già condannato a Ratisbona [792], dopo un confronto svoltosi, nel 798, con Paolino di Aquileia, Agobardo di Lione e Alcuino al cospetto di Carlo, sconfitto, compose nell'800 una *Confessio fidei* in cui ritraeva il suo pensiero cristologico) e di Elipando di Toledo (la cui teologia verrà attivamente condannata da diverse assise religiose: Ratisbona [792]; Francoforte [794]; Roma [798]; Aquisgrana [800]). Cfr. M.E. Moore, *A Sacred Kingdom: Bishops and the Rise of Frankish Kingship, 300-850*, The Catholic University of America Press, Washington D.C. 2011 (Studies in Medieval and Early Modern Canon Law 8), 265-268.

Il sovrano si accingeva dunque a sfruttare l’occasione fornitagli da una disputa religiosa – quella sulle immagini sacre – per rivendicare il ruolo di custode e tutore della Chiesa, ruolo che egli sollecitamente intendeva assumere in modo aperto, correggendo in una materia prettamente religiosa le decisioni assunte da un concilio ecumenico guidato dal papa e sotto la tutela dell’imperatrice<sup>13</sup>.

Per la verità, sul piano della disciplina religiosa, nei *Libri carolini* non si perverrà a disposizioni molto dissimili dalle determinazioni del secondo concilio di Nicea («Lo scopo dei filosofi di Carlo era [...] quello di far emergere razionalmente [...] sia la natura imperfetta dell’immagine come *res creata* sia, in positivo, la sua non dannosa funzione di decorazione»): ciò che mutò profondamente fu il *modo* – ora dialettico e non più assiomatico – di affrontare e sviluppare il discorso teologico<sup>14</sup>. D’altra parte, ciò che è rilevante in questa ricerca, se non l’esito normativo e teoretico dei *Libri carolini*, è il giudizio estremamente negativo del secondo concilio niceno che, quando l’*Opus Caroli* inizierà finalmente a circolare, a partire dall’età moderna, produrrà conseguenze di fondamentale importanza per la nascente cultura visuale della Riforma<sup>15</sup>.

Un punto specifico su cui Carlo prende apertamente le distanze da quanto effettivamente il Concilio aveva stabilito è l’idea – evocata dalla III sezione dell’*Enunciato finale* conciliare – dell’equivalenza tra il valore

<sup>13</sup> Si può scorgere qui il sintomo dell’adesione radicale di Carlo a due modelli politici: quello costantiniano, ovviamente, che attribuiva al principe il patronato della Chiesa, e quello franco, che rivendicava il carattere sacrale della propria corona e che stabilì il principio della “necessità provvidenziale” di quel regno, prima, e del sacro romano impero, poi. Cfr. Moore, *A Sacred Kingdom*, 244-247; 253-264.

<sup>14</sup> Questa la proposta di Ianiro, *Dialettica e ontologia*, 139-155 (la citazione riportata nel testo proviene da *ivi*, 143). A giudizio dell’autore, questo nuovo *modo* di sviluppare il discorso sull’immagine produsse un’idea del tutto innovativa dell’immagine stessa, come ha più di recente argomentato in Id., «Res insensata, vero ambigua aut certe inutilis»: *l’immagine artificiale nei Libri Carolini*, in K. Mitalaitė - A. Vasiliu (éds.), *L’icône dans la pensée et dans l’art. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d’image divine en contexte chrétien*, Brepols, Turnhout 2017 (Byzantioç 10), 257-284; cfr. anche J. Marenbon, *The Emergence of Medieval Latin Philosophy*, in R. Pasnau (ed.), *The Cambridge History of Medieval Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, 1, 26-38, in part. 26.

<sup>15</sup> Vedi *infra*, pp. 86-87.

kerygmatico delle Scritture e quello delle immagini. Il re denuncia apertamente «l'errore, per il quale i libri delle divine Scritture sono equiparati alle immagini (*hic error, quo divinę Scripturę libris imagines aequiparare nititur*)» e per farlo formalmente introduce l'accusa di una matrice pagana per l'«impiego delle immagini»: «Perciò, l'uso delle immagini, che si è diffuso dalle tradizioni dei pagani, né può né deve essere equiparato ai libri della Santa Legge, poiché nei libri, non nelle immagini, apprendiamo l'erudizione della disciplina spirituale<sup>16</sup>.

L'ampiezza e l'ambizione dell'impianto sistematico di quest'opera (essa pretendeva infatti di definire *traditio, ordo e religio* cristiane)<sup>17</sup>, lo strenuo impegno che per redigerla fu richiesto ai migliori intellettuali della corte di Carlo e la particolare e personale adesione del sovrano al progetto rendono lecito affermare che, con la composizione dei *Libri carolini*, il re franco abbia iniziato a delineare il suo ideale di governo imperiale<sup>18</sup>.

Ma improvvisamente, come un fulmine a ciel sereno, giunse alla corte dei Franchi la risposta di papa Adriano al *Capitulare contra Synodum*, contenente la notizia poco credibile che lui stesso, successore di san Pietro, aveva approvato le decisioni raggiunte al concilio di Nicea [...]. Una cattiva traduzione aveva sviato Teodolfo e i Franchi (che non conoscevano il greco); questa traduzione non aveva operato alcuna distinzione tra “venerazione” delle immagini e “adorazione” [...]. Come conseguenza gli intellettuali della corte carolingia furono indotti in errore nell'affermare l'idolatria tra i cristiani ortodossi e nel mobilitarsi affinché si prendessero provvedimenti per combatterla [...]. La mancanza

<sup>16</sup> *Libri carolini* 2,30 (il testo è tratto da A. Freeman [hrsg.], *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1998 [Monumenta Germaniae Historica, Concilia, 2, Supplementum 1], 303-304).

<sup>17</sup> Sfrutto la tripartizione identificata da Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, 207-242.

<sup>18</sup> Che il tema dell'immagine potesse prestarsi a uno scopo così più vasto del suo argomento specifico qual è la definizione dell'identità politica (e culturale) di un nascente impero – potenziale forse difficile da cogliere per la sensibilità cristiana – lo si può cogliere se solo si riflette su quali fossero i due principali competitori che i Franchi riconoscevano nella contesa per il predominio sul Mediterraneo: i Bizantini e gli Arabi. I primi avevano preso a rivendicare l'icona come proprio emblema politico e culturale, i secondi facevano dell'aniconicismo militante la propria bandiera. I *Libri carolini* furono perciò il tentativo anche politico di stabilire una via terza. Sulla comparazione del concetto di “rappresentazione” in questo più ampio orizzonte, cfr. L. Brubaker, *Representation c. 800: Arab, Byzantine, Carolingian*, in *Transaction of the Royal Historical Society* 19 (2009) 37,55, in part. 49-52.



di conoscenza linguistica, l’incomprensione derivante dall’ignoranza di una tradizione «religiosa» altra e l’insufficiente cultura aprirono dunque la strada alla catastrofe. In queste circostanze, il grande sforzo profuso nella logica, nell’acutezza argomentativa e nell’ironia politica dell’*Opus Caroli* e la risoluzione del Sinodo di Francoforte risultarono del tutto vani<sup>19</sup>.

I *Libri carolini* ebbero una limitata circolazione nel proprio tempo<sup>20</sup>: allorché la corte di Carlo comprese la portata del grossolano errore di traduzione commesso – per il quale si fraintendeva *veneratio* e *adoratio* – venne, infatti, deciso frettolosamente di abbandonare la stesura dell’*opus* regale e di “dimenticare” quello spiacevole incidente, forse confortandosi con l’idea di aver evitato una figura potenzialmente così imbarazzante. Né, come già osservato, la posizione che re Carlo voleva rivendicare – contraria alla venerazione delle immagini ma, sulla scorta di Gregorio Magno, favorevole al loro impiego quali *Bibliae pauperum*<sup>21</sup> – avrebbe potuto condurre a esiti particolarmente innovativi sul piano della prassi culturale.

Ciò posto, l’importanza dei *Libri carolini* risiede invero in due altri elementi: da una parte, le specificità della loro argomentazione teologica<sup>22</sup>

<sup>19</sup> J. Fried, *Charlemagne*, Harvard University Press, Cambridge [MA] 2016, 320. Ianiro, *Dialettica e ontologia*, 44-69, propone acutamente una ricostruzione difforme, postulando che non sia esistito un *Capitulare contra Synodum*, ma che a Roma siano stati immediatamente inviati i *Libri carolini*, i quali sarebbero appunto l’oggetto della risposta di Adriano I (il *Responsum* o *Hadrianum*). L’esito complessivo della vicenda, però, non muta: «Non sappiamo con precisione quando e in che modo Carlo abbia ricevuto il *Responsum*, ma la sua efficacia è resa evidente dagli effetti sortiti, dei quali proprio il silenzio delle fonti coeve sui *Libri carolini* è il più eloquente» (*ivi*, 69).

<sup>20</sup> Ma non ebbe scarsa eco il dibattito che si animò durante la loro redazione: cfr. l’interessante caso della poetica carolingia, nella quale ebbe una grande fortuna la tradizione dei “carmi figurati”: cfr. G. Polara, *Parole ed immagine nei carmi figurati di età carolina*, in *Testo e immagine nell’alto medioevo*, 245-274.

<sup>21</sup> I *Libri carolini*, com’era costume, definirono il proprio contenuto concatenando numerose allusioni e citazioni bibliche e “patristiche”: cfr. L. Wallach, *The Libri Carolini and Patristics, Latin and Greek. Prolegomena to a Critical Edition*, in L. Wallach (ed.), *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of H. Caplan*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1966, 451-498. Per una discussione delle *Bibliae pauperum* come categoria critica, vedi *infra*, pp. 182-185.

<sup>22</sup> Cfr. Ianiro, *Dialettica e ontologia*, 139-155, a cui rinvio anche per la ricca bibliografia sul tema.

e, dall'altra, la fortuna che arrise a questo scritto quando, dopo la riscoperta del miglior codice che lo trasmette, Jean du Tillet finalmente lo pubblicò, nel 1549, a Parigi, mentre furoreggiava in Europa il dibattito tra riformati e cattolici<sup>23</sup>.

Fu dunque sul proscenio di questa tragedia religiosa e politica europea che le parole del grande re, capostipite e icona degli ideali nazionali francese e tedesco, guadagnarono una dirompente e inattesa fortuna. Quando Giovanni Calvino indirizzerà a Francesco I una sintesi organica del sistema religioso e teologico sul quale si fondava l'istanza riformatrice che anche lui sosteneva, non a caso, circa il rifiuto delle immagini sacre, citerà proprio i *Libri carolini*: «Un tal libro di refutazione composto sotto il nome di Carlo Magno»<sup>24</sup>.

Per questa via, in una sorta di eterogenesi dei fini, il principio che Carlo rivendicava<sup>25</sup> nel tentativo di dimostrare la dignità anche teologica del suo ideale politico di un impero occidentale coeso concorrerà viceversa ad alimentare quella stagione di violente lotte religiose che solcherà la cultura “occidentale”, aprendo in essa una delle sue più profonde fratture.

Complessivamente, però, questa intensa stagione speculativa è di grande interesse perché, al di là delle determinazioni “normative” – come detto, del tutto in linea con quelle del secondo concilio di Nicea –, dispiegò un intenso sforzo teoretico attorno al tema dell'immagine. Con

---

<sup>23</sup> Si tratta del ms. vat. lat. 7207, della Biblioteca Apostolica Vaticana, che riporta il testo sotto il titolo di *Opus Caroli regis contra synodum*. Tale manoscritto fu probabilmente il brogliaccio di lavoro che Carlo Magno impiegava per seguire la composizione del trattato, come dimostrerebbero le note marginali al testo (più di tremilaquattrocento interventi!), alcune delle quali potrebbero addirittura riportare la trascrizione tachigrafica dei commenti avanzati dallo stesso imperatore: cfr. A. Freeman, *Further Studies in the Libri Carolini III. The Marginal Notes in Vaticanus Latinus 7207*, in *Speculum* 46 (1971) 597-612.

<sup>24</sup> Giovanni Calvino, *Institution de la religion chrétienne* 1,11,13; cfr. comunque J.R. Payton, *Calvin and the Libri Carolini*, in *The Sixteenth Century Journal* 28 (1997) 467-480. Su questo passaggio, cfr. E. Fogliadini, *Calvino e i Libri Carolini: un tradimento di Lutero?*, in F. Boespflug - E. Fogliadini, *Lutero, la Riforma e le arti. L'articolato rapporto con la pittura, l'architettura e la musica*, Glossa, Milano 2017, 79-97.

<sup>25</sup> «Gli arcani misteri non sono nelle immagini ma nelle Sacre Scritture»: *Libri carolini* 4,21. Il testo è tratto da A. Freeman (hrsg.), *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1998 (Monumenta Germaniae Historica, Concilia, 2, Supplementum 1), 539.

esemplare, ulteriore, eterogenesi dei fini, l’articolato itinerario teologico dei *Libri carolini*, però, finì per partorire un’autentica “teologia dello scrivere”, nella quale, tra le altre cose, viene formulata una sorta di provvidenziale storia della parola scritta<sup>26</sup>:

Il cinquantesimo giorno dopo l’immolazione dell’agnello e dopo il passaggio del Mar Rosso, «il Signore che scendeva sul monte Sinai» consegnò a Mosè una Legge non dipinta, ma scritta, e sulle «tavole di pietra» non trasmise [...] immagini, ma lettere.

Ugualmente, «anche i singoli profeti, che hanno scritto libri, non disposero le loro profezie in immagini, ma in scritture»; del resto, «così si legge che anche il santissimo Davide abbia detto, in luogo di Cristo: “All’inizio del libro, di me è scritto...”. Dunque non dice: “È dipinto”, ma: “È scritto”; né dice: “In cima alle pareti”, o: “[In cima alle] Tavole”, ma: “All’inizio del libro”»<sup>27</sup>.

«*Optime*», annotava Carlo Magno di suo pugno a margine di quest’ultima affermazione, in una sorta di regale, mistico dialogo con il prototipo della regalità cristiana: Davide.

La minorità dell’immagine rispetto alla scrittura veniva dunque tratteggiata come una costante di tutta la storia della salvezza e quasi elevata al rango di teologumeno dogmatico. In più, l’affermazione di tale disparità veniva giocata da Carlo come occasione per esprimere l’emancipazione dell’Occidente dalla subalternità a Bisanzio, alla sua pretesa di essere l’autentica garante e interprete della tradizione, alla sua capacità di autodeterminarsi sul piano teologico e identitario. Ed è proprio sul piano delle ragioni teologiche che va rintracciata, come già si anticipava, la principale “novità” della posizione carolingia rispetto alle immagini:

<sup>26</sup> Cfr. H.L. Kessler, *Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls D. Gr.*, in *Testo e immagine nell’alto medioevo*, 533-584.

<sup>27</sup> Le tre citazioni sono tratte rispettivamente da *Libri carolini* 2,30 (A fol. 100v); *ivi* (V fol. 102v); *ivi* (A fol. 101v) (Freeman [hrsg.], *Opus Caroli Regis*, 304-305; 306; 307). Il ruolo “ideale” delle Scritture nella definizione dell’immagine all’interno dei *Libri carolini* è descritto da A. Freeman, *Scriptures and Images in the Libri Carolini*, in *Testo e immagine nell’alto Medioevo*, 163-188.

Molto spesso la storiografia moderna sulle crisi iconoclaste stenta a pensare all'icona in termini difformi da quelli stabiliti dal settimo concilio ecumenico, che ne ha determinato la lettura rigorosamente cristologica [...]. L'icona – intesa come concetto di pensiero e come nozione che definisce l'oggetto di culto –, talvolta troppo bruscamente “importata” dagli storici moderni dal contesto greco al mondo latino, è divenuta, nella storiografia, il termine generico per indicare l'immagine cristiana capace di rappresentare il divino e in tal modo la cristologia si è imposta come sua ermeneutica obbligata. È certo che questa categorizzazione dell'immagine non si adatti alle più rilevanti discussioni latine, iniziate al tempo dei carolingi, intorno alle immagini, e questo per un semplice motivo: il ragionamento teologico carolingio, che vuole essere fedele al patrimonio patristico latino, in particolare ad Agostino, Ilario, Ambrogio e Isidoro, è interamente trinitario e mai cristologico<sup>28</sup>.

Se, come visto, i *Libri carolini* recupereranno la gran parte dei presupposti e degli argomenti con cui il dibattito bizantino aveva cercato di definire l'ideale dell'immagine cristiana, d'altra parte la scelta di fondare la propria riflessione sul piano trinitario e scritturistico si rivelò determinante per stabilire la subalternità dell'immagine rispetto al testo (biblico). Il Padre aveva infatti parlato a Israele, aveva scritto le dieci parole e aveva governato quella storia la cui scrittura produsse il Primo Testamento; la Parola incarnata in Gesù, il Cristo, aveva insegnato e si era accreditata *secundum Scripturas* pressoché in ogni pagina del Nuovo Testamento; lo Spirito Santo aveva ispirato, sin dall'origine, intere generazioni di profeti e di scrittori che avevano affidato ciò che era stato insegnato loro ai libri: lo scrivere, il testo e la lettura potevano in tal modo assumere il profilo dei luoghi specifici della religiosità cristiana.

L'ansia di Carlo di provare la legittimità del suo ruolo sullo scacchiere politico del nascente Medioevo gettava in tal modo le basi, forse senza

<sup>28</sup> K. Mitalaitė, *Imago et la pensée latine de l'image*, in Ead. - A. Vasiliu (éds.), *L'icône dans la pensée et dans l'art. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien*, Brepols, Turnhout 2017 (Byzantioc 10), 22-32, qui 23-24; cfr. però anche K. Mitalaitė, *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris 2007 (Études Augustiniennes, Moyen Âge et temps modernes 43). Sul ruolo della teologia patristica nella speculazione carolingia, cfr. anche W. Otten, *The Texture of Tradition: The Role of the Church Fathers in Carolingian Tradition*, in I. Bakus (éd.), *The Reception of the Church Fathers in the West: From the Carolingians to the Maurists*, Brill, Leiden - New York (NY) - Cologne 1996, 1, 3-50, in part. 44-50.

rendersene conto fino in fondo, per quel presupposto di eterogeneità dell’immagine rispetto al kerygma cristiano che, in età moderna, verrà così assertivamente rilanciato.

## 2. IL VALORE IDEALE DELLE VESTIGIA

Il Medioevo latino si connotò per una sorta di approccio binario alla produzione visuale. Accanto alla teoresi di un’immagine ancillare, quando non sostanzialmente estranea al *proprium* cristiano, si deve infatti considerare il concetto di vestigia<sup>29</sup>.

Se, infatti, l’affermazione della stessa rivendicazione imperiale franca non poté imporsi per la sola forza delle sue armi ma sottostette alla condizione di innestare il suo nuovo trono nella storia dell’unico impero, quello di Roma, e se persino le pretese papali di fronte all’*orbis christianus* dovevano provare il loro buon diritto, fondandosi simultaneamente sull’irripetibile dignità e sulla remota antichità della Chiesa di Pietro e

---

<sup>29</sup> Disciplinato già da *Codice teodosiano* 15,1 (cfr. J.D. Alchermes, *Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse*, in *Dumbarton Oaks Papers* 48 [1994] 167-178), il reimpiego di materiali preesistenti connotò già la più antica architettura cristiana, sin dall’età costantiniana (cfr. B. Ward-Perkins, *Re-using the Architectural Legacy of the Past*, entre idéologie et pragmatisme, in G.P. Brogiolo - B. Ward-Perkins [eds.], *The Idea and Ideal of the Town between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Brill, Leiden - Boston [MA] - Köln 1999 [The Transformation of the Roman World], 225-244; L. Grzesiak, *Beyond Reuse: Spolia’s Implications in the Early Christian Church*, MA Diss., Vancouver a.a. 2011-2012, 35-54; ma si tratta di un indirizzo perseguito ovviamente anche in età bizantina: cfr. H. Saradi, *The Use of Ancient Spolia in Byzantine Monuments: The Archaeological and Literary Evidence*, in *International Journal of the Classical Tradition* 3 [1997] 395-423). Fu una connotazione efficace non solo per via operativa, ma anche dal punto di vista ideale (cfr., per esempio, Prudenzio, *Contro Simmaco* 1, 499-505); per il passaggio o, meglio ancora, per le sinergie tra il processo, ideale e materiale, di ricupero delle *spolia* e quello della venerazione delle reliquie, cfr. J. Elsner, *From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms*, in *Papers of the British School at Rome* 68 (2000) 149-184. L’appropriazione del passato non fu dinamica intrinseca solo al cristianesimo costantiniano, ma rimarrà, anche in altri ambiti religiosi, la cifra nobilitante per eccellenza; cfr. M. Ali-S. Magdi, *The Influence of Spolia on Islamic Architecture*, in *International Journal of Heritage Architecture* 1 (2017) 334-343, in part. 335-341. Più in generale, per l’età medievale, cfr. L. de Lachenal, *Spolia, uso e reimpiego dell’antico dal III al XIV secolo*, Longanesi, Milano 1995; J. Poeschke (hrsg.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, Hirmer, Munich 1996.

Paolo, è facile comprendere quanto in profondità l'Antico e le antichità poterono farsi parametro di quell'epoca nuova che stava sorgendo.

Dal punto di vista monumentale, questa tendenza si tradusse in una sorta di "sacralizzazione" delle vestigia, di quelle sopravvivenze archeologiche che, in ragione della loro antichità, venivano riconosciute depositarie di un valore direttamente conseguente. Questa premessa portò a una sorta di inversione logica: non era il valore della storia di un monumento a qualificare l'importanza della sua antichità (l'essere stato, per esempio, un sarcofago, la sepoltura di martire o di un santo o di un teologo delle origini), ma era l'antichità del monumento a determinare *a fortiori* il valore della sua storia (per il solo fatto di essere antico, un sarcofago doveva necessariamente essere appartenuto a un martire, a un santo, a un teologo ecc.). Ne derivò una sorta di corsa alle antichità, nella quale il possesso di questi venerabili oggetti determinava di per se stesso il prestigio del loro possessore<sup>30</sup>. Lungo una traiettoria che evidentemente intersecava l'ideale dell'Antico a quello della sacralità della reliquia, il possedere e l'esibire queste vestigia divenne un modo per ribadire e suffragare la propria aspirazione, politica e religiosa, all'affermazione di sé<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Una discussione dell'impianto ideale di questa appropriazione si trova in M. Fabricius Hansen, *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2003 (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementa 33), 247-272.

<sup>31</sup> La traiettoria dell'appropriazione dell'antico fu vistosamente perseguita da Carlo Magno sia nell'impostazione ideale della sua "*fabrica imperii*" (valse anche per la propaganda imperiale; cfr. J. Fried, *Imperium Romanum: das römische Reich und der mittelalterliche Reichsgedanke*, in *Millennium 3* [2006] 1-42; J.-Y. Tilliette, *Pensers nouveaux et vers antiques: l'image du souverain dans l'épopée carolingienne*, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé 1* [2016] 92-111) sia nella concretissima apertura dei suoi cantieri come giustamente ricordano B. Brenk, *Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology*, in *Dumbarton Oaks Papers 41* (1987) 103-109, in part. 108-109; J. Story, *Charlemagne: Empire and Society*, Manchester University Press, Manchester - New York (NY) 2005, 249; M.A. Tipton, *Statements in Stone: The Politics of Architecture in Charlemagne's Aachen*, MA Diss, Fayetteville (AR) a.a. 2017-2018, in part. 72-73. Un'interessante ricerca – anche in ragione dell'alto valore simbolico dell'oggetto a cui si dedica – è quella condotta da A.G. Doig, *Building, Enacting and Embodying Romanitas: The Throne of Charlemagne*, in *The Actual Problems of History and Theory of Art 5* (2015) 376-382.

La documentazione visuale delle origini cristiane, dunque, privata di qualsiasi significato contenutistico, assunse in tal modo una nuova funzione agli occhi di un nuovo pubblico: in una sorta di agiografia monumentale, queste antichissime vestigia illustravano al Medioevo cristiano i lineamenti dell’antico e, con la loro visibile presenza, legittimavano la sua pretesa di esserne l’autentico erede.

Per certi versi, si può affermare che con il Medioevo latino la risignificazione della prima cultura visuale cristiana sia finalmente compiuta: ciò che era nato, come si vedrà, quale ermeneutica codificata, quale strumento, cioè, per elaborare dei manifesti di fede, triturato da un prolungato dibattito circa il valore sacrale conferibile all’immagine cristiana – che pure in origine essa non possedeva –, veniva infine riguardato come puro marcatore formale di un passato del tutto idealizzato.

Il passato doveva continuare a “fare la Chiesa” sia nel senso ideale della preservazione della *traditio* sia nel senso concreto dell’edificazione delle chiese. Fu certamente anche grazie a questa “immedesimazione con le origini” che tanta parte del patrimonio “artistico” dei primi secoli cristiani poté preservarsi in Occidente mentre la conquista araba e le recrudescenze iconoclaste bizantine disperdevano così ampie porzioni della primigenia cultura visuale cristiana.

### III.

## L'ETÀ MODERNA IL “VALORE POLEMICO” DI UN'ARCHEOLOGIA

Come si è già anticipato, i *Libri carolini* esercitarono tutto sommato una scarsa influenza sul Medioevo, ma determinarono in modo decisivo la definizione di un intero quadrante della cultura dell'età moderna. Come si vedrà, infatti, l'argomentazione dell'*Opus Caroli*, rievocata da Calvino, costituirà la struttura portante del rifiuto riformato di un'arte cristiana.

Non è possibile in questa sede dettagliare ulteriormente la polimorfa genesi della censura del visuale nel pensiero dei padri della Riforma. Ad essa concorse ovviamente anche la più vasta tradizione delle riforme monastiche prima e cenobitiche poi (si pensi al severo rigore dell'architettura cistercense<sup>1</sup>, per limitarsi a un solo esempio) e anche quella intrinseca tendenza al contenimento, se non apertamente al rifiuto, delle pratiche di pietà che attorno alle reliquie si erano animate. Il sacro, vertiginosamente assolutizzato nelle sue componenti scritturistica e teologica, diviniva il paradigma zenitale chiamato a riscattare l'individuo dalla sua “misura storica”, proiettandolo in un dialogo non mediato con il divino.

In questo contesto, come si vedrà, la più antica cultura visuale cristiana guadagnerà una rilevanza peculiare: quando la notizia della scoperta delle antiche catacombe romane sorprese l'Europa, la constatazione dell'esistenza di un'antichissima tradizione figurativa cristiana venne impiegata dai cattolici quale monumentale esemplificazione dell'infondatezza delle pretese riformate.

---

<sup>1</sup> Cfr. gli *Istituti generali del capitolo cistercense*, del 1130 circa, che apertamente normano l'apparato iconico del culto e dei luoghi della vita cenobitica (§§ 10; 20). Cfr. anche H. Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Brill, Leiden *et alibi* 1990 (Studies in the History of Christian Traditions 41), 69-84.



Come nel Medioevo l’appropriazione dell’Antico servì ad affermare le ragioni della propria identità, ora, sul proscenio di questo nuovo scisma della cristianità, la prassi dell’Antico veniva chiamata a farsi canone della legittimità di queste nuove identità cristiane. La coerenza ai primi secoli, in altri termini, non si limitava più a definire il prestigio del presente, ma, più radicalmente, stabiliva ormai la possibilità stessa della sua esistenza.

## 1. LA RIFORMA E IL TEMA DELL’ARTE DEI PRIMI CRISTIANI: IL RILANCIO DEI FLORILEGI ICONOCLASTI

Il dibattito circa il ruolo dell’immagine nelle confessioni della Riforma può essere ricondotto idealmente a tre radici:

1. sul piano teoretico, alla disputa iconoclasta, che fornì ai teologi riformati un repertorio argomentativo assai ampio, a cui essi attinsero a piene mani<sup>2</sup>;
2. sul piano identitario e politico, ai *Libri carolini*, che permisero di aggregare il carattere religiosamente connotante della prima teologia riformata sull’“arte”<sup>3</sup> alla genesi di nuove nazioni, per lo più germanofone e mitteleuropee;
3. sul piano ecclesiologico – e ovviamente per antitesi –, alla prima indulgenza accordata, nel 1216, da Innocenzo III al culto delle immagini.

L’analisi del ruolo giocato dall’argomento “artistico” nel primo dibattito della Riforma (al suo interno e con la controparte cattolica) può essere sviluppata in una duplice prospettiva: quella dei suoi fondamenti genetici (sul piano teoretico e dal punto di vista storiografico) e quella dei suoi sviluppi entro i diversi movimenti e le diverse Chiese eredi della rivoluzione ecclesiologica che convenzionalmente è fatta risalire a *Le no-*

---

<sup>2</sup> Così già osservava Finney, *The Invisible God*, 6.

<sup>3</sup> Cfr. W. van Asselt, *The Prohibition of Images and Protestant Identity*, in Id. et alii (eds.), *Iconoclasm and Iconoclash: Struggle for Religious Identity*, Brill, Leiden - Boston (MA) 2007, 229-312.

*vantacinque tesi* del 1517 o 1521. In questa sede si rifletterà solo sul primo di questi argomenti<sup>4</sup>.

È preliminarmente necessario fugare l'equivoco, in cui non di rado cade anche la critica più avveduta, dell'antitesi tra un Cattolicesimo mecenate delle arti e una Riforma sostanzialmente iconoclasta<sup>5</sup>. Lo smentiscono, nella sostanza e nella prassi, sia il severo controllo che, da parte romana, si pretenderà di esercitare sull'immagine – sintomo comunque di una disciplina delle arti – sia l'imponente tradizione monumentale che in ogni caso continuerà a essere promossa nelle tradizioni riformate, capace essa pure di dar vita a una nuova estetica<sup>6</sup>. Benché generalizzazione opposta a generalizzazione, trovo più efficace considerare questo ulteriore fronte della dialettica religiosa nella quale nacque l'età moderna come un corollario della discussione sulla disciplina ecclesiale anziché come un esito teoretico rivolto al valore intrinseco dell'immagine.

Volendo dare un'origine alla vicenda dell'immagine nella storia della Riforma, essa andrà simbolicamente riconosciuta nel primo *Bildersturm* (letteralmente: la “tempesta [*sturm*] delle immagini [*bilder*]”); è questo il nome con cui si indicano i violenti moti popolari iconoclasti del XVI

<sup>4</sup> Su questo tema, cfr. P.R. Masculus, *La prière des mains: l'Église réformée et l'art*, Je sers - Labor, Paris - Genève 1938; S. Michalski, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, Routledge, London - New York (NY) 1993 (Christianity and society in the modern world); A. Joblin - J. Sys (eds.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire (des Réformateurs aux Romantiques)*, Artois Presses Université, Arras 2008. Cfr. anche il già citato van Asselt, *The Prohibition of Images*.

<sup>5</sup> Una raccolta documentaria relativa al dibattito tra le due parti è stata approntata da G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra: cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici: 1500-1550*, Casa del Libro, Reggio Calabria - Roma 1981 (Interpretazioni e documenti 2); B.D. Mangrum - G. Scavizzi, *A Reformation Debate: Karlstadt, Emser and Eck on Sacred Images: Three Treatises in Translation*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 1998 (Renaissance and Reformation Texts in Translation 5).

<sup>6</sup> Sul fronte cattolico, oltre al *Decreto sull'invocazione, la venerazione e le reliquie dei santi e le sacre immagini*, promulgato dal concilio di Trento (3 dicembre 1563), è impossibile omettere di menzionare Carlo Borromeo, *L'arte sacra (De fabrica ecclesiae)*. Per il fronte riformato, cfr. la panoramica descritta da B. Reymond, *La porte des cieux: Architecture des temples protestants*, PPUR, Lausanne 2015 (*poche* architecture), 37-94; cfr. anche J. Cottin, *L'iconoclasme des réformateurs comme modèle de nouvelles formes esthétiques*, in Joblin - Sys (éds.), *Les Protestants et la création artistique*, 7-20.

secolo che distrussero decine di chiese, monasteri e ospitali cattolici) del 10 gennaio 1522 a Wittemberg, che fornirà poi il modello per molti altri in mitteleuropa, contagiando tutti i principali distretti della Riforma<sup>7</sup>. In quello stesso anno, d’altra parte, Andreas Rudolff Bodenstein von Karlstadt, il decano dell’Università di Wittemberg – che aveva laureato nel 1512 Lutero –, pubblicò un radicale trattatello, dal titolo: «*Von Abtuhung der Bylder / und das keyn Bedtler unther der Christen seyen sollen* («L’abolizione delle immagini / e che non debba esservi alcun mendicante tra i cristiani)», che viene giustamente osservato come l’“atto di nascita” della teologia riformata sull’“arte”<sup>8</sup>. Per la parte teoretica relativa all’immagine, quest’opera si limita a inanellare una poderosa raccolta di *testimonia* biblici e “patristici”, non sempre del tutto compresi<sup>9</sup>, ma che di fatto, prima ancora degli esiti, ristabilirono in pieno *le modalità* delle dispute di VIII-IX secolo.

*L’abolizione delle immagini* sarà, infatti, solo il punto di partenza di un ben più vasto movimento d’opinione che connoterà radicalmente gli esordi della Riforma. Di lì a poco si assisterà al moltiplicarsi di analoghe prese di posizione che, per il tramite dell’opera divulgativa di Ludwig Hätzer<sup>10</sup>,

<sup>7</sup> Cfr. N. Schnitzler, *Ikonomiasmus - Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, Fink, München 1996, in part. 77-80; S. Michalski, *L’expansion initiale de l’iconoclasme protestant 1521-1537*, in C. Dupeux - J. Jezler - J. Wirth (éds.), *Iconoclasme, vie et mort de l’image médiévale. Catalogue de l’exposition Musée d’Histoire de Berne, Musée de l’Œuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg*, Somology, Paris 2001, 46-51. Cfr. anche la sezione: «Arte, Riforma e iconoclasmo» della miscelanea P. Blickle *et alii* (hrsg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, Oldenbourg, München 2002 (*Historische Zeitschrift*: Beihefte 33), 99-304, che descrive la diffusione del fenomeno iconoclasta nei diversi distretti della Riforma.

<sup>8</sup> J.S. Preus, *Carlstadt’s ‘Ordinaciones’ and Luther’s ‘Liberty’: A Study of the Wittemberg Movement 1521-1522*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1974, 35-37. Cfr. anche N. Schnitzler, *Ikonomiasmus - Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, Fink, München 1996.

<sup>9</sup> Cfr. Finney, *The Invisible God*, 6.

<sup>10</sup> «*Ein Urteil gottes unsers eegemahels / wie man sich mit allen götzen und Bildnussen halte soll / uss der heiligen geschriftt gezogē* (Un verdetto di Dio sulla nostra unione / Come lo stare con tutti gli idoli e le immagini dovrebbe / essere tratto dalle Sacre Scritture)», edito a Zurigo il 23 settembre 1523; cfr. C. Garside, *Ludwig Hätzers Pamphlet against Images. A critical Study*, in *Mennonite Quarterly* 34 (1960) 20-36.

raggiungerà i principali esponenti della primigenia teologia riformata: Huldrych Zwingli<sup>11</sup> e Giovanni Calvino<sup>12</sup>.

L'abbinamento dei due temi che, sin dal titolo, caratterizzavano il *pamphlet* di Andreas Rudolff Bodenstein può sembrare singolare, eppure esso è decisivo per cogliere la prima struttura del rifiuto riformato dell'immagine religiosa. Accanto alle consuete argomentazioni polemiche, derivate da una lettura rigorista del secondo comandamento, il testo rilanciava la denuncia – già medievale e fatta propria anche da Lutero<sup>13</sup> – dell'“arte” come lusso che degradava la Chiesa, rendendola colpevole dell'abbandono del povero alla sua nudità miserabile per ricoprire i templi di ogni ricchezza: «Per dire la verità, molte volte si spogliano i poveri per rivestire pietre e legni»<sup>14</sup>.

Il primo dibattito riformato sull'“arte religiosa”, dunque, abbracciava un impianto argomentativo fundamentalmente ecclesiologico e morale che recepiva il tema dell'immagine innanzi tutto per disciplinare e raffinare la prassi culturale e caritativa della Chiesa e che, solo in seconda battuta, ambiva a descrivere la struttura teologica della figura.

<sup>11</sup> «*Ein Antwort, Valentino Compar gegeben* (Una risposta a Valentino Compar)», edito a Zurigo nel 1525; cfr. L.P. Wandel, *Voracious Idols and Violent Hands: Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg and Basel*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, 120-159.

<sup>12</sup> Oltre a quanto già segnalato *supra*, p. 80, nota 24, cfr. Besançon, *L'image interdite*, 253-259; W.A. Dryness, *Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, 50; E. Fogliadini, *La riflessione sulle immagini religiose di Lutero e Calvino. Continuità e discontinuità di una pratica spirituale*, in F. Ferrario - E. López-Tello García - E. Prinzivalli (curr.), *Riforma/riforme: continuità o discontinuità? Sacramenti, pratiche spirituali e liturgia fra il 1450 e il 1600*, Morcelliana, Brescia 2019 (Quaderni di Studi e Materiali di Storia delle Religioni 22), 221-241, in part. 234-241.

<sup>13</sup> Sulla “teologia dell'immagine” di Lutero, oltre al recente Bœspflug - Fogliadini, *Lutero, la Riforma e le arti*, cfr. anche F. Bœspflug, *La double intercession en procès. De quelques effets iconographiques de la théologie de Luther*, in F. Muller (ed.), *Art, religion and société dans l'espace germanique au XVIe siècle. Colloque de Strasbourg, 21-22 mai 1993*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1997, 31-61; Id., *Luther et l'iconographie religieuse. L'art à l'épreuve de la théologie*, in Ferrario - López-Tello García - Prinzivalli (curr.), *Riforma/riforme*, 203-220; Fogliadini, *La riflessione*, 221-233.

<sup>14</sup> Così già Ugo di Fouilloys († 1172), *Il chiostro dell'anima 1*; cfr. anche Pietro Cantore († 1197), *Parola abbreviata* 86. Per le affinità con l'opera di Lutero, cfr. J. Plazaola, *Arte cristiana nel tempo. Storia e significato, 2: Dal rinascimento all'età contemporanea*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2002 (Storia della Chiesa, Nuova Serie), 183-184. Un'antologia introduttiva si può leggere *ivi*, 207-212. Cfr. Fogliadini, *La riflessione*, 223-224.

A connotare gli esordi della Riforma<sup>15</sup> non vi fu né un’integrale ripresa della teologia iconoclasta né la semplice pubblicazione dei *Libri carolini*; vi fu piuttosto il perseguimento coerente e radicale di un rinnovamento ecclesiologico “totale” che, per le sue ambizioni, non poteva certo accontentarsi di arrestarsi sulla soglia delle chiese. Tutto andava ripensato, non importa al prezzo di quale sacrificio, purché il popolo di Dio fosse riformato: inutili ad apprendere altro, pericolose per il rischio di idolatria che intrinsecamente comportano, contrarie alla legge mosaica e certo non definibili un’istituzione evangelica, osteggiate dai padri<sup>16</sup>, per le immagini si profilava l’alternativa di essere malvolentieri tollerate o essere rimosse.

## 2. LA RISPOSTA CATTOLICA: LA RISCOPERTA DELLE CATAcombe

Non è questa la sede per descrivere analiticamente la reazione cattolica alla radicale contestazione riformata dell’“arte cristiana”. La Chiesa di Roma, infatti, dispiegò, se così si può dire, una strategia articolata, che non si limitò a declinare il dissenso rispetto alle conclusioni a cui erano pervenuti i padri della Riforma, ma rivendicò lo statuto dell’immagine religiosa, rilanciando anzi la funzione e il ruolo dell’“arte cristiana”, pur se “disciplinata” in una nuova “arte militante”. La natura genericamente didascalica della figura – per come l’aveva descritta Gregorio Magno, quale sorta di sussidio per gli illetterati<sup>17</sup> – venne infatti ripresa e radicalizzata entro un’aspettativa dichiaratamente identitaria e confessionale.

<sup>15</sup> J. Phillips, *The Reformations of Images: Destruction of Art in England 1535-1660*, University of California Press, Berkeley (CA) 1973; S.E. Lehmborg, *The Reformation of Cathedrals: Cathedrals in English Society, 1485-1603*, Princeton Legacy Library, Princeton (NY) 2014, 3-122; M. Stirn, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloher Verlaghaus Mohn, Gütersloh 1977; C.M.N. Eire, *War against Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

<sup>16</sup> Il principio fu esplicitamente rivendicato da Calvino, *Institution de la religion chrétienne* 1,11,12; sul radicalismo della teologia calvinista dell’immagine, cfr. P. Benedict, *Calvinism as a Culture? Preliminary Remarks on Calvinism and The Visual Arts*, in P.C. Finney (ed.), *Seeing beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Eerdmans, Cambridge 1999, 19-45; D.W. Hardy, *Calvinism and the Visual Arts: A Theological Introduction*, in Finney (ed.), *Seeing beyond the World*, 1-16.

<sup>17</sup> Sin dal *pamphlet* di Andreas Rudolff Bodenstein von Karlstadt i teologi della Riforma contestarono questa aspettativa genericamente “docetica” rispetto alle immagini cristiane,

L'elemento su cui vorrei sinteticamente soffermarmi è, però, un altro: la grande "scoperta" delle catacombe e l'uso polemico che venne fatto di quei monumenti. Non si trattò di una vera e propria scoperta, ma di una riscoperta: la frequentazione degli ipogei paleocristiani, infatti, benché in forme sempre più contenute, non era mai del tutto cessata. I pellegrinaggi tardoantichi, gli *Itinerari* e le incursioni di visitatori medievali (si pensi alla firma «Johannes Lonck» datata al 1432), l'azione degli "accademici" dell'*Accademia romana degli Antiquari* (guidata dal "pontifex maximus" Pomponio Leto: 1428-1498) o il passaggio di artisti come Pirro Ligorio (ancora alla fine del XV secolo)<sup>18</sup>, provano che questi siti furono sempre presenti nella cognizione della Chiesa di Roma<sup>19</sup>.

Sarà però il clima controriformato – o, come si legge, della "riforma cattolica" – a promuovere l'uso polemico di tali antichità. Lo stesso Filippo Neri, come noto, percorse le gallerie della Catacomba di San Sebastiano riflettendo su come impiegare quelle vestigia nel contrasto alla diffusione delle idee riformate<sup>20</sup>.

Il 31 maggio 1578 [...] l'intero scenario cambiò. Le catacombe erano state scavate nel sottosuolo friabile formato dal tufo vulcanico lungo le strade che conducevano fuori dalla città di Roma, all'incirca alla distanza di tre miglia dalle mura aureliane. La maggior parte di questa terra era occupata da vigne e quel giorno alcuni operai, intenti a piantare delle viti presso la Vigna Sanchez, tre miglia lungo la Via Salaria Nuova a nord della città, scavarono troppo in profondità e aprirono uno spiraglio che dischiuse un vasto cimitero sotterraneo<sup>21</sup>.

---

considerandola incompatibile con la struttura – a loro avviso – sostanzialmente idolatrata di ogni forma di arte cristiana.

<sup>18</sup> Cfr. C. Occhipinti, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma: da Costantino all'umanesimo*, Edizioni della Normale, Pisa 2007 (Studi 8).

<sup>19</sup> Cfr. M. Ghilardi, *Le catacombe di Roma dal Medioevo alla Roma sotterranea di Antonio Bosio*, in *Studi Romani* 49 (2001) 27-56.

<sup>20</sup> Sull'importanza di Filippo Neri e dell'Oratorio romano nella rivalutazione – pressoché immediata – delle scoperte archeologiche romane, cfr. C. Cecchelli, *Il Cenacolo Filippino e l'archeologia cristiana*, Istituto di studi romani, Roma 1938 (Quaderni di studi romani 3); V. Fiocchi Nicolai, *San Filippo Neri, le catacombe di S. Sebastiano e le origini dell'archeologia cristiana*, in M.T. Bonadonna Russo - N. Del Re (curr.), *San Filippo Neri nella realtà romana del XVI secolo, Atti del Convegno di studio in occasione del IV centenario della morte di S. Filippo Neri (1595-1995). Roma – 11-13 maggio 1995*, Società romana di Storia Patria, Roma 2000, 106-130.

<sup>21</sup> W.H.C. Frend, *The Archaeology of Early Christianity. A History*, Geoffrey Chapman, London 1996, 13.

La scoperta della Catacomba dei Giordani provocò una grande eccitazione in ambito cattolico: Cesare Baronio la riconobbe come «una città sotterranea (*subterraneam civitatem*)», la “Roma sotterranea”<sup>22</sup>, e anzi, proprio per la meraviglia di questa scoperta, egli porrà mano alla redazione dei suoi *Annali ecclesiastici*; Sisto V impegnò ingenti risorse per la preservazione e la messa in sicurezza delle catacombe; alla fine del secolo, Philip de Winge (1560-1592), Alfonso Ciacconio (1530-1599), Pompeo Ugonio († 1613) e Jean l’Hereux (1551-1614)<sup>23</sup> ripresero l’esplorazione degli ipogei sotterranei, copiandone i disegni degli affreschi. Dopo di loro spetterà ad Antonio Bosio<sup>24</sup> riprendere l’esplorazione delle catacombe, il cui monumentale esito furono i quattro volumi della sua *Roma sotterranea*: nasceva così l’archeologia cristiana.

Benché il valore del lavoro di Bosio non possa essere sovrastimato, la sua scoperta di un’antica, autentica comunità di cristiani delle origini fu impiegata dai cattolici come un arsenale per combattere gli eretici protestanti. Le catacombe provavano che il cattolicesimo romano era stato là sin dalle origini<sup>25</sup>.

La reazione dei riformati fu un misto di incredulità e rimozione: per limitarsi a un solo esempio, il vescovo anglicano scozzese Gilbert Burnet,

<sup>22</sup> C. Baronio, *Annales Ecclesiastici*, 2, Romae, Ex Typographia Congregationis Oratorii, apud S. Mariam in Vallicella, 1594, 81. Cfr. L. Spera, *Cesare Baronio*, «peritissimus antiquitatis», e *le origini dell’archeologia cristiana*, in G.A. Guazzelli - R. Michetti - F. Scorza Barcellona (curr.), *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*, Viella, Roma 2012 (Studi e ricerche. Dipartimento di studi umanistici Università di Roma Tre 29), 393-423.

<sup>23</sup> Rinvio alla dettagliata bibliografia prosopografica che è stata raccolta da Spera, *Cesare Baronio*, 394, nota 2.

<sup>24</sup> Su questa straordinaria figura e sul suo *Sitz im Leben* sono ormai “normativi” i due volumi di C. Cecalupo, *Antonio Bosio, la Roma sotterranea e i primi collezionisti di antichità cristiane*, PIAC, Città del Vaticano 2020 (Studi di antichità cristiana 69), a cui rinvio anche per il ricchissimo apparato bibliografico.

<sup>25</sup> G.F. Snyder, Ante Pacem. *Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*, Mercer University Press, Macon (GA) 2003<sup>2</sup>, 6. Cfr. anche l’episodio riportato da Frend, *The Archaeology of Early Christianity*, 18: «Nel 1693, il seminario gesuita di Laibach (Ljubljana) raccolse lungo le sue mura diverse false iscrizioni latine e paleocristiane [...]. Credevano che ci fosse un legame con il passato, in questo caso il passato classico e paleocristiano: se pure non fossero stati capaci di rinvenirlo ne avrebbero in ogni caso dimostrato l’esistenza!». Cfr. ora M. Ghilardi, *Propaganda controriformista e uso apologetico delle catacombe romane*, in Id., *Gli arsenali della fede. Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio XI)*, Aracne, Roma 2006, 13-72.

dopo aver visitato Roma, descrisse le catacombe come antiche cave abbandonate e impiegate poi quali sepolture – di pagani e di cristiani –, le cui decorazioni pittoriche egli reputava di stile gotico.

Non è questa la sede per seguire lo sviluppo di questa vicenda né per osservarne dettagliatamente la ramificazione nell'Europa dell'età moderna. Qui è sufficiente rilevare il principio che accompagnò il rinvenimento e lo studio della primigenia produzione monumentale cristiana. Essa non venne accolta come un vettore di contenuti, argomenti, affermazioni teologiche di un passato *concluso*, ma come la prova materiale che l'immagine sacra era da sempre stata parte costitutiva della prassi religiosa cristiana come reclamavano allora i cattolici *di età moderna*.

---

Come i florilegi patristici erano stati composti facendo ricorso a brani decontestualizzati dall'opera di antichi autori cristiani per provare assiomi teologici relativamente recenti, che riguardavano in ogni caso un concetto di immagine – l'icona – certamente estraneo al pensiero di quei primi scrittori, così ora i resti archeologici della “Roma sotterranea” servivano unicamente a provare che quello stesso, relativamente recente, concetto di immagine era originale e tipico del cristianesimo più antico, sin dai suoi esordi.

I cattolici potevano supportare la loro interpretazione dei florilegi patristici ricorrendo ora a uno sterminato florilegio archeologico.

Nell'interpretazione dell'“arte cristiana delle origini” si cristallizzava, in questo modo, il ricorso esclusivo a un unico paradigma critico dell'immagine cristiana antica, quello di fatto introdotto solo con la disputa iconoclasta ed efficace perciò unicamente nella discussione dell'icona<sup>26</sup>: l'immagine sacra, esposta alla venerazione dei credenti e finalizzata all'edificazione dei *pauperes*.

---

<sup>26</sup> Come già i riformati trovarono nei *Libri carolini* il loro naturale interlocutore, così i cattolici si appellarono ampiamente all'autorità del secondo concilio di Nicea. Cfr. A. Chastel, *Le concile de Nicée et les théologiens de la Réforme catholique*, in Boespflug - Lossky (éds.), *Nicée II, 787-1987*, 333-338: sia Andrea Gilio di Fabriano nei suoi *Due dialoghi* (1564) sia Gabriele Paleotti nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) attingono ai florilegi di Nicea II, esplicitamente appellandosi all'autorità di questo Concilio.



#### IV.

## LA CONTEMPORANEITÀ: IL DIFFICILE BILANCIO DI UNA STORIA INSIGNE

### 1. IL MITO STORIOGRAFICO DELL'ANICONISMO PALEOCRISTIANO

Il percorso sin qui compiuto ha mostrato come gran parte delle categorie impiegate nella discussione sulla genesi della prima immagine cristiana provengono direttamente o sono state fortemente influenzate dai dibattiti che, in Antico, coinvolsero il tema dell'“icona” – non quello dell'immagine – e che, in età medievale e moderna, si legarono indissolubilmente a dispute che, del tutto disinteressate alla stori(ografi)a delle origini cristiane, miravano viceversa alla definizione di nuove identità – storiche, religiose, nazionali.

Il risultato critico a cui questo vivace itinerario ha condotto è stato efficacemente definito da Mary Charles Murray la «teoria dell'ostilità»<sup>1</sup>: la critica, in altri termini, assevera frequentemente come dato acquisito un presunto aniconismo paleocristiano, intransigentemente praticato almeno fino alla fine del II secolo. È merito di Lucien de Bruyne<sup>2</sup> aver per primo richiamato l'attenzione sull'eccessivo «rigore» con cui la ricerca aveva assunto tale presupposto e, con questa obiezione, aver aperto – almeno simbolicamente – una stagione di revisione critica che però, benché abbia condotto a risultati convincenti, rimane ancor oggi di fatto minoritaria.

---

<sup>1</sup> Oltre a quanto già osservato in G. Pelizzari, *Vedere la Parola, celebrare l'attesa. Scritture, iconografia e culto nel cristianesimo delle origini*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2013 (Parola di Dio 71), 33-58, vedi anche *infra*, pp. 103-104.

<sup>2</sup> Cfr. la risposta di L. De Bruyne all'intervento di T. Klauser, *Die Äußerungen der Alten Kirche zur Kunst (Revision der Zeugnisse, Folgerungen für die archäologische Forschung)*, in *Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana. Ravenna, 23-30 settembre 1962*, PIAC, Città del Vaticano 1965, 223-238, che si trova nelle pagine seguenti dello stesso volume (239-242).

Mary Charles Murray attribuisce a Ernest Renan e a Ernst von Dobschütz<sup>3</sup> l'introduzione del presupposto del radicale aniconismo paleocristiano; Paul Corby Finney, invece, ne posticipa la "nascita critica" agli esordi del XX secolo, con l'*altchristliche Bilderfrage* di Hugo Koch<sup>4</sup>. Nei fatti si rivelò più incisiva la posizione di quest'ultimo autore, sia per la sua provenienza dalla scuola di Adolf von Harnack sia per lo scarso riguardo con cui l'enciclopedismo di Ernest Renan venne accolto dalla storiografia e dalla teologia tedesche<sup>5</sup> e per la diffidenza con cui la sua lezione venne recepita in ambito cattolico. Accanto all'opera di Hugo Koch è d'altra parte necessario menzionare anche Ernst von Dobschütz, che pure aderì

<sup>3</sup> Cfr. M.C. Murray, *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, BAR, Oxford 1981 (BAR International Series 100), 14. Cfr. E. Renan, *Histoire des origines du christianisme*, 7: *Marc Aurèle et la fin du monde antique*, Calmann Levy, Paris 1883, 540 (sulla posizione di Renan e sull'asserita ipotesi di una matrice ellenistica e gnostica per l'iconografia cristiana, cfr. anche P.C. Finney, *Gnosticism and the Origins of Early Christian Art*, in *Atti IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana. Roma, 21-27 Settembre 1975*, PIAC, Città del Vaticano 1978, 391-405); E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, n.f. 3).

<sup>4</sup> Cfr. H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1917 (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments, n.f. 10): il testo, che articolava una raccolta di fonti "patristiche" da Tertulliano a Gregorio I relative al tema dell'idolatria – ma che lo studioso interpretava quale fondamento della riflessione cristiana sull'"arte" –, fu favorevolmente recensito, già nel 1918, dallo stesso Ernst von Dobschütz (*Theologische Literaturzeitung* 43 [1918] 175), concorrendo non poco all'affermazione di questa ricerca che diverrà, di fatto, un fondamento dell'archeologia cristiana e un caposaldo della storia della ricerca sull'"arte" cristiana. Cfr. Finney, *The Invisible God*, 7-10; l'importanza dello studio di Koch è ovviamente del tutto chiara anche a Murray, *Rebirth and Afterlife*, 13. Va, per altro, segnalato che, due anni prima di Koch, il tema era già stato toccato – con identici esiti – da C. Clerc, *Les Théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II<sup>m</sup>e siècle après J.-C.*, Dissertation, Université de Paris, 1915, 134-168.

<sup>5</sup> Si pensi, per limitarsi a un solo esempio, al giudizio sprezzante che A. Schweitzer, *Storia della ricerca sulla vita di Gesù*, Paideia, Brescia 1986 (Biblioteca di storia e storiografia dei tempi biblici 4), 270-283 (ed. or. Tübingen 1906, 1984<sup>9</sup>), diede della ricerca di Renan. È d'altra parte merito di Finney, *The Invisible God*, 7-9, aver sottolineato il rapporto dell'opera di Koch sia con l'impianto teologico di A. Ritschl, *Die Entstehung der altkatholischen Kirche. Eine kirchen- und dogmengeschichtliche Monographie*, Adolph Marcus, Bonn 1850, sia con il modello storiografico di von Harnack, per il quale l'ellenizzazione del cristianesimo portò alla nascita del dogma e del Cattolicesimo (cfr., per il ruolo dell'"arte paleocristiana" nell'opera dello storico tedesco ancora Finney, *The Invisible God*, 13, note 21-23).

va all'impostazione critica di von Harnack (meno incisivo, però, per via del tema assai più limitato a cui si era dedicato: le sole immagini acheropite, "non dipinte da mano umana")<sup>6</sup> e le ricerche, sostanzialmente coeve a quelle di Koch, di Walter Elliger<sup>7</sup>. Con questi ulteriori studi, il tema dell'aniconismo paleocristiano entrava nella coscienza critica del XX secolo come un dato sufficientemente documentato e ormai acquisito.

Su questo primo "dato" gli studi edificarono ben presto due ulteriori esiti analitici, di particolare momento sia sul piano metodologico sia sul piano della storiografia della crisi iconoclasta: grazie a tali sviluppi l'opinione critica inizialmente tratteggiata da Koch ed Elliger si radicalizzò ulteriormente, coinvolgendo un quadro analitico ancor più vasto.

---

<sup>6</sup> Ciò non di meno, nelle «fonti (*belege*)» che von Dobschütz, *Christusbilder*, elenca sotto varie rubriche, vengono raccolti materiali relativi al «divieto dell'arte presso i cristiani» (100\*-104\*), al «culto cristiano e culto pagano» (104\*-105\*), al rapporto tra «immagine e Vangelo» (110\*), alle «prove inattendibili a favore del culto delle immagini» (111\*-113\*) e alle «interpolazioni e falsificazioni circa il culto delle immagini» (113\*-114\*): com'è ovvio, queste sono tematiche di più ampia portata, che ben si inseriscono nel quadro complessivo della riflessione generale sul rapporto tra produzione iconica e più antica letteratura cristiana. M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Bari 2006 (Universale Laterza 869), VII, segue la linea interpretativa inaugurata da von Dobschütz, riconducendo le origini della sacralità dell'immagine cristiana alla comparsa delle leggende sulle acheropite.

<sup>7</sup> W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten nach den Angaben zeitgenössischen kirchlichen Schriftsteller*, Dieterich, Leipzig 1930 (Studien über christliche Denkmäler 20); cfr. anche gli sviluppi di questa ricerca in Id., *Zur Entstehung und frühen Entwicklung der Altchristlichen Bildkunst (Die Stellung der Alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten, Teil 2)*, Dieterich, Leipzig 1934 (Studien über christliche Denkmäler 23). Gli studi di Koch ed Elliger ebbero un forte impatto sulla comunità scientifica, stimolando ricerche anche non direttamente impegnate a definire il tema dell'origine dell'"arte cristiana", ma sollecitate dalla visibilità dimostrata dal tema dell'idolatria – e dell'"opera d'arte" – nella letteratura cristiana delle origini. Tra questi studi meritano di essere menzionati E. Bevan, *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, Allen & Unwin, London 1940, 84-112, in part. 84, nota 1; H.F. von Campenhausen, *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche*, in *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 49 (1952) 33-60, e N.H. Baynes, *Idolatry and the Early Church*, in Id., *Byzantine Studies and Other Essays*, Athlone, London 1955, 116-143. Più di recente, cfr. D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 1995, 11-29; 69-118; H.G. Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre: Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Akademie Verlag, Berlin 1992 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 139).

Il primo di questi risultati, di rilevanza principalmente “metodologica”, venne conseguito tramite la serie di nove articoli che Theodor Klauser pubblicò nelle prime nove annate degli *Jahrbuch für Antike und Christentum*. Si trattava di un progetto scientifico di vasta portata che si proponeva di documentare, anche per via archeologica, l’assioma critico che le antologie di Koch ed Elliger avevano concorso a introdurre<sup>8</sup>. Per cogliere appieno l’orizzonte di questa serie di contributi è necessario ricordare che essi si situarono entro il solco che, dal 1929, aveva iniziato a tracciare la scuola di Bonn – quella animata inizialmente da Hans Lietzmann e Franz Joseph Dölger (da cui poi prese il nome l’Istituto che ancora oggi ne prosegue l’attività). Si perseguiva qui un approccio essenzialmente comparativo e storico delle religioni che ebbe l’enorme merito di situare criticamente il cristianesimo delle origini entro il più vasto panorama della storia religiosa del mondo antico, ma che, per ciò che concerne l’ambito che ora si sta sondando, concorse fortemente a rinchiudere la riflessione sulla prima documentazione visuale cristiana entro il perimetro delle “arti sacre” del mondo antico e, perciò, in parallelo allo studio delle prassi idolatriche dell’Antichità. Nasceva in questo modo il principio che proiettava sulle antiche comunità cristiane l’esclusiva alternativa tra l’adozione di un’immagine “sacra”, presenza del divino e perciò veneranda *di per sé*, e il più netto rifiuto di ogni espressione iconica.

Il secondo sviluppo ricevuto dall’assioma dell’aniconismo paleocristiano, non meno rilevante del primo, fu autorevolmente introdotto sul fronte degli studi bizantinistici da Ernst Kitzinger e divenne ben presto a sua volta normativo. Si tratta di un’opinione che concorse a “canoniz-

---

<sup>8</sup> Cfr. T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst* I, JbAC 1 (1958) 20-51; II: *Heidnische Vorläufer des christlichen Oransbildes*, JbAC 2 (1959) 115-145; III: *Schafträger und Orans als Vergegenwärtigung einer populären Zweitugendethik auf Sarkophagen der Kaiserzeit*, JbAC 3 (1960) 112-133; IV: *Die ältesten biblischen Motive der christlichen Grabkunst*, JbAC 4 (1961) 128-145; V: *Der “Sarkophag des Guten Hirten” in Split*, JbAC 5 (1962) 113-124; VI: *Das Siren Abenteuer des Odysseus – ein Motiv christlicher Grabkunst?*, JbAC 6 (1963) 71-100; VII: *Noch einmal zur heidnischen Herkunft des Bildmotives der Orans und des Schafträgers*, JbAC 7 (1964) 67-76; VIII: *Vorbemerkungen zu abschließenden Untersuchungen über das Schafträger-Motiv*, JbAC 8/9 (1965/1966) 126-170; IX, JbAC 10 (1967) 82-120.

zare” la lezione di Koch ed Elliger per altra via, tramite un’ulteriore, decisiva articolazione argomentativa. Sulla scorta di quanto già abbozzato da George Florovsky<sup>9</sup>, infatti, lo storico tedesco-americano riconosceva nell’iconoclasmo l’ultima sopravvivenza della primigenia attitudine aniconica dei cristiani. L’argomentazione del partito ostile alle immagini poteva in tal modo “ricevere l’eredità” della più antica tradizione cristiana: «Invece di pensare in termini di una semplice alternanza tra periodi contrari all’immagine (*anti-iconic*) e altri favorevoli (*pro-iconic*), è necessario assumere il modello di un conflitto ininterrotto» nel quale «l’iconoclasmo bizantino tende a collegarsi più strettamente alla fase aniconica delle origini cristiane»<sup>10</sup>. Si favoriva in tal modo un’oscillazione che è ancora oggi fin troppo presente negli studi critici: abbracciato il presupposto che riconosceva nella tradizione iconoclasta l’eco della più antica riflessione cristiana sull’immagine, si riteneva di poter dedurre che l’intento e l’argomento di questa prima discussione fossero sostanzialmente sovrapponibili a quelli rilanciati dagli iconoclasti dell’VIII e IX secolo<sup>11</sup>. La critica si allineava così a quella lunga teoria di secoli che, come si è visto, aveva più volte riproposto una simile – pericolosa – retroproiezione delle istanze iconoclaste sulla teologia delle origini cristiane<sup>12</sup>.

Questa prospettiva analitica, dalla quale non si è sottratta nemmeno la più avveduta critica dedita alla “cultura visuale” delle origini cristiane,

<sup>9</sup> Cfr. E. Kitzinger, *The Cult of Icons before Iconoclasm*, in *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954) 83-150; cfr. anche G. Florovsky, *Origen, Eusebius, and the Iconoclastic Controversy*, in *Church History* 19 (1950) 77-96. Già N.H. Baynes, *The Icons before Iconoclasm*, in *Harvard Theological Review* 44 (1951) 93-106, aveva posto la questione della possibilità di considerare l’iconoclasmo bizantino come l’esito di un processo religioso risalente almeno alla fine del V secolo.

<sup>10</sup> Kitzinger, *The Cult of Icons*, 85.

<sup>11</sup> Cfr. B. Kötting, *Die religiösen Grundlagen der Volksfrömmigkeit als Quelle kirchlich-religiöser Kunst*, in Id., *Ecclesia peregrinans, das Gottesvolk unterwegs: Gesammelte Aufsätze*, Aschendorff, Münster 1988, 2, 9-22 (= *Schwarz auf Weiss* 9 [1977] 3-14); R. Grigg, *Aniconic Worship and the Apologetic Tradition: A Note on Canon 36 of the Council of Elvira*, in *Church History* 45 (1976) 428-433.

<sup>12</sup> Cfr. J.D. Breckenridge, *The Reception of Art into Early Church*, in *Atti IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana. Roma, 21-27 Settembre 1975*, PIAC, Città del Vaticano 1978, 361-369; L.W. Barnard, *The Greco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*, Brill, Leiden 1974 (*Byzantina Neerlandica* 5), 51-52, e 52, nota 5.

ha molto sfruttato quale “strategico” correlato argomentativo un dato: l’assenza di documenti visuali cristiani databili prima del III secolo. Il dato di fatto, interpretato alla luce del contesto ermeneutico sin qui descritto, ne è divenuto la “prova provata”, venendo ciclicamente richiamato quale evidenza del ritardo con cui le comunità cristiane avrebbero iniziato ad accettare di avere immagini loro proprie.

Se, come si vedrà, per un verso la dimensione di questo preteso ritardo può essere già di per sé fortemente ridimensionata<sup>13</sup>, per altro verso è necessario riconoscere che esso si basa esclusivamente sulla mancanza di documenti “d’arte” cristiani databili a prima del III secolo. In altri termini, tale osservazione, benché ovvia nei fatti, introduce il dubbio che tale assenza non per forza debba essere ricondotta a un coerente progetto “ideale”, come oggi si vorrebbe, delle più antiche comunità cristiane, ma alla semplice dispersione di reperti più antichi. Benché infatti la critica tenda a correlare elettivamente la mancanza di prodotti iconici cristiani di I e II secolo alla – presunta – contestazione teologica dell’immagine, resta necessario chiedersi se tale censura sia mai stata effettivamente pronunciata (in questi termini) e se, nel caso, essa sia stata condivisa dalla maggior parte dei cristiani.

Un simile approccio alla discussione della prima tradizione visuale cristiana è però ancora lontano dall’essere condiviso; lo dimostrano le avvertenze, che ancora è possibile leggere, rispetto al rischio – del tutto speculare a ciò che ora si sta denunciando – di sovrastimare criticamente quelle fonti che possano revocare in dubbio il presupposto «coeso aniconismo» dei primi due secoli cristiani<sup>14</sup>. Intendiamo dire che il “dato cri-

<sup>13</sup> Cfr. Murray, *Rebirth and Afterlife*, 13; cfr. comunque *ivi*, 13-21.

<sup>14</sup> Cfr. Fogliadini, *L’immagine negata*, 73-77; 90: «Si mostra imperativa l’urgenza di un’analisi attenta rispetto alle attestazioni di immagini a soggetto religioso fino al IV secolo [sic], che evitino sia l’enfasi storiografica con cui spesso sono state investite tali testimonianze sia la loro elezione teologica a inequivocabili indizi di una elaborazione iconofila *in nuce* in un’epoca in cui l’avversione veterotestamentaria alle immagini faceva sentire ancora tutto il proprio peso» (76). Come si può leggere, il rischio speculare a quello ora notificato dalla studiosa – quello, cioè, di una sovraesposizione critica dei presunti indizi di una radicale opposizione cristiana all’immagine – non è avvertito dall’autrice.

tico” stabilito da Koch, Elliger, Klauser e Kitzinger è ancora largamente rivendicato dalla critica: «Dobbiamo tener sempre presente che la religione cristiana, da principio, non permetteva alcuna concessione rispetto al suo totale rifiuto dell’immagine religiosa, specialmente dell’immagine che esigeva venerazione»<sup>15</sup>.

Il processo argomentativo che conduce a questa conclusione è dunque piuttosto semplice da riepilogare: assunto che i diversi movimenti cristiani si costituirono sul piano esclusivamente religioso, l’immagine che essi produssero non poteva che essere “immagine sacra” e perciò venerata, venerabile o, al limite, correlata alla prassi del culto. Siccome la letteratura cristiana delle origini espressamente e ripetutamente si esprime contro ogni ipotesi di idolatria – mettendo all’indice in particolare il culto prestato a oggetti, d’“arte” e non –, è dunque possibile motivare l’iniziale assenza di una visualità cristiana con questa intransigente posizione teologica che, propugnata dalla gerarchia clericale, entrò in crisi tra la fine del II secolo e gli inizi del III, per la sempre più diffusa prassi iconodula delle più umili componenti delle comunità cristiane e per l’insistenza di quanti erano maggiormente legati ai costumi della gentilità. La ferma posizione iconoclasta di VIII e IX secolo può in questo modo essere riguardata come «l’apice di una tendenza aniconica “connaturata” al cristianesimo stesso fin dalla sua origine, che nel VI secolo raggiunse la massima espressione proprio in contrasto con il diffondersi di una raffigurazione materiale del divino»<sup>16</sup>.

Un simile ragionamento mi pare intrinsecamente fragile, gravemente indebolito da numerosi elementi di inferenza, dei quali vorrei richiamarne almeno tre.

1. *Il paradigma “sacro” delle immagini cristiane.* Costituisce la prima forzatura logica e quella che, a mio avviso, più incisivamente com-

---

<sup>15</sup> H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago (IL) - London 1994, 144.

<sup>16</sup> È quanto annota Fogliadini, *L’immagine negata*, 80. L’ipotesi è però ben più risalente: sulla longevità di questo schema interpretativo, cfr. già Murray, *Rebirth and Afterlife*, 13; Finney, *The Invisible God*, 10.

promette la successiva argomentazione. Stabilire *pregiudizialmente* lo statuto “sacro” di ogni immagine cristiana – secondo l'accrescimento: immagine cristiana → immagine religiosa → immagine sacra<sup>17</sup> – costringe, infatti, a una forzatura univoca della prospettiva analitica. Benché comunità religiose, le comunità cristiane furono prima di tutto parte del mondo antico, un mondo “popolato di immagini”, protagonista di una ricca cultura visuale, che tramite essa si esprime e che certamente non tutte le immagini considerò sacre<sup>18</sup>. In altri termini: ciò che sappiamo del mondo antico – romano-imperiale soprattutto – dichiara una specifica attitudine nei confronti dell’“immagine” che sarebbe grave voler trascurare o (peggio!) correlare esclusivamente all’ambito religioso. Al contrario, il sistema formale dell’arte romana si costituì innanzi tutto e «rapidamente in un sistema di comunicazione visiva dif-

<sup>17</sup> Benché in forma non del tutto sistematica e, per certi versi, solo in termini abbozzati, il tema è però stato posto all’attenzione della critica da un contributo a mio parere assai significativo se non per gli esiti puntuali a cui esso è pervenuto, per la definizione di questo rilevante snodo critico: P. Prigent, *Immagini cristiane, immagini sacre. Un problema storico-teologico del paleocristianesimo*, in E. Genre - Y. Redalié (curr.), *Arte e Teologia. Relazioni della «Rencontre des Facultés de théologie protestantes des pays latins»*, Roma, settembre 1995, Claudiana, Torino 1997 (Collana della Facoltà Valdese di Teologia 21), 59-71, in part. 70-71. Più lucidamente si è espressa in tal senso E. Brunet, *Alle radici dell’immagine cristiana. Considerazioni sulla supposta antinomia tra arte sacra orientale e occidentale*, in *Marcianum* 9 (2013) 139-165, in part. 141-144: «È utile ricordare che una considerazione non univoca della natura dell’immagine cristiana, e certamente non monolitica rispetto alle sue funzioni, è avocata dalla stessa pluralità di livelli problematici che essa suscita» (141).

<sup>18</sup> Questa premessa risente forse dell’attitudine critica di voler considerare il religioso come categoria “pregiudiziale”: se è argomento religioso, non può che essere comparato a, o analizzato con, altri argomenti religiosi. E così l’attitudine dei primi cristiani verso l’immagine viene comparata a quella documentabile presso le *religioni* del mondo classico o a quella dei movimenti giudaici prima, ed ebraici poi. Un simile termine di paragone, ovviamente del tutto legittimo, diventa disfunzionale quando praticato esclusivamente. Ha senso, in altri termini, domandarsi anche se sia possibile l’esistenza di un’immagine cristiana *non* sacra, non venerata né venerabile, e se questa immagine non debba essere studiata attraverso categorie difformi da quelle impiegate per l’icona. Per altro verso, la distinzione tra immagine e idolo è del tutto interna al pensiero filosofico antico e, in quanto tale, riverberava abbondantemente nella polemica anticristiana così come ha dimostrato, con encomiabile pazienza, M. Zambon, «*Nessun dio è mai sceso quaggiù*». *La polemica anticristiana dei filosofi antichi*, Carocci, Roma 2019 (Frecce), 123-134.



ferenziato e accessibile senza troppe difficoltà; rimase poi in vigore [...] in modo piuttosto costante per almeno due secoli a partire dall'età imperiale. Fu un mezzo informativo la cui validità e chiarezza erano comunemente riconosciute»<sup>19</sup>. Non si può dunque escludere *a priori* che le comunità cristiane, essendo parte di questo mondo, possano aver adottato immagini di questa natura: non “sacre”, ma didascaliche, non venerande, ma semplicemente da vedere, non intrinsecamente (o necessariamente) religiose, ma condivise, non quanto al *messaggio* ma per la specie di visualità.

2. *I contenuti della letteratura cristiana del II secolo*. Come ha giustamente sottolineato Mary Charles Murray, «è la mancata osservazione da parte degli studiosi moderni ad aver condotto all'identificazione tra ciò che nella Chiesa primitiva era un'affermazione, forse un'esagerazione, contro l'idolatria in generale, e la polemica bizantina sulla correttezza dell'uso delle immagini per scopi religiosi all'interno della Chiesa»<sup>20</sup>. Il punto è decisivo: l'argomento della polemica anti-idolatrice non era avviare la discussione di una “teoria dell'immagine cristiana”, ma condannare il sistema religioso del mito. Del resto, come scrive Piergiuseppe Bernardi: «A essere al centro del dibattito cristiano dei primi secoli non è ovviamente l'immagine in generale [...], quanto piuttosto l'immagine che rischia di trasformarsi in idolo»<sup>21</sup>. A questo va poi aggiunta un'ulteriore considerazione: proiettare la presunta staffetta tra iconoclasmo (o aniconismo) dei primi due secoli cristiani e iconodulia (o anche solo “visualità”) dal III in poi sulla dialettica tra teologia delle gerarchie ecclesiastiche e spontaneismo (sincretista) “popolare” implica una preconcetta distorsione clericale delle origini cristiane. Come si vedrà, inoltre, l'immagine paleocristiana fu

---

<sup>19</sup> T.G. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Einaudi, Torino 2002<sup>2</sup> (Piccola Biblioteca Einaudi 171), 107.

<sup>20</sup> Murray, *Rebirth and Afterlife*, 19.

<sup>21</sup> P. Bernardi, *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2007 (Sintesi), 47.

tutt'altro che un prodotto digiuno di competenze ermeneutiche e teologiche o privo di originalità elaborativa<sup>22</sup>.

3. *La sovrapposizione tra assenza documentaria e dato letterario.* Se si accetta che la più antica tradizione cristiana non fosse interessata a una polemica contro l'immagine *tout court* ma soltanto contro il culto dell'immagine, diventa più difficile impiegare questo argomento per spiegare l'assenza di documenti visuali cristiani risalenti a prima del III secolo. Com'è ovvio, ciò non nega l'indisponibilità di documenti visuali cristiani di I o II secolo, ma sollecita a verificare la possibilità di spiegazioni alternative per interpretare questo dato di fatto. Benché talora rilanciata, non pare del tutto convincente l'ipotesi di una committenza cristiana più contenuta, nei primi due secoli, motivata dalla marginalità di quelle comunità cristiane<sup>23</sup>. Al contrario, mi sembra efficace il richiamo all'incidenza dei sequestri e delle distruzioni di beni cristiani – mobili (codici e suppellettili di qualsiasi valore) e immobili – che ebbero luogo durante le persecuzioni, certamente durante quelle sistematiche, ma plausibilmente anche in quelle prima di Decio e Valeriano<sup>24</sup>. Soprattutto in rela-

<sup>22</sup> Vedi *infra*, pp. 311-465.

<sup>23</sup> Cfr. Finney, *The Invisible God*, 99-115; R.M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, Routledge, London - New York (NY) 2000, 13-15. L'elemento più vulnerabile di questa ipotesi coincide con la descrizione delle comunità cristiane antiche quali gruppi di marginali nel mondo antico. Certamente non si trattò di gruppi "di potere", ma non è possibile dimenticare tutti quei marcatori che suggeriscono di dislocare le comunità cristiane in quote sociali medio-alte. Il possesso di schiavi (cfr. Fm 10-19; Ef 6,5; Tt 2,9), l'ampia alfabetizzazione e la precoce circolazione di manoscritti, la peculiare prossimità agli ambienti filosofici (si pensi ad At 17,16-33 o al dialogo che, sin dalla prima metà del II secolo, l'apologetica cristiana intrattene con la filosofia), il profilo culturale (e biografico) di autori quali Clemente (che al tema della compatibilità tra fede cristiana e ricchezza dedicò il trattatello *Quale ricco si salva*) e Tertulliano, o quali Origene e Cipriano, il primo sostenuto dall'inesauribile supporto finanziario concessogli da Ambrogio, il secondo erede egli stesso di una delle più ricche famiglie di Cartagine ecc. Sul tema della committenza, vedi comunque *infra*, pp. 287-299.

<sup>24</sup> Non disponiamo del testo degli editti, la cui portata però è ben chiaramente documentata dai contemporanei (si pensi all'epistolario cipriano o a quanto ne scrive Dionigi di Alessandria o alla sorte dello stesso Origene). Qui è sufficiente richiamare il tema della centralità giocata dalla *publicatio bonorum*, la confisca dei beni, prevista per i cristiani (cfr. Cipriano, *Lettera* 80 1-2). Si tratta del provvedimento che conosce il più significativo incremento normativo, nel senso che, mentre sotto Decio bastava l'abiura per sospendere qualsiasi iniziativa repres-

zione a quest'ultimo punto, vale la pena osservare, proprio nell'ambito della repressione anticristiana dei due editti di Valeriano, l'ingresso nel lessico ufficiale imperiale dei «cosiddetti cimiteri (*ta kaloumena koimētēria*)»<sup>25</sup>. Il dato è rilevante perché «l'uso di questa parola (*coemeterium, koimētērion*) nel senso di luogo di sepoltura dei morti, è proprio e caratteristico, nel mondo antico, degli ebrei e dei cristiani»<sup>26</sup>. Il termine viene impiegato dalle cancellerie imperiali per indicare luoghi di riunione e aggregazione, di proprietà comunitaria, distintivamente identificati come cristiani: la connessione tra le Chiese e questi scrigni di immagini veniva in tal modo percepita e formalizzata dalle stesse autorità inquirenti. A riprova dell'incisività della stagione delle “persecuzioni”<sup>27</sup> nella storia dell’“arte paleocristiana”, i luoghi di quella primigenia “visualità” (la prima produzione figurativa cristiana fu principalmente funeraria) vengono posti sotto sequestro e interdetti alle Chiese.

---

La condanna dell'idolatria fu formulata, lungo tutto l'arco della storia cristiana, senza alcuna esitazione, e certamente tale fu anche la posizione

---

siva, sotto Valeriano questa avrebbe salvato *solo* dalla pena capitale, non dalla confisca dei beni: cfr. P. Keresztes, *Two Edicts of the Emperor Valerian*, in *Vigiliae Christianae* 29 (1975) 81-95; C.J. Haas, *Imperial Religious Policy and Valerian's Persecution of the Church, A.D. 257-260*, in *Church History* 52 (1983) 133-144, in part. 139; A. Barzanò, *Il cristianesimo nelle leggi di Roma imperiale*, Paoline, Milano 1996 (Lecture cristiane del primo millennio 24), 46-47.

<sup>25</sup> Cfr. Eusebio di Cesarea, *Storia ecclesiastica* 7,11,10, dove si riporta il decreto prefettizio di Lucio Mussio Emiliano, viceprefetto d'Egitto, applicativo degli editti di Valeriano.

<sup>26</sup> U. Fasola, s.v. «*Cimitero*», in *NDPAC* 1, 1015-1027, qui 1015.

<sup>27</sup> Qui come altrove uso il lemma “persecuzione” – e correlati – tra virgolette (preferendogli ove possibile la locuzione “repressione del cristianesimo”), non per sminuire l'incisività del fenomeno, ma per non assumere univocamente, rispetto ad esso, la prospettiva cristiana. Giustamente sul tema attira l'attenzione D. Annunziata, «*Nomen christianum*»: *sul reato di cristianesimo*, in *Rivista di Diritto Romano* 14 (2014) 1-9, qui 9, nota 63: «A ben vedere lo stesso termine utilizzato dalla storiografia tradizionale, “persecuzioni”, non pare corretto [...]. Le procedure intraprese contro i cristiani s'inseriscono nell'ordinaria attività imperiale di repressione criminale, secondo la coscienza giuridica del tempo. Ragion per cui non si può parlare tecnicamente di “persecuzione”, termine che include un'accezione negativa sganciata da un modello criminale di riferimento».

espressa in proposito dai primi autori cristiani, i quali, se pure si distinsero in questa tradizione, lo fecero per una sorta di eccesso di zelo, ben riconoscibile nell'intransigenza con cui argomentarono la loro contrarietà<sup>28</sup>. Ciò è fuor di dubbio, così come penso debba essere ormai posto fuori di dubbio che la prima immagine cristiana non abbia esibito alcun tratto "sacro" né abbia suscitato alcuna prassi idolatriva; come scrive Daniele Menozzi: «Nei primi tre secoli i cristiani manifestano, almeno nei testi letterari che ci sono pervenuti [...], una netta opposizione verso le immagini utilizzate a scopi di culto [...]. Questo orientamento di fondo non implica tuttavia il ripudio totale di immagini per fini non cultuali»<sup>29</sup>. È questa la ragione che mi spinge a dubitare della possibilità di analizzare questa prima stagione della "visualità" cristiana alla luce delle categorie introdotte nel corso di quel dibattito. Tanto più che, come sottolinea da Bernard Pouderon, presso i più antichi autori cristiani,

la condanna delle arti profane non impediva affatto l'ammirazione della bellezza formale delle opere [...]. Il rifiuto di un'arte legata al politeismo non era senza contraddizioni [...]. Il miglior esempio che si possa trovare si ricava dal romanzo clementino. Il suo redattore, un ebreo-cristiano della Siria-Palestina, critica la frequentazione dei santuari del paganesimo [...]. Ma i suoi due eroi, Pietro e Clemente, vanno come turisti a visitare l'isola di Arado per vedervi un tempio magnifico e ammirarvi delle statue di Fidia che si suppone rappresentino qualche divinità pagana<sup>30</sup>.

Come si vedrà, la cultura visuale cristiana non nascerà per rispondere all'appassionante ricerca del "bello" né si offrirà al suo spettatore quale prodotto d'"arte", per come abitualmente si intendono oggi questi termini: essa sarà invece innanzi tutto impiego di un codice espressivo ed esercizio ermeneutico applicato alle Scritture. D'altra parte, l'osservazione di

<sup>28</sup> Cfr. di recente la panoramica di M. Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York University Press, New York (NY) - London 1992, 95-182.

<sup>29</sup> Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, 11-12.

<sup>30</sup> B. Pouderon, *I primi cristiani e la cultura greca*, in J.-M. Mayeur et alii (curr.), *Storia del Cristianesimo. Religione - Politica - Cultura*, 1: L. Pietri (cur.), *Il nuovo popolo (dalle origini al 250)*, Borla - Città Nuova, Roma 2003, 766-825, qui 792. Cfr. *Omellerie pseudoclementine* 12,12 = *Ricognizioni* 7,12; cfr. anche Origene, *Contro Celso* 8,17.

Bernard Pouderon sottolinea come, nelle opere confezionate entro le cerchie ecclesiastiche più formate – tutt'altro, dunque, di un rigurgito di paganesimo latente nei cristiani meno consapevoli –, si possono rintracciare i sintomi di una sensibilità educata anche alla considerazione di quel tema: la bellezza dell'“arte”.

## 2. IL CASO DELL'ICONOGRAFIA DELLA SINAGOGA

Un rilevante contributo per la ridiscussione dei presupposti teorici della primigenia produzione visuale cristiana è giunto dalla ricerca, per certi versi parallela, sulla ricezione dell'immagine presso i giudaismi del Secondo Tempio, prima, e delle prime aggregazioni dell'ebraismo rabbinico, poi.

Il parametro che questi studi hanno fornito è di straordinario interesse, per almeno tre ragioni: innanzi tutto perché era stata proprio la nozione della matrice giudaica dei primi movimenti cristiani ad aver concorso a consolidare l'assioma del presunto aniconismo cristiano delle origini<sup>31</sup>; secondariamente perché né gli ultimi giudaismi né i primi secoli dell'ebraismo rabbinico conobbero nulla di simile a quella crisi iconoclasta che, per almeno tutto l'VIII secolo, egemonizzò l'agenda teologica cristiana<sup>32</sup>;

---

<sup>31</sup> Cfr. G. Sed-Rajna, *L'argument de l'iconophobie juive*, in Boespflug - Lossky (éds.), *Nicée II, 787-1987*, 81-88. Non si dimentichi che gli studi di Hugo Koch e di Walter Elliger si inseriscono nella stagione scientifica che von Harnack aveva aperto rilanciando il tema della competizione tra componente giudaica e componente gentile nelle origini cristiane. Come noto, la soluzione di von Harnack valorizzò grandemente la matrice “giudaico-cristiana” (un'efficace storia di questa categoria si può leggere in C. Gianotto, *Ebrei credenti in Gesù. Le testimonianze degli autori antichi*, Paoline, Milano 2012 [Lecture cristiane del primo millennio 48], 14-40), concorrendo a definire una sorta di “paradigma giudaico” delle origini. Nella presentazione del messaggio di Gesù, A. von Harnack, *L'essenza del cristianesimo*, Bocca, Torino 1923 (Piccola Biblioteca di Scienze moderne 59), 51-52, suggeriva di non chiedersi più cosa vi fosse di nuovo in esso, «domandiamo piuttosto: che c'era di puro e di vigoroso in questa nuova religione?». Dunque il cristianesimo e il suo pensiero potevano essere intesi, sul piano del messaggio, come un'“intensificazione” del giudaismo: l'influenza che un simile approccio critico poté esercitare sul tema del rifiuto dell'immagine presso i cristiani, considerato che agli inizi del XX secolo l'aniconismo più rigoroso veniva presentato come un dato auto-evidente della storia del giudaismo e del rabinismo, è facile da immaginare.

<sup>32</sup> Il tema è rilevante perché, come si è visto, in ambito cristianistico l'argomento dell'attitudine nei confronti dell'immagine nei primi secoli ha dovuto confrontarsi costantemente

infine perché il quadro archeologico emerso ha costretto a rivedere fortemente il presupposto di un “aniconismo normativo” di Israele<sup>33</sup>.

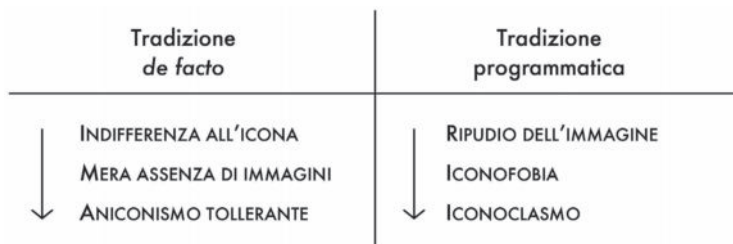
Volendo partire da quest’ultimo punto, è forse utile iniziare dalla schematizzazione terminologica – e concettuale – su cui mi sembra che gran parte della letteratura relativa alla cultura visuale dell’Israele tardo-antico e alto-medievale ancora oggi affondi le proprie radici. Come mostra lo schema seguente, è necessario innanzi tutto distinguere tra ciò che fu prassi comunemente perseguita (*de facto*) da ciò che eventualmente si espresse attraverso una esplicita normazione. Se sul piano documentario questa differenza non è percepibile – entrambe le alternative si risolvono in un’assenza di prodotti visuali –, sul piano ideale essa stabilisce una soglia assai rilevante. Secondariamente, va ricordata la modulazione, più attenuata o più severa, con cui uno stesso atteggiamento può esprimersi storicamente.

In altri termini, l’esito documentario non può essere correlato pregiudizialmente e univocamente a una sola motivazione, ma si deve considerare una gamma di ragioni neppure necessariamente reciprocamente esclusive.

---

te con il “parametro teologico” dato dalle diverse posizioni che si fronteggiarono durante la disputa iconoclasta dell’VIII secolo. L’assenza di questo “parametro” nelle diverse tradizioni di Israele ha permesso agli studi di affrontare più autonomamente l’argomento delle “immagini della Sinagoga”. Anche il rinnovato rigorismo rabbinico che si osserva nelle fonti del VI secolo – una «*vague iconoclaste*»: P. Prigent, *Le Judaïsme et l’image*, Mohr, Tübingen 1990 (Texte und Studien zum Antiken Judentum 24), 349; cfr. anche 32-35 – non ebbe né la portata né gli esiti dell’iconoclasmo cristiano.

<sup>33</sup> Per la distinzione tra aniconismo “di fatto” (l’assenza di immagini) e aniconismo “programmatico” (la teorizzazione del rifiuto delle immagini), dopo H. Gressmann, *Die Lade Jahwes und das Allerheiligste des salomonischen Tempels*, Kohlhammer, Berlin - Stuttgart - Leipzig 1920 (Forschungsinstitute für Religionsgeschichte - Israelitisch-Jüdische Abteilung 5), 67-72 (69: «Mosè non adorava le immagini [*verehrte keine Bilder*], non perché non gli fosse permesso, ma semplicemente perché non le aveva»), cfr. K.-H. Bernhardt, *Gott und Bild. Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bildverbotes im Alten Testament*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1956 (Theologische Arbeiten 2), 149; O. Keel, *Jahwe-Visionen und Siegelkunst. Eine neue Deutung der Majestätsschilderungen in Jes 6, Ez 1 und 10 und Sach 4*, Katholisches Bibelwerk, Stuttgart 1977 (Stuttgarter Bibelstudien 84/85), 44; T.D.N. Mettinger, *Veto on Images and the Aniconic God in Ancient Israel*, in H. Biezais (ed.), *Religious Symbols and Their Functions. Based on Papers Read at the Symposium on Religious Symbols and Their Functions, Held at Åbo on the 28th-30th of August 1978*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1979 (Scripta Instituti Donneriani Aboensis 10), 15-29, qui 22.



**Figura 4:** lo schema binario di T.N.D. Mettinger, *No Graven Image? Israelite Aniconism in Its Ancient Near Eastern Context*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1995 (Coniectanea Biblica - Old Testament 42), 18. L'intuizione che sorregge questa classificazione della censura religiosa dell'immagine va rintracciata nella distinzione tra «tradizioni» che si limitano a non ricevere alcuna iconografia e «tradizioni» che invece censurano l'immagine o, peggio, costituiscono la propria identità sulla sua condanna.

Il vantaggio della schematizzazione introdotta di Tryggve N.D. Mettinger<sup>34</sup> è duplice: per un verso essa sottolinea come il medesimo esito – l'assenza di immagini – possa essere ricondotto a una gamma di circostanze storiche difformi, talora neppure idealmente sovrapponibili; per altro verso essa pone in evidenza la progressività e la fluidità che, in una medesima tradizione, può portare dall'una all'altra parte della stessa tabella. Secondo Mettinger, in altri termini, è necessario abbandonare l'univocità nell'approccio al tema della valutazione religiosa dell'immagine e dedicarsi ad esso da una prospettiva più radicalmente diacronica. Anziché postulare una priorità dell'aniconismo programmatico su quello *de facto*, egli poté in tal modo proporre l'esatto contrario: «Mi sembra che il veto sulle immagini sia stato formulato sulla base di una precedente tradizione di aniconismo praticata convenzio-

<sup>34</sup> Questa fondamentale classificazione della teoresi religiosa dell'immagine descritta da Mettinger, *No Graven Image?*, 17-18, si basa sugli studi di V. Turner - E.L.B. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, Columbia University Press, New York 1978 (Lectures on the History of Religions - New Series 11), 235, e di B. Gerhardsson, *The Gospel Tradition*, CWK Gleerup, Lund 1986 (Coniectanea Biblica. New Testament Series 15), 15-16; centrale appare la distinzione tra «tradizione programmatica» e «tradizione *de facto*».

nalmente»<sup>35</sup>, a riprova di quanto, in quest'ambito, le categorie possano risultare fuorvianti.

Ben prima di questa matura acquisizione di coscienza critica, anche gli studi sulla cultura visuale di Israele dovettero scontrarsi con il pregiudizio che pretendeva il fermo aniconismo del Tempio, prima, e della Sinagoga, poi: «Il termine “arte” – lamentava Joseph Gutmann nel 1961 – [...], quando accostato al giudaismo, tende a evocare una serie di negazioni». La motivazione che veniva identificata per spiegare questo atteggiamento critico era sorprendentemente simile a quella che Mary Charles Murray chiamerà in causa, vent'anni dopo, per motivare la persistenza del medesimo assioma negli studi sulle origini cristiane: «L'equivoco è sorto in gran parte perché gli studiosi [...] hanno citato indiscriminatamente fonti letterarie come la Bibbia, Giuseppe Flavio e Filone per corroborare le loro nozioni preconcepite (*to bolster their preconceived notions*), trascurando di considerare che queste fonti derivano da contesti sociali diversi e da epoche diverse»<sup>36</sup>. Lo studio di Gutmann si segnalava per un'importante scelta argomentativa: piuttosto che assumere l'evidenza archeologica (si pensi solo alle celebri pitture della sinagoga di Dura Europos, ai mosaici di Bet Alpha o alle catacombe giudaiche di Roma, tutti già noti ai tempi della sua ricerca) per affermare una cultura visuale *de facto*, interveniva direttamente sul significato del secondo comandamento, revocando in dubbio la sua funzione statutaria.

---

<sup>35</sup> Mettinger, *No Graven Image?*, 19. Peraltro, l'autore sottolinea anche l'opportunità di restringere il campo d'impiego del termine “aniconismo”, suggerendo di ricorrere alla locuzione di «tendenze aniconiche» là dove non siano documentabili severe condizioni di assenza dell'immagine («Culti in cui non esiste una rappresentazione iconica della divinità [...] che funge da simbolo culturale dominante o centrale, cioè quando si tratta [a] di un simbolismo aniconico o [b] di un sacro vuoto»: *ibidem*; cfr. anche C. Renfrew, *The Archaeology of Cult: The Sanctuary at Phylakopi*, The British School of Archaeology at Athens, London 1985 [The British School of Archaeology at Athens - Supplementary Volume 18], 22-23).

<sup>36</sup> Entrambe le citazioni provengono da J. Gutmann, *The “Second Commandment” and the Image in Judaism*, in *Hebrew Union College Annual* 32 (1961) 161-174, qui 161; cfr. anche C. Konikoff, *The Second Commandment and Its Interpretation in the Art of Ancient Israel*, Journal de Genève, Genève 1973; vedi anche *supra*, p. 90.



Lungo questo solco, gli studi si sono dunque indirizzati verso un approfondimento dello “statuto biblico” sul quale si sarebbe fondato l’asserito aniconismo giudaico ed ebraico, discutendo sia l’originale significato del secondo comandamento (Es 20,4-5.23; Dt 4,15-19.23; 5,8; cfr. anche Lv 19,4; 26,1; Dt 27,15) sia la sua efficacia nella prassi culturale e religiosa di Israele<sup>37</sup>. Non credo abbia molto senso ripercorrere qui la storia di queste ricerche: sarebbe dispersivo e, in ogni caso, comporterebbe delle semplificazioni e delle omissioni. Basti sinteticamente affermare che esse hanno portato a riconoscere il valore identitario attribuito a questa norma prototestamentaria<sup>38</sup> e, simultaneamente, a constatarne la moderata efficacia nella prassi religiosa del Tempio e della Sinagoga antichi (cfr. almeno Es 25,17-22; 26,31; 31,3.6.11). In altri termini: «La conclusione a cui inevitabilmente si giunge [...] è che un atteggiamento rigidamente e uniformemente anti-iconico da parte della cultura giudaica resta un mito tanto quanto quel letto di Procuste su cui la storia dell’arte ebraica è stata così spesso costretta a giacere»<sup>39</sup>.

Soprattutto in relazione a quest’ultimo punto, la ricerca ha potuto spingersi anche oltre, constatando la simultaneità storica di una teologia che, per quanto plurale, ha costantemente e fedelmente rilanciato il fermo divieto di ogni forma di idolatria accanto a una diffusa produzione artistica che, pur senza raggiungere volumi comparabili a quelli cristiani, è certo sufficiente per testimoniare una disinvolta frequentazione dell’im-

---

<sup>37</sup> Oltre al già menzionato Mettinger, *No Graven Image?*, mi limito qui a citare H. Knut, *Deuteronomy 4 and the Second Commandment*, Peter Lang, New York (NY) 2003 (Studies in Biblical Literature 60); N. MacDonald, *Aniconism in the Old Testament*, in R.P. Gordon (ed.), *The God of Israel*, Cambridge University Press, Cambridge 2007 (University of Cambridge Oriental Publications 64), 20-34, in part. 31-33; A. Schenker, *Das Paradox des israelitischen Monotheismus in Dtn 4,15-20. Israels Gott stiftet Religion und Kultbilder der Völker*, in S. Bickel et alii (hrsg.), *Bilder als Quellen. Images as Sources: Studies on Ancient Near Eastern Artefacts and the Bible Inspired by the Work of Othmar Keel*, Academic Press Fribourg - Vandenhoeck & Ruprecht, Fribourg - Göttingen 2007 (Orbis Biblicus et Orientalis Sonderband - Special volume), 511-528. Per una prima introduzione, mi permetto di rinviare anche a Pelizzari, *Vedere la Parola*, 28-33.

<sup>38</sup> Cfr. S. Pearce (ed.), *The Image and Its Prohibition in Jewish Antiquity*, Journal of Jewish Studies, Oxford 2013 (Journal of Jewish Studies Supplement Series 2).

<sup>39</sup> Gutmann, *The “Second Commandment”*, 174.

agine anche in ambito cultuale<sup>40</sup>. Il dato è cruciale perché attesta un processo di appropriazione dell'immagine e di "coabitazione ideale" tra i due principi – considerati incompatibili tra loro in ambito cristianistico – di una matura attitudine iconica, da una parte, e di una ferma teologia anti-idolatrice, dall'altra<sup>41</sup>. Si può persino affermare che tale tensione si sia protratta così a lungo da divenire essa stessa identitaria e costitutiva della prassi religiosa ebraica<sup>42</sup>.

L'ampiezza della documentazione archeologica disponibile e la radicale rivalutazione del significato e dell'impatto avuto dal secondo coman-

<sup>40</sup> Limitandosi alle sole evidenze archeologiche, meritano di essere menzionati: R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*, Brill, Leiden *et alibi* 1988 (Handbuch der Orientalistik. Der Alte Vordere Orient. Abschnitt. Die Denkmäler. Vorderasien 4); D. Urman - P.V.M. Flesher (eds.), *Ancient Synagogues: Historical Analysis and Archaeological Discovery*, Brill, Leiden - New York (NY) - Köln 1994-1995 (Studia Post-Biblica 47,1-2); R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*, Brill, Leiden - Boston (MA) - Köln 1998 (Handbuch der Orientalistik. Der Nahe und Mittlere Osten 35).

<sup>41</sup> Cfr. a questo proposito il tentativo di ridefinizione della questione proposto da C. Uehlinger, *Beyond "Image Ban" and "Aniconism": Reconfiguring Ancient Israelite and Early Jewish Religions in a Visual and Material Religion Perspective*, in B. Meyer - T. Stordalen (eds.), *Figurations and Sensations of the Unseen in Judaism, Christianity and Islam: Contested Desires*, Bloomsbury, London *et alibi* 2019 (Bloomsbury Studies in Material Religion), 99-123. Merita di essere segnalata l'osservazione di Bettetini, *Contro le immagini*, 63, che giustamente attira l'attenzione sulle motivazioni del carattere radicalmente anti-iconico che il testo di Dt 5,7 e Es 20,4 sembra tradire: «Il comando è chiaro ed è sempre stato interpretato dalla cultura ebraica come una proibizione a farsi creatori di cose copiate dalla realtà, per allontanare la tentazione dell'idolatria, ma anche certamente per non pretendere di imitare l'unico vero Creatore». Questo secondo aspetto del divieto prototestamentario – non "produrre figure" – risultò meno efficace del primo – il divieto dell'idolatria –, non impedendo, come già sottolineato, l'ampia diffusione di immagini e simboli nella cultura dell'Israele antico.

<sup>42</sup> Ciò vale anche per l'attualità, come efficacemente sintetizza M. Raphael, *Judaism and the Visual Image. A Jewish Theology of Art*, Continuum, London - New York (NY) 2009 (Continuum Religious Studies), 19-20: «Il secondo comandamento rimane "significativo come distintivo dell'identità ebraica" [...]. Ma poiché le violazioni del secondo comandamento non provocano più una grande reazione salvo che nelle comunità più ortodosse, Monica Bohm-Duchen descrive la tradizionale diffidenza ebraica verso l'immagine scolpita come "praticamente obsoleta". L'interesse intellettuale per il secondo comandamento potrebbe essere vivo, ma molto meno la sua osservanza» (le citazioni interne sono da M. Bohm-Duchen, *Rebellious Rubies, Precious Rebels*, in Ead. - V. Grodzinski [eds.], *Rubies and Rebels: Jewish Female Identity in Contemporary British Art*, Lund Humphries, London 1996, 41-59, qui 42; 53). Cfr. anche Y. Feder, *The Aniconic Tradition, Deuteronomy 4, and the Politics of Israelite Identity*, in *Journal of Biblical Literature* 132 (2013) 251-274.

damento nelle tradizioni dei giudaismi tardi e dei primi ebraismi rabbinici hanno infine condotto a un vivace dibattito sul simbolismo dell'“arte” giudaica, ambito nel quale i tredici volumi della monumentale ricerca di Erwin R. Goodenough hanno giocato un ruolo indiscutibile<sup>43</sup>. Al di là degli esiti, che qui non importa ripercorrere e che certo sono incomprimibili in una sintesi unitaria, resta comunque ormai acquisito il principio che essi hanno stabilito: riconoscere in questa cultura visuale una spiccata vocazione argomentativa. Le “immagini della Sinagoga”, infatti, non furono esclusivamente né principalmente fregio e decoro: furono contenuto e argomento, furono una risorsa lucidamente e scientemente impiegata da Israele. Come scrisse Pierre Prigent:

Quest'epoca «III-V secolo» è per noi la preziosa testimonianza di una fede che, senza rinnegare la propria identità ebraica, ha cercato di esprimerla in un nuovo linguaggio a misura d'uomo, cioè di tutti gli uomini (perché le immagini superano le barriere linguistiche), e della totalità dell'uomo (perché l'immagine, in rapporto dialettico con il discorso o con il testo, concerne insieme l'intelligenza e la sensibilità)<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Oltre ai volumi di E.R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period*, Pantheon, New York (NY) 1953-1968 (poi raccolti in una *Abridged Edition* a cura di J. Neusner per i tipi di Princeton University Press, Princeton [NJ] 1988), cfr. i due saggi di Prigent, *Le Judaïsme et l'image*; Id., *L'image dans le Judaïsme. Du II<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle*, Labor et Fides, Genève 1991 (Le monde de la Bible 24); cfr. anche S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge - New York (NY) 2005.

<sup>44</sup> Prigent, *Le Judaïsme et l'image*, 349.

PER UN APPROCCIO CRITICO  
 ALLA CULTURA VISUALE CRISTIANA DELLE ORIGINI  
 (I-IV SECOLO)

Come si è visto, non è sufficiente affermare che la disputa sull'icona, nel cuore dell'agenda teologica di VII e VIII secolo, si sia limitata a decidere dell'impiego delle immagini; è più corretto dire che essa pervenne al conio di un vero e proprio sistema ideale dell'immagine sacra. L'argomento di questo sistema, infatti, non fu genericamente l'"immagine", ma un *certo tipo* di immagine – l'icona<sup>1</sup> –, colto *nel suo contesto di fruizione* – il culto della Chiesa. Prestando attenzione al solo nucleo teoretico di questa vicenda, infatti, si riconosce che la discussione non sorse quale discussione del concetto di "immagine (*eikon*)", ma quale risposta alla necessità di disciplinare la prassi ecclesiale. Da questo dibattito derivò, è vero, un'imponente e complessa teologia dell'icona, ma non fu con questo fine che esso prese avvio.

Scopo di queste pagine non è ovviamente quello di istruire un "processo alle intenzioni" di questa storia, ma di valutare se premesse, argomento ed esiti della "questione iconoclasta" possano fornire categorie utili alla comprensione critica dell'immagine paleocristiana (I-IV secolo) o se, come reputo necessario, non sia il caso di fondare la conoscenza di quella primigenia cultura visuale su caratteri distinti e distintivi: trascurare la difformità tra l'oggetto disputato nei "secoli iconoclasti" (l'icona e l'immagine iconica) e la natura della prima tradizione visuale cristiana, infatti, espone al concreto rischio di fraintendere quest'ultima.

---

<sup>1</sup> Per la distanza tra "immagine" e "icona" nella cultura latina, cfr. A. Minazzoli, «*Imago*» / «*icona*»: *esquisse d'une problématique*, in Boespflug - Lossky (éds.), *Nicée II, 787-1987*, 313-316. Più in generale, per la definizione ideale dello scarto tra questi due nuclei argomentativi, cfr. G. Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Gallimard, Paris 2007 (Bibliothèque illustrée des histoires), 65-83.

## 1. IL NECESSARIO RITORNO ALLE ORIGINI: PRIMA DELL'ICONA

### 1.1. *Il nodo storiografico. L'icona come crisi: il rischio di una storia a ritroso*

Come si è visto, la concettualizzazione teologica del tema dell'immagine è il risultato di un complesso itinerario speculativo che presuppone e argomenta non la "figura" ma l'"icona", nel senso già maturo di cui il termine si era caricato nella tradizione culturale e teoretica bizantina del VI-VII secolo<sup>2</sup>. Radice e alimento di ogni pensiero *iconosofico*<sup>3</sup>, l'icona fu innanzi tutto "simbolo", nel senso che Paul Evdokímov diede al termine (ciò che «contiene la presenza di ciò che simbolizza»), non "segno"<sup>4</sup> (cioè la figura che si limita a riflettere, a indicare).

Per questa via il discorso sull'icona poté divenire autentica teologia poiché all'icona veniva attribuita la capacità di attestare il divino, per opera dello Spirito<sup>5</sup>: la bellezza divenne in tal modo la sintassi di questa *sophia* effusa. Non si parla qui di una bellezza secondo i canoni del vedere, ma di una bellezza secondo la prassi del contemplare. "L'archetipo della bellezza"<sup>6</sup> è infatti il Creatore stesso e l'icona – al di là del soggetto che raffigurava, poiché in ogni caso dischiudeva, al credente, il divino – ne era

<sup>2</sup> «La pittura delle icone è [...] la fissazione delle immagini celesti, l'oggettivazione sulla tavola del nugolo vivente di testimoni che aleggia attorno al Trono [...]. Sono il Nome di Dio scritto in colori»: P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 2021 (Piccola Biblioteca Adelphi 44), 58-59. Cfr. anche Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, *La gerarchia ecclesiastica* 4,1. Cfr. anche L. Uspenskij, *La teologia dell'icona. Iconografia e storia*, La Casa di Matriona, Milano 2009.

<sup>3</sup> Con questo lemma si intende indicare ogni *logos* che mira a descrivere la "sophia dell'immagine", dove "sapienza" è inteso in senso prototestamentario, come attributo della divinità; si potrebbe parlare, forse sbrigativamente, di "teologia visiva".

<sup>4</sup> Cfr. P. Evdokímov, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icone*, Edizioni Paoline, Roma 1971 (Biblioteca di Cultura Religiosa. Seconda Serie 122), 199. Cfr. anche P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 2021 (Piccola Biblioteca 44), 56.

<sup>5</sup> Cfr. K. Parry, *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, Brill, Leiden - New York (NY) - Köln 1996 (The Medieval Mediterranean 12), 182.

<sup>6</sup> Cfr. Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, *La gerarchia ecclesiastica* 3,7; Id., *Circa i nomi divini* 4,7. Cfr. A. Tavolaro, *Eikon and Symbolon in the Corpus Dionysiacum: Scriptures and Sacraments as Aesthetic Categories*, in F. Dell'Acqua - E.S. Mainoldi (eds.), *Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture, c. 500-900*, Palgrave Macmillan, Cham 2020 (New Approaches to Byzantine History and Culture), 41-75, in part. 48-51.

il riflesso epifanico, rivelato dalla Chiesa. Dipingere l'icona, contemplare l'icona, comprendere l'icona furono dunque riconosciuti dalla cultura bizantina quali prerogative della santità; esse diedero vita a una tipologia artistica peculiare che oggi, sul piano critico, impone di essere compresa tramite il ricorso a una duplice prospettiva, agiografica e storico-liturgica, presupponendo per essa una "matrice cristiana" che rivendichi nella teoresi teologica il *logos* caratteristico del proprio pensiero<sup>7</sup>.

Come noto, però, l'icona non fu la più antica "modalità artistica" cristiana: essa fu piuttosto il risultato della crisi che spense la più antica "arte cristiana". La remota origine di tale cesura può essere collocata, sia sul piano storico-ecclesiastico sia su quello storico della produzione visuale, all'epoca del principato costantiniano, quando ebbe luogo un'autentica rivoluzione dell'"immaginario religioso cristiano", stabilendo allora quelle premesse che, trionfalmente sviluppate a Bisanzio, condussero a un'autentica «identità iconocentrica»<sup>8</sup>.

## 1.2. *Tornare a prima di Costantino*

Nel passaggio che portò dalla prima tradizione figurativa cristiana alle icone si può riconoscere un ulteriore sintomo di quella crisi che, agli esordi del IV secolo, travolse le forme e le modalità della prassi religiosa ed ecclesiale cristiana più antica. Il principato di Costantino I se, per un verso, sospese la repressione anticristiana, per l'altro vincolò le Chiese alla vita e al destino del nuovo impero che egli voleva inaugurare, in tal modo costringendo quelle comunità a plasmare un nuovo ideale di sé e della storia. Sino ad allora, infatti, molte comunità cristiane si erano aggregate ed erano vissute interpretando la professione di fede in Gesù, il Cristo, quale annuncio del compimento – apocalittico – della storia mondana; d'un tratto queste stesse Chiese venivano chiamate a spendersi per

<sup>7</sup> «La pittura ha soppiantato la scrittura; vi si ritrova non solo l'espressione più diretta e autentica delle verità della fede, ma l'unico modo possibile per riconoscere l'esistenza di un soggetto»: Dagron, *Décrire et peindre*, 66.

<sup>8</sup> Cfr. B.V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2006, 2-4.

la continuità del tempo di “questo mondo”<sup>9</sup>. La “tolleranza” imperiale – con cui si inaugurarono, per la verità, i secoli delle intolleranze fratricide tra Chiese, che gareggiarono nell’osteggiarsi e combattersi, sempre con il volitivo supporto del trono imperiale – non portò un tempo nuovo di indipendenza e di autonomia, ma un ritorno all’esigente postura della *thrēskeia*, quella condizione tipica della *pietas* del mito, in cui la *religio* celebrava e giustificava le insegne della *polis* e quest’ultime si inchinavano di fronte ai culti della *religio*, tutelando e promuovendo quest’ultima, vincolandosi ad essa. Non oziosamente, a mio avviso, la critica si interroga ormai sul reale significato della così detta “svolta costantiniana”: se essa abbia significato una conversione dell’impero alla Chiesa o di quest’ultima all’impero.

Per quanto attiene a questa ricerca, si osserva che, parallelamente al radicare dell’ecclesiologia costantiniana<sup>10</sup>, mutò anche “il modo di vedere” dei cristiani<sup>11</sup>: il loro modo di accedere all’immagine e il loro modo

<sup>9</sup> Cfr. Pseudo-Barnaba, *Lettera* 15,8, dove esplicitamente si annuncia l’inizio di un «mondo altro». Già nell’*Editto di Serdica* promulgato da Galerio (30 aprile 311), dove ancora si biasima la «*tanta stultitia*» dei cristiani, si stabilisce che, sancita l’«indulgenza» imperiale («*indulgentia nostra*»), i cristiani debbano «pregare il proprio Dio per la prosperità nostra [di Galerio], dell’impero e loro, affinché ovunque l’impero sia vigoroso e incolume» (Lattanzio, *La morte dei persecutori* 34,5; cfr. anche Eusebio di Cesarea, *Storia ecclesiastica* 8,17). La struttura ideale dell’*Editto galeriano* fornirà poi la base per il successivo *Rescritto milanese* di Licinio e Costantino (febbraio 313) che infatti pure vincolò l’erogazione del dispositivo imperiale a un obiettivo: «Perché la divinità che sta in cielo, qualunque essa sia, possa essere pacifica e propizia a noi e a tutti coloro che sono sotto la nostra potestà» (Lattanzio, *La morte dei persecutori* 48,2).

<sup>10</sup> Mi limito a rinviare a R. Cacitti, «*L’immagine del Regno di Cristo*». *La forgiatura dei materiali escatologici nell’officina della teologia politica di Eusebio di Cesarea*, in R. Macchioro (cur.), *Costantino a Milano. L’editto e la sua storia (313-2013)*, Bulzoni, Milano 2017, 165-204; I. Barbotti - R. Cacitti, *A sacerdotibus donata imperia. L’aporetica delineazione di un fondamento teologico al difficile rapporto tra potere politico e potere ecclesiastico in Ambrogio di Milano*, c.d.s.

<sup>11</sup> Sulla rivalutazione critica del “punto di vista” e dell’“osservatore” la ricerca ha recentemente investito molto. Sinteticamente si può affermare che l’esito di questa riflessione sia duplice. Sul piano storico artistico, che qui meno importa, si è compreso che l’“opera” non si limita a sussistere nella sua fruizione – se la figura è celata smette di esistere; il “setting” della figura è parte della stessa –, ma da essa viene anche generata (si pensi, per esempio, alla distorsione della statua progettata per sovrastare un edificio: se essa viene osservata frontalmente parrà sgraziata e goffa; al contrario, quando viene vista nella prospettiva generata

di concepirla. La figura, dopo essere stata spontaneamente sperimentata dai cristiani con i primi, perduti tentativi iconici e con raffigurazioni simboliche su oggetti d'uso (II secolo)<sup>12</sup>, trovato spazio nei cimiteri e nelle catacombe (luogo comunitario) quale strumento espressivo per descrivere e perpetuare di fronte alla propria Chiesa la personale professione di fede del defunto e della sua *familia* (progettualità privata) (III-IV secolo), divenne infine progressivamente uno strumento di proselitismo e di catechesi la cui progettazione, gestione e spiegazione vennero vincolate sempre più esclusivamente alle mani del clero (IV secolo in poi). Da strumento "condiviso" della comunità, l'immagine divenne così una prerogativa della gerarchia clericale. «Il potere delle immagini»<sup>13</sup> si sposò infine con le "le immagini del potere".

Sintomo remoto dell'avvenuta "clericalizzazione" dell'immagine cristiana si può riconoscere anche negli esiti del secondo concilio di Nicea (il settimo ecumenico, del 787). Il IV *Anatema*, decretato durante l'*ottava sessione*, a conclusione dei lavori, stabilì infatti l'equazione fra tradizione letteraria della Chiesa e "ogni altra", con allusione evidente alla produzione visuale: «Se qualcuno rigetta qualsiasi tradizione (*pasan paradysin*) ecclesiastica, scritta (*eggraphon*) o non scritta (*agraphon*), sia anatema»<sup>14</sup>. La

---

dalla sua collocazione finale, essa sembra del tutto corrispondente al vero). Sul piano storico culturale e storiografico in senso lato – ed è questa la prospettiva più rilevante per questa ricerca –, si è compreso che le categorie concettuali sollecitate dall'idea di "immagine", di "bello" e di "vero" influenzano la visione dell'opera – nel senso che ne pregiudicano la valutazione e la comprensione – e condizionano l'efficacia con cui quest'ultima sa produrre idee e cultura. Se, per rubare all'esegesi neotestamentaria bultmanniana una categoria critica, si volesse provare a riformulare, credo si potrebbe dire che la mitologia dell'osservatore condiziona la ricezione dell'opera e il modo in cui quest'ultima vive nel tempo.

<sup>12</sup> Per questa cronologia alta, vedi *infra*, pp. 202-237.

<sup>13</sup> Richiamo ovviamente le ricerche di D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009<sup>2</sup> (Piccola Biblioteca Einaudi 474), e di P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2014 (Universale Bollati Boringhieri 513). Cfr. anche D. Manconi - F. Catalli (curr.), *Le immagini del potere, il potere delle immagini. L'uso del ritratto ufficiale nel mondo romano da Cesare ai Severi*, F. Fabbri, Perugia 2005; O.D. Cordovana, *Segni e immagini del potere tra antico e tardoantico. I Severi e la provincia Africa proconsularis*, Edizioni del Prisma, Catania 2007 (Testi e studi di storia antica 17).

<sup>14</sup> Mansi, 13, 416D.



figura veniva in tal modo riconosciuta quale quota irrinunciabile dell'identità cristiana (una componente della tradizione della Chiesa), a patto, però, di intenderla quale prodotto dei «santi padri», come esplicitamente affermò il diacono Eusebio, durante la discussione della *sesta sessione* dello stesso Concilio: «Al pittore compete la tecnica (*ē technē monon*), ai santi padri il progetto (*ē diataxis*)»<sup>15</sup>. L'immagine cristiana divenne così l'intersezione esclusiva tra un progetto “dei padri”, patristico dunque, e l'artigianato di un esecutore; la spontanea committenza del laico – e le sue ragioni – non erano più nemmeno in discussione<sup>16</sup>.

Per individuare le origini di questa nuova idea di immagine è necessario a mio avviso risalire sino all'avvio del IV secolo, quando vennero delineati i fondamenti ideali della nuova politica religiosa romana promossa da Costantino. Fu in questo contesto che si innescò la crisi dell'immagine cristiana più antica: un processo che, oltre alla menzionata clericalizzazione della figura cristiana (sempre più coerente alle modalità argomentative della teoresi teologica)<sup>17</sup>, si caratterizzò per un assorbimen-

<sup>15</sup> Mansi, 13, 252C. Il passo è menzionato anche da Florenskij, *Le porte regali*, 57.

<sup>16</sup> Uno degli esiti della controversia iconoclasta fu quello di vincolare ancora più esclusivamente il “controllo” dell'immagine alla componente clericale della Chiesa.

<sup>17</sup> Si può dire che la speculazione teologica e la pittura delle icone condivisero lo stesso obiettivo: garantire ai cristiani l'accesso alla contemplazione di Dio. Se, infatti, l'esito del *logos* teologico fu la definizione della deità, la sua descrizione per via logica e dialettica, la figura iconica venne incaricata di raffigurare, di mostrare Dio. Al disvelamento razionale, alla “vera gnosi” rivelata – ma anche, di necessità, rettamente argomentata –, perseguita tramite la teologia, si associava la visione, la “perfetta bellezza”, essa pure rivelata – si pensi al fiorire delle leggende sull'acheropitia delle prime icone, al loro essere realizzate da autori ispirati (tra tutti, Luca, in un'evidente corrispondenza tra la sua attività letteraria, in quanto evangelista, e pittorica) o miracolosamente da Dio stesso –, ed essa pure bisognosa di una rigorosa disciplina di santità, garantita dall'icona. Sull'acheropitia (letteralmente il “non essere fatto da mano [d'uomo]”) delle prime immagini iconiche, meritano di essere menzionate almeno le leggende sul santo volto del mandilio (“sudario”) di Kamulia e su quello di Edessa, riconducibili entrambe al VI secolo, e quelle, coeve, relative alla raffigurazione della Vergine con il Cristo bambino sulle ginocchia (da cui poi deriverà il tipo della Vergine Odighitria – dal monastero di Hodigoi – o “di san Luca”, che rappresenta la Vergine con il Cristo bambino in braccio). Sul tema, cfr. A. Monaci Castagno (cur.), *Sacre impronte e oggetti “non fatti da mano d'uomo” nelle religioni. Atti del Convegno Internazionale: Torino, 18-20 maggio 2010*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2011 (Collana di Studi del Centro di Scienze Religiose 2), con particolare riferimento al contributo, ivi raccolto, di E. Brunet, *Le icone acheropite a Nicea II e nei Libri Carolini*, 201-230.

to e un'assimilazione degli stilemi dell'iconografia imperiale. Le due traiettorie – clericalizzazione dello statuto dell'immagine cristiana e imperializzazione della sua iconografia – si spiegano vicendevolmente.

#### a. Costantino e la clericalizzazione dell'immagine

Il rescritto milanese del 313 è sviluppato lungo due sezioni: nella prima si accorda la libera e universale facoltà di scegliere la propria *religio*<sup>18</sup>; nella seconda, con esplicito ed esclusivo riferimento ai cristiani<sup>19</sup>, viene stabilita la restituzione alle Chiese («*Corpori christianorum*»)<sup>20</sup> di tutti i *luoghi* precedentemente sequestrati: ciò vale sia per i beni confiscati ai singoli sia per quelli delle comunità, cui i due imperatori riconoscono formalmente personalità giuridica («*Ad ius corporis eorum id est ecclesiarum, non hominum singulorum*»)<sup>21</sup>.

La Chiesa, qui colte come «*corpora christianorum*», vennero pertanto rese dagli Augusti Costantino e Licinio titolari di tutti i luoghi delle comunità: si noti, benché implicitamente, la componente clericale usciva enormemente rafforzata da questa decisione. Essendo interlocutore formale dell'imperatore (con la sua curia) il vescovo (con il suo clero), fu naturale conferire *a quest'ultimo, in persona ecclesiae*, la piena titolarità di quei luoghi che prima erano stati *di tutta la comunità*, pur se già principalmente sotto l'amministrazione episcopale: dall'*onus* della gestione si passò così al possesso pieno. Questa decisione, se per un verso era destinata a imprimere una forte accelerazione al processo di clericalizzazione delle comunità cristiane, d'altra parte, attribuendo alla gerarchia ecclesiastica la titolarità e il controllo esclusivi dei *luoghi* comunitari, vincolava d'un tratto tutto il patrimonio visuale cristiano a vescovi, presbiteri e diaconi.

<sup>18</sup> Lattanzio, *La morte dei persecutori* 48,2.

<sup>19</sup> Lattanzio, *La morte dei persecutori* 48,7. La sezione si estende, per ciò che interessa qui, sino a 48,10.

<sup>20</sup> Lattanzio, *La morte dei persecutori* 48,8. La definizione di Chiesa come «*corpus christianorum*» insiste sul valore di *corpus* quale "corpo aggregato", nel senso corporativo di "aggregato di persone".

<sup>21</sup> Lattanzio, *La morte dei persecutori* 48,9.

Accanto a questa prima forma di clericalizzazione, reputo necessario sottolinearne una seconda: divenendo titolari dei luoghi – e di ciò che in essi era contenuto – dei cristiani, ai vescovi era data la possibilità di gestirne anche la futura decorazione visuale. Certo, ai singoli cristiani rimaneva la possibilità di scegliere la foggia della propria sepoltura, ma il “volto delle chiese” era ormai saldamente in mano al clero. Il tutto mentre, grazie alla liberalità dell’imperatore, iniziavano a sorgere le imponenti basiliche, rutilanti di (nuove) immagini<sup>22</sup>.

## b. Un’iconografia cristiano-imperiale

Mentre questo processo di clericalizzazione della cultura visuale cristiana si affermava, l’imperializzazione del “linguaggio artistico” cristiano procedette lungo tre traiettorie:

---

<sup>22</sup> Vi è un caso antitendenziale che merita di essere citato: la basilica teodoriana di Aquileia. Qui l’epigrafe commemorativa del vescovo Teodoro di Aquileia, che celebrava il termine della stesura dei mosaici del pavimento dell’aula Sud, recitava: «THEODORE FELI[X] | [AD]DIVANTE DEO OMNIPOTENTE ET | POEMNIO CAELITUS TIBI | [TRA]DITUM OMNIA | [B]AEATE FECISTI ET | GLORIOSE DEDICAS[TI]». Il testo, che può essere tradotto con: «O Teodoro Felice, avendoti assistito Dio onnipotente e la mandria che dal cielo ti era stata consegnata, hai compiuto tutto santamente e lo hai dedicato con gloria», presenta diverse peculiarità. La prima è la mancata coordinazione della declinazione del participio perfetto [TRA]DITUM con il sostantivo POEMNIO, «per evidenziare il genere neutro di POEMNIO, necessario per indicare una mandria mista di animali diversi, in luogo del gregge omogeneo» (G. Pelizzari, *Il Pastore ad Aquileia. La trascrizione musiva della catechesi catecumenale nella cattedrale di Teodoro*, Glesie Furlane, Udine 2008 [Trois 4], 119, che riprende R. Iacumin, *Le porte della salvezza. Gnosticismo alessandrino e Grande Chiesa nei mosaici delle prime comunità cristiane. Guida alla lettura dei mosaici della basilica di Aquileia*, Gaspari, Udine 2000, 132): la Chiesa di Teodoro, in altri termini, si pone oltre i criteri di purità prototestamentari, non proviene più da *un solo* popolo (cfr., con lo stesso significato, At 10,9-28). In secondo luogo, «nel testo epigrafico si legge... che il *poemnium* Theodori risulta sì *traditum* Theodoro (*caelitus*), ma allo stesso tempo anche che è *eum adiuvens* secondo una sintassi che accosta paratatticamente il soccorso dell’Onnipotente a quello del popolo aquileiese (*adiuvante Deo et poemnio*)» (Pelizzari, *Il Pastore ad Aquileia*, 120). Infine, lo stesso lemma CAELITUS credo sia qui impiegato con particolare ocularietà, per sottolinearne la valenza religiosa di contro all’abituale impiego giuridico che con questo avverbio intendeva sottolineare la provenienza imperiale (cfr. *Codice Teodosiano* 6,32,2; 10,20,16): la basilica aquileiese, insomma, è provenuta a quella Chiesa da Dio e dal suo popolo, quest’ultimo consegnato al vescovo Teodoro dal (vero) cielo, quello in cui si prepara il Regno.

1. l'acquisizione del lessico iconografico imperiale, «non nel senso generico di “arte romana del periodo imperiale”, ma nel senso specifico di arte strettamente legata alla presentazione della persona dell'imperatore»<sup>23</sup>. Si trattò di un cambiamento destinato a riformulare radicalmente il discorso visuale cristiano sulla deità;
2. la creazione di un nuovo “spazio architettonico cristiano”, mutuato ancora una volta dal repertorio formale dell'arte ufficiale dell'impero;
3. il mutamento sempre più deciso verso un'iconografia narrativa anziché simbolica<sup>24</sup>.

Se, dunque, per un verso, con il IV secolo, la cultura visuale cristiana si preparava a rinunciare ai suoi esiti contenutistici più autonomi per assumere una postura più subalterna rispetto al dettato testuale del patrimonio letterario – biblico *in primis* – dei cristiani, per l'altro essa divenne lo strumento prescelto per esibire e sigillare la nuova alleanza stipulata tra trono celeste e regalità imperiale. Il re dei cieli assumeva i lineamenti e indossava il fasto del principe terreno, mentre la Chiesa entrava in una casa identica a quella nella quale l'impero era solito ricevere i suoi sudditi.

Si trattò di fenomeni del tutto evidenti, in ogni senso, che, come tali, sono stati agilmente registrati dalla critica; a partire da quel viraggio lessicale dell'iconografia cristiana che, sin dagli esordi del IV secolo, condusse sia alla dismissione di alcuni soggetti sino a quel momento tra i più presenti nella produzione visuale dei cristiani (si pensi al caso eclatante del ciclo di Giona) sia all'acquisizione di nuovi, tutti di matrice trionfale:

Alcuni soggetti peculiarmente cristiani furono interpretati con l'aiuto delle formule iconografiche dell'arte palatina. La più antica iconografia cristiana [...] impiegò frequentemente motivi e formule comuni a più o meno ogni ambito dell'arte a lei contemporanea; ciò che accadde con il quarto secolo fu simile, ma distinto. Tutto il “vocabolario” del linguaggio iconografico imperiale o trion-

<sup>23</sup> T.F. Mathews, *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano 2005 (Di fronte e attraverso 646 - Storia dell'arte 28), 11.

<sup>24</sup> Cfr. F. Bisconti, *Sull'unità del linguaggio biblico nella pittura cimiteriale romana*, in C. Marcheselli-Casale (cur.), *Parola e Spirito. Studi in onore di Settimio Cipriani*, Paideia, Brescia 1982, 731-740, qui 739-740; Snyder, *Ante Pacem*, 23-26.

fale si riversò nel “dizionario” impiegato dall’iconografia cristiana [...]. Il futuro dell’iconografia cristiana fu segnato e ciò che ne derivò è rimasto fondamentale per l’arte cristiana<sup>25</sup>.

Con ancor maggiore facilità si possono documentare le resistenze – per lo meno ideali – che dovette incontrare l’adozione del modello basilicale quale “schema fondamentale” della nuova architettura cristiana. Giustamente osserva Pasquale Testini «che per ora non è documentata materialmente alcuna basilica cristiana prima della pace religiosa»<sup>26</sup> e che, d’altra parte, «*Basilica* entra ... con una forte carica nel lessico dei cristiani e, ... almeno per tutto il IV secolo, il termine non sembra essere rimasto immune da sospetti o perplessità, dovuti forse alla sottesa eredità di paganesimo che si portava dietro. È una considerazione, questa, che s’impone per l’impossibilità di spiegare altrimenti l’uso di un complemento o la cura [...] di apporvi una specificazione»<sup>27</sup>. Se è vero che «il punto essenziale è proprio qui. La sola ragione per l’assunzione del termine *basilica* e dello schema generale architettonico per l’edificio di culto cristiano consiste appunto nel suo implicito significato di “monumentale”, grandioso, pubblico, ufficiale»<sup>28</sup>, d’altra parte le difficoltà sorte da questa duplice adozione dimostrano come a questa scelta i cristiani non dovettero pervenire al termine di un processo del tutto autonomo, sedimentale o anche solo pienamente condiviso. Nuovi tempi imposero scelte sollecite, forse troppo celeri.

Come il lessico iconografico imperiale fu lo strumento scelto per esibire il senso radicale della nuova posizione assegnata al cristianesimo nell’architettura del mondo elaborata da Costantino, così lo schema e il

<sup>25</sup> A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1968 (Bollingen series XXXV 10), 41; cfr. anche Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 98-103, che propone efficacemente la dialettica tra il «Cristo imperiale» del IV secolo e il «Gesù umano» della più antica tradizione visuale cristiana.

<sup>26</sup> P. Testini, «Basilica», «domus ecclesiae» e aule teodoriane di Aquileia, in *Aquileia nel IV secolo*, Arti Grafiche Friulane, Udine 1982 (Antichità Altoadriatiche 22), 2, 368-398, qui 372. Cfr. anche L. Crippa (cur.), *La basilica cristiana nei testi dei Padri dal II al IV secolo*, LEV, Città del Vaticano 2003 (Monumenta Studia Instrumenta Liturgica 32).

<sup>27</sup> Testini, «Basilica», 375.

<sup>28</sup> Testini, «Basilica», 373.

lessico della basilica dovettero rispondere all'obiettivo di delineare, per una nuova Chiesa, un nuovo volto, «“monumentale”, grandioso, pubblico, ufficiale» che, assai simile a ciò che l'impero aveva sempre mostrato al suo intero regno, si preparava a essere l'insegna della nuova storia che attendeva queste comunità.

---

Sul piano concettuale, dunque, tornare a prima dell'icona significa riconoscere che l'immagine cristiana è stata idealmente “altro” rispetto a ciò che concettualmente, teologicamente, culturalmente, artisticamente l'icona fu. D'altra parte, per capire le radici dell'icona, di questa immagine teorica del divino – in cui la perenne maestà della deità si manifesta come sapienza piena, immutabile –, è necessario cogliere le premesse che solo un'iconografia della regalità, della presenza, della potenza poteva stabilire. È necessario, cioè, riconnettere l'icona a quell'iconografia che iniziò a essere frequentata dai cristiani allorché accettarono di accostare il trono regale di YHWH e del suo Cristo al trono secolare dell'impero, scorgendo in questa alleanza il presupposto dell'eternità della storia. Il “Dio imminente”, sulla soglia della storia, la cui «tremenda maestà» (Gb 37,22) era attesa per «fare traboccare la giustizia» (Is 10,22) cedette il posto al “Dio immobile”, nel senso platonico del termine, da contemplare, più che da attendere.

Vi è un'ulteriore elemento che reputo meriti essere preso in considerazione per cogliere appieno la rivoluzione a cui la cultura visuale cristiana andò incontro nel IV secolo, in questo autentico “secolo di transizione”: il posto dell'osservatore.

### 1.3. *Alle origini: dalla visione al vedere*

Nel 1995, con il titolo «*Arte e l'osservatore romano. La trasformazione dell'arte dal mondo pagano alla cristianità*»<sup>29</sup>, Jaś Elsner pubblicò uno stu-

<sup>29</sup> J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge University Press, Cambridge 1995 (Cambridge Studies in New Art History and Criticism).

dio destinato a divenire, come si dice in questi casi, “fondamentale”. In esso l’“arte” veniva studiata in quanto oggetto di un’azione – quella del vedere, appunto –, colta nel contesto storico e culturale dell’Antichità. Da apportatrice di valore di per sé, l’“opera d’arte” veniva assunta dal ricercatore quale occasione, per l’osservatore, di un’ermeneutica<sup>30</sup>; in tal modo, l’impianto metodologico, da storico-artistico, doveva divenire storiografico o storico del pensiero. Al cospetto dell’“opera”, il vedere e il suo soggetto – l’osservatore – venivano riconosciuti quali apportatori di senso e di significato, non quali semplici spettatori. Chi vede, questo il presupposto critico, non è “inerme” di fronte a ciò che osserva: egli impiega come filtro cognitivo della realtà – e, in essa, dell’arte – un sistema di valori, di idee, di miti – se è lecito impiegare una categoria bultmanniana –, capace di generare, quando incontra l’immagine, significati sempre nuovi. L’“opera” e il suo osservatore sono, insomma, corresponsabili di quei valori che, di volta in volta, connotano ogni singolo oggetto iconico – ma questo vale anche per il testo, per la musica e persino per l’idea e per l’ideale.

L’intuizione della centralità del vedere e dell’osservatore nello studio dei significati assunti dall’immagine nelle diverse epoche culturali porta a concepire il documento visuale quale realtà dinamica, compiuta ed efficace soltanto nella misura in cui essa “incontra” (o: “ha incontrato”) il proprio osservatore.

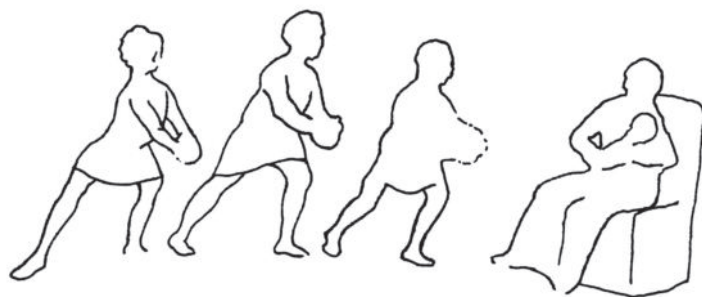
Prestando attenzione a questa coordinata, per cogliere la radicale difformità tra la prima immagine cristiana, quella precostantiniana, che fu prevalente sino alla metà del IV secolo quando progressivamente si “estinse”, e quella bizantina, che le successe, può essere utile riflettere sul “posto” che in queste due diverse stagioni dell’“arte cristiana” venne assegnato all’osservatore.

---

<sup>30</sup> In altri termini, l’“opera” e il suo valore non si identificano di per sé, in una sorta di *a priori*; la finalità di un’“opera”, la sua dislocazione, la sua storia d’uso, il tempo in cui è osservata e l’osservatore medesimo (con la sua cultura, visuale e non, le sue aspettative, le sue capacità ecc.) sono tutte variabili, insieme a molte altre ancora, che concorrono a definire, di volta in volta, il valore di un’“opera d’arte”. La proposta di Jaś Elsner è di cogliere il significato del documento visuale entro questo spazio più ampio, a partire dalla relazione fondamentale tra “opera” e osservatore.

Per affrontare questo tema, vorrei cogliere quale vettore esemplificativo il caso della rappresentazione dell'omaggio prestato dai Magi al neonato Gesù<sup>31</sup>.

La più antica attestazione di questa scena proviene dall'“arco trionfale” della c.d. “Cappella greca” della Catacomba di Priscilla, a Roma. Va preliminarmente ricordato, come segnala Jutta Dresken-Weiland, che «la raffigurazione dell'omaggio dei Magi e dei Magi dinanzi a Erode è una creazione autonoma dell'arte figurativa, che non ha alcun modello nei testi scritti»<sup>32</sup>. Si tratta, in altri termini, di un tema figurativo che permette di valutare un ambito nel quale l'immaginario paleocristiano si poté esprimere con totale libertà.



**Figura 5:** l'omaggio dei Magi a Maria. Pittura dell'arcone divisorio della “Cappella greca”, Catacomba di Priscilla, Roma (Nestori, Pri<sup>39</sup>). Si tratta di una pittura generalmente datata tra 230 e 250 (cfr. R. Giuliani, *Il complesso di Priscilla*, in F. Bisconti - R. Giuliani - B. Mazzei, *La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo*, Tau, Todi 2013 [Ricerche di Archeologia e Anti-

<sup>31</sup> Entro la vastissima bibliografia dedicata all'iconografia dei Magi, credo si possano preliminarmente segnalare gli studi di F. Cumont, *L'adoration des Mages et l'art triomphal de Rome*, in *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 3 (1932-1933) 81-105; C. Pietri, *Imago Mariae. Les origines*, in Id., Christiana respublica. *Éléments d'une enquête sur le christianisme antique*, École Française de Rome, Roma 1997 (Publications de l'École Française de Rome 234) 1391-1403 (= *Imago Mariae: le origini*, in *Tesori d'arte della civiltà cristiana*, Roma 1989, 1-6), qui 1395. Volentieri rinvio anche alla ricca voce di F.P. Massara, s.v. «Magi», in Bisconti (cur.), *Temi*, 205-211. Da qui in poi, in assenza della specificazione di provenienza dell'immagine riportata in figura, si intenda che è china realizzata dall'autore.

<sup>32</sup> J. Dresken-Weiland, *Immagine e parola. Alle origini dell'iconografia cristiana*, LEV, Città del Vaticano 2012, 216.



chità Cristiane 6], 3-36, qui 19, e, per la bibliografia fondamentale, *ivi*, nota 52). Si distinguono facilmente le sagome dei diversi personaggi, mentre la maggior parte dei dettagli pittorici è ormai difficile da cogliere. Colpisce la marcata monocromia delle tre figure degli offerenti: il primo è realizzato in gamma di bianchi, il secondo in scala di rossi, il terzo in modulazione di verdi. Non è facile comprendere le ragioni di questa scelta peculiare: potrebbe costituire un richiamo obliquo ad Apocalisse, dove bianco, rosso e verde sono i colori più attestati (cfr. U. Vanni, *L'Apocalisse, ermeneutica esegesi teologia*, EDB, Bologna 1988 [Supplementi alla Rivista Biblica 17], 49). Il senso di un simile accostamento tra l'omaggio dei Magi e il tracollo apocalittico andrebbe ricercato in un coerente intervento esegetico sul testo matteo (Mt 2,1-12). Già nel primo canonico la nascita di Gesù viene descritta quale prefigurazione della regalità escatologica del Messia, come testimoniano due indizi eloquenti:

1. l'appellativo di «re dei Giudei» (2,2) che, tolta quest'unica attestazione, è impiegato esclusivamente nel ciclo della passione (Mc 15,2.9.12.18.26; Mt 27,11.29.37; Lc 23,3.37-38; Gv 18,33.39; 19,3.19.21), là dove si descrive l'ora dell'immolazione-esaltazione del Cristo;
2. la filigrana dell'«oracolo di Balaam» (Nm 24,15-19, in part. 24,17; cfr. E.R. Brown, *La nascita del Messia secondo Matteo e Luca*, Cittadella, Assisi 2002<sup>2</sup>, 246-255) che, sciolto dal suo originario riferimento davidico, veniva impiegato correntemente nel giudaismo del secondo tempio coevo a Gesù in funzione escatologica (cfr. 4QTest 11-13; 1QM 11,6; si pensi all'appellativo di «Bar-Kochba [figlio della stella]» che Simone trasse, in chiave messianica, da Nm 24,17, allorché si pose alla testa della grande insurrezione antiromana del 132; per uno *status quaestionis*, cfr. H. Eshel, *The Bar Kochba Revolt, 132-135*, in S.T. Katz [ed.], *The Cambridge History of Judaism, 4: The Late Roman-Rabbinic Period*, Cambridge University Press, Cambridge *et alibi* 2006, 105-127, in part. 109, note 20-22).

Ulteriore elemento coerente all'ipotesi di questo intento ermeneutico per la raffigurazione dei Magi della “Cappella greca” proviene dalla presenza, sempre nella regione dell’“Arenario centrale” della Catacomba di Priscilla, del celebre “Nicchione della *Virgo lactans*”, datato abitualmente tra 230 e 250 (Nestori, Pri<sup>10</sup>; cfr. F. Bisconti, *La Madonna di Priscilla. Interventi di restauro ed ipotesi sulla dinamica decorativa*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 72 [1996] 7-34; C.C. Taylor, *Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography*, in M. Vinzent [ed.], SP 59,7, 21-37, qui 31-33, propone una datazione ben più risalente, sino al II secolo). In quest'ultima pittura, accanto a Maria che allatta, si osserva proprio Balaam profetizzare la stella, in una sintesi ermeneutica che accosta Nm 24,17 al neonato Gesù. In questi due casi, dunque, l'argomento della nascita di Gesù verrebbe risolto iconograficamente attraverso l'enfatizza-

zione del carattere escatologico di questo evento storico-salvifico: come i Magi che si rivolgono al neonato «re dei Giudei» portano in sé il “cromatismo di Apocalisse”, il gruppo di Maria che allatta Gesù bambino dà corpo a quella «stella [che] spunta da Giacobbe» e a quello «scettro [che] sorge da Israele».

Sin dal suo primo manifestarsi, poi, i caratteri formali di questo tema iconografico si presentano già consolidati, come dimostra l'ampia documentazione visuale che attesta la costanza della resa iconografica di questa scena in ambito sia pittorico sia epigrafico sia plastico.



**Figura 6:** il ritratto di Severa e l'omaggio dei Magi. “Lastra di Severa”, Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (ICUR 8, 23279). Questa lastra, impiegata per sigillare un loculo nella Catacomba di Priscilla, è datata tra la seconda metà del III secolo (cfr. F. Bisconti - C. Lega, *Apparato figurativo*, in I. Di Stefano Manzella [cur.], *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano. Materiali e contributi scientifici per una mostra epigrafica*, Tipografia Vaticana, Città del Vaticano 1997 [Inscriptiones Sanctae Sedis 2] 301-306, qui 302) e l'avvio del IV (G. Spinola, *La lastra di chiusura di loculo di Severa*, in A. Donati [cur.], *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, Electa, Milano 1996, 221, numero 70, si spinge sino al 330 e.v.). Si tratta di un documento di grande interesse per diverse ragioni, prima fra tutte l'essere questa l'unica raffigurazione dell'epifania realizzata su lapide (cfr. D. Calcagnini, *Minima Biblica. Immagini scritturistiche nell'epigrafia funeraria di Roma*, PIAC, Città del Vaticano 2006 [Studi di Antichità Cristiana 61], n. 61 e pagina 112; Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 215). Il progetto iconografico di questo documento mi pare semplice: il ritratto della donna (effigiata con corti capelli e orecchini ben visibili), accompagnato dall'augurio «Severa, possa tu vivere in Dio», precede la consueta raffigurazione dei Magi mentre si avvicinano al gruppo di madre e figlio, dove la puerpera assisa ostende il Salvatore neonato. Alle spalle di quest'ultima è presente una figura virile stante che viene alternativa-

mente interpretata come il profeta che indica la stella (verosimilmente ancora da Nm 24,17, benché in ambito iconografico sia stato richiamato anche Is 62,1, di significato comunque concorde al passo del Pentateuco: cfr. in ogni caso Giustino *Apologia* [I] 32,12 per la sovrapposizione di Nm 24,17 e Is 11,1; 51,5), o come «un personaggio che estende la mano destra sopra la Vergine: “La potenza dell’Altissimo ti coprirà con la sua ombra”; è lo Spirito Santo» (così H. Leclercq, s.v. «*Mages*», DACL 10,1, 980-1067, qui 1033). Offrendo il precedente del “Nicheione della *Virgo lactans*” (Nestori, Pri<sup>10</sup>), la provenienza dalla Catacomba di Priscilla mi sembra avvalorare la prima ipotesi interpretativa. Il riconoscimento in questo ultimo personaggio della “lastra di Severa” di un richiamo alla profezia di Nm 24,17 dimostrerebbe tra l’altro la compatta coerenza del sistema di *Testimonia* impiegato da questi primi esperimenti iconici entro gli spazi della Catacomba di Priscilla. Se così fosse, la scena dell’augurio di vita «in Dio» formulato per Severa assumerebbe una coloritura fortemente messianica (il Dio-bambino che Maria ostende è il compimento di quel «Regno che sarà esaltato» di Nm 24,7) e, perciò, una dimensione propriamente storica: la salvezza del singolo, l’“augurio di salvezza”, come talora si scrive, risulterebbe qui vincolato all’orizzonte più ampio dell’attesa del regno di Dio di cui Gesù Cristo era riconosciuto «stella che sorge», «scettro» (Nm 24,17), «giustizia» e «salvezza» (Is 62,1).



**Figura 7:** la caduta dei protoparenti e l’epifania ai Magi. Frammento di sarcofago, San Paolo fuori le mura, Roma (Wp. 32, t. 222,7; Rep. 1, 735). La china riportata in figura riproduce un documento generalmente datato tra la fine III secolo e l’avvio del principato costantiniano (cfr. F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, De Gruyter, Berlin 1940 [Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 11], 376). Anche in questo caso è evidente l’intento ermeneutico che ispira l’accostamento tra la scena della caduta dei protoparenti e l’omaggio rivolto dai Magi a Gesù bambino, osteso da Maria. La ripresa della tipologia Eva-Maria, esplicitamente istituita già nella seconda metà del II

secolo da Giustino, *Dialogo con Trifone* 100,5-6 («Eva [...] generò [...] la ribellione e la morte, Maria [...] la fede e la gioia»), si interseca qui con il tema della regalità escatologica del Cristo. La tensione ermeneutica sottesa tra le due donne non si limita dunque a raffigurare genericamente il passaggio dall'economia della caduta a quella della reintegrazione, ma insiste piuttosto sul passaggio dalla storia, inaugurata con la caduta genesiaca, al Regno, inteso come tempo escatologico della ricapitolazione (si pensi allo sviluppo caratteristico che il collegamento teoretico di protologia ed escatologia ricevette nella teologia di Ireneo di Lione, che proprio su questo nesso costituì il teologumeno dell'*anakephalaiōsis*, "ricapitolazione": cfr. almeno M.C. Steenberg, *Irenaeus on Creation. The Cosmic Christ and the Saga of Redemption*, Brill, Leiden 2008 [Supplements to vigiliae christianae 91], 49-60).

Con la prima metà del IV secolo, la sostanziale stabilità formale di questo tema iconografico iniziò a oscillare lungo una pluralità di modulazioni grafiche che, superando l'originale articolazione della scena di profilo, iniziò a proporre il gruppo Maria-Gesù in ritratti di tre quarti, spesso al centro dei Magi che, viceversa, continuavano a essere raffigurati rigorosamente di profilo.



**Figura 8:** l'omaggio dei Magi. Lunetta di arcosolio, parete di fondo, cubicolo 69, Catacomba di Pietro e Marcellino, Roma (Nestori, Lau<sup>69</sup>). La datazione, «al più tardi all'ultimo quarto del IV secolo», della regione Z – di cui fa parte anche questo cubicolo che qui si data tra 320 e 340 – è presa da J. Guyon, *La topographie et la chronologie du cimetière "inter duos lauros"*, in J.G. Deckers - H.R. Seeliger - G. Mietke (hrsg.), *La catacomba*

*dei Santi Marcellino e Pietro. Repertorio delle pitture - Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro“. Repertorium der Malereien, Testo - Textband*, PIAC - Aschendorffsche, Città del Vaticano - Münster 1987 (Roma Sotterranea Cristiana 6), 91-131, qui 125. L'immagine è tratta da Garr. 2, t. 58,2. La pittura esaminata proviene da un cubicolo di grande interesse per la ricca progettazione iconica, dominato da una volta che sviluppa un sintetico manifesto cristologico basato sull'associazione tra il Buon Pastore e le quattro scene del ciclo di Giona, raffigurate qui in alternanza a oranti – maschili e femminili – (Wp. 03,

t. 61). Sulla parete di accesso al locale si trovano, disposti simmetricamente al profilo dell'ingresso, due fossori intenti a scavare (Wp. 03, t. 59,2). Le due pareti laterali recano soltanto motivi floreali, pelte, canne e ornamenti a ovuli, mentre l'arcosolio di cui fa parte la lunetta con la raffigurazione dell'epifania ai Magi sfonda il muro di fondo (cfr., per una veduta d'insieme, Wp. 03, t. 60). Ai lati dell'arcosolio, sulla stessa parete, si trovano due scene prototestamentarie, il miracolo della roccia (sulla sinistra, per l'osservatore; cfr. Es 15,22-25.27; 17,5-6; Nm 20,2-11; 21,16-18; l'assenza delle figure di Processo e Martiniano che si dissetano dalla fonte miracolosa rende sconsigliabile il riferimento all'ermeneutica petrina dell'episodio) e Noè nell'arca (sulla destra; cfr. Gen 6 - 8); il sottarco dell'arcosolio (cfr. Wp. 03, t. 45,1) pone, ai lati di un orante, la risurrezione di Lazzaro (sulla sinistra; cfr. Gv 12) e la moltiplicazione dei pani (sulla destra; cfr. Mc 6,30-44 [anche 8,1-9]; Mt 14,13-21 [anche 15,32-39]; Lc 9,12-17; Gv 6,1-13); la lunetta di fondo ospita infine la scena che si sta esaminando. L'articolazione del progetto iconografico di questa parete sviluppa una sorta di itinerario catechetico che procede lungo le quote di sfondamento (superficie esterna → sottarco → lunetta):

1. le due scene "esterne", sulla parete, raffigurano altrettanti *testimonia* della Torah (accomunati dal referente battesimale), tramite i quali il piano sacramentario (cfr. 1Pt 2,20-21) assume una dimensione storico-universalistica (si pensi all'associazione tra diluvio, «*baptismum mundi*», e giudizio finale, già lucidamente registrato da Tertulliano, *Il battesimo* 8,4-5; cfr. però anche Giustino, *Dialogo con Trifone* 138,1-2);
2. procedendo, le due scene del sottarco, entrambe neotestamentarie, fanno riferimento al nesso tra risurrezione e partecipazione alla cena eucaristica, in perspicua rilettura di Gv 6,51-58;
3. al termine di questo itinerario sta la manifestazione della regalità di Cristo, raffigurato tramite l'omaggio dei Magi.

Il riconoscimento cristologico della regalità di Gesù (cfr. F. Scorza Barcellona, *L'interpretazione cristologica dei tre doni e la fede dei magi*, in Id., *Magi, infanti e martiri nella letteratura cristiana antica*, Viella, Roma 2020 [Sacro/santo 29], 185-196) riguarda, dunque, un progetto teologico di fitta trama scritturistica, nel quale, dapprima, il tema dell'acqua che salva viene riconnesso al "sistema delle Alleanze" che ritma tutto il Primo Testamento, e, poi, il fedele (l'orante del sottarco dell'arcosolio) è posto tra i due caposaldi precipuamente cristiani della professione di fede: la speranza nella risurrezione che Cristo ha ottenuto per tutti i suoi fedeli e la cena come partecipazione efficace alla sua Pasqua. Pare legittimo affermare che la successione delle scene non può essere ricondotta a un affastellarsi casuale di motivi biblici, ma al preciso disegno di un itinerario argomentativo, elaborato attraverso la fondamentale strumentazione dell'esegesi tipologica (vedi *infra*, pp. 159-197). Dal punto di vista formale si osserva, come già sottolineato più sopra, una rotazione ancora parziale del gruppo Maria-Gesù bambino, che si rivolge ora tanto ai Magi tanto all'osservatore.



**Figura 9:** l'omaggio dei Magi. Pittura tra loculi, Catacomba di Domitilla, Roma (Wp. 03, t. 116,1; Nestori, Dom<sup>61</sup>). Prima metà del IV secolo. Per la datazione proposta, cfr. U. Fasola, *Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilleus*, PCAS - Edipuglia, Città del Vaticano - Bari 1989 (Romische und Italienische Katakomben 2), 71. Questa raffigurazione dell'omaggio dei Magi, isolata su una parete riccamente decorata a girali d'acanto, è qui rilevante per un elemento formale: l'aumento del numero dei Magi (da tre a quattro), che può essere considerato parallelo alla riduzione (da tre a due) già osservato sulla lunetta della Catacomba di Pietro e Marcellino (figura 8). Questi due pannelli pittorici sembrano di particolare rilievo per le prime avvisaglie, che essi recano, di una riformulazione radicale della scena che qui si esamina. Se da principio i due gruppi di questo tema iconografico (Magi e madre-bambino) esprimevano *insieme* un nucleo contenutistico condiviso – l'episodio dell'omaggio al neonato narrato nel Vangelo di Matteo (2,9-10) –, ora si osserva una scissione: i Magi “decorano” la scena centrale. Nel caso del pannello della Catacomba di Domitilla, poi, Maria compie il gesto dell'*intensio manum*, quello impiegato dall'oratore per indicare al proprio uditorio ciò di cui sta parlando (cfr. Quintiliano, *Istituzione oratoria* 11,3,89; per l'importanza nella cultura romana della chironomia – la norma, “*nomos*”, della mano, “*cheir*” – retorica, dopo la fondamentale monografia di U. Maier-Eichhorn, *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1989 [Europäische Hochschulschriften, 15: Klassische Sprachen und Literaturen 41], cfr. almeno G.S. Aldrete, *Gestures and Acclamations in Early Imperial Rome: Methods of Interactive Communication between Emperor and Plebs at Mass Public Gatherings*, Ph.D. Diss., Ann Arbor [MI] a.a. 1995-1996, 39-47 [Id., *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Johns Hopkins University Press, Baltimore {MD} - London 1999]; J. Hall, *Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures*, in *The Classical Quarterly* 54 [2004] 143-160, in part. 148-159; cfr. anche A. Quacquarelli, *Riflessioni sul gesto (actio) di alcune scene della iconografia evangelica dei primi secoli*, in A. Duplex [éd.], *Recherches et tradition. Mélanges patristiques offerts à Henri Crouzel*, Beauchesne, Paris 1992 [Théologie Historique 88], 229-238). Attraverso questa semplice *actio* retorica, gli osservatori intervengono nella dinamica della scena, venendo “chiamati in causa” da Maria. Se dunque, per un verso, questa configurazione

sembra compromettere l'“esclusività” dell'interazione tra il gruppo dei Magi e quello di Maria e Gesù, per l'altro, esso dà forse avvio a una storia che possiamo considerare l'esordio dell'icona. Ne scrive N.P. Kondakov, *Iconografia della Madre di Dio*, 1, Viella, Roma 2014 (I libri di Viella, Arte - Études lausannoises d'histoire de l'art 17), 73: «Questa immagine presenta il gruppo della Madre di Dio con il Bambino non a lato della scena, ma al centro della stessa. Con ciò, si conferisce all'adorazione solennità e cerimonialità, più tardi divenuta obbligatoria e che ha dato alla stessa raffigurazione il carattere di icona». S'inaugura ora, in altri termini, quel “transito” del «soggetto storico» verso «una raffigurazione iconica» (*ivi*, 83).



**Figura 10:** Maria in trono ostende Gesù. Placca decorativa in terracotta, già nella basilica di Pheradi Maius (Bouficha, Tunisia; H. Leclercq, s.v. «Cartage», in DACL 2,2, 2190-2330, qui 2299-2301, afferma però una provenienza cartaginese), ora presso il Museo Nazionale del Bardo di Tunisi (cfr. *Carthage. L'histoire, sa trace, son écho. Catalogue, Musée du Petit Palais, 9 Mars - 2 Juillet 1995*, Association française d'action artistique, Paris 1995, 290, fig. 1). La datazione di questa mattonella – e di quella assai simile, di identico soggetto ma non proveniente dallo stesso stampo, accanto alla quale è stata ritrovata – oscilla tra V e VI secolo. Sarei tuttavia incline a preferire entro questa forbice una datazione relativamente alta, alla metà del V secolo, quando, ancora sotto il controllo vandalico, la qualità della produzione artistica dell'Africa romana accusò una flessione qualitativa (così anche A.

Merrills - R. Miles, *The Vandals*, Wiley- Blackwell, Chichester 2010 [The Peoples of Europe], 204-212, che pure ripercorrono la vicenda vandalica in Spagna e in Africa in termini assai meno severi dell'abitudine della critica). Se la datazione proposta è corretta, si tratterebbe di una precocissima icona mariana, di tipo ieratico (secondo il “*triumphale typus*” delle *Mariae basilissae*), affine a ciò che verrà poi identificato come icona della “Nikopoia” (“apportatrice di vittoria”) o come icona della “Kyriotissa” (“regina”). Senza voler impiegare, però, classificazioni che, per la metà del V secolo, rischiano di risultare ancora anacronistiche, va sottolineata la sostanziale contemporaneità di queste mattonelle con il celebre viaggio a Gerusalemme di Eudocia Augusta del 438 (cfr. Teodoro il Lettore, *Storia ecclesiastica*, presso Niceforo Callisto, *Storia ecclesiastica* 563,1 [PG 86, 165]), quello che si concluderà con l'invio a Pulcheria dell'icona “lucana” dell’“Odigitria” (“la guida che mostra la via”), una sorta di “prototipo leggendario” di tutta la tradizione delle icone. Se, però, la tradizione codifica secondo le categorie leggendarie e discontinue dell'evento prodigioso le origini di una fortunata stagione (e tale fu quella dell'icona), compito della storia è

provare viceversa a indagarne le dinamiche in termini più consequenziali. Come si vedrà, è forse possibile stabilire una parentela tra questo tipo iconografico e quello dell'epifania ai Magi.



**Figura 11:** i Magi di fronte alla maestà di Maria e del Cristo bambino. Mosai-co, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna. Il pannello raffigurato in china proviene da una delle sezioni di mosaico di Sant'Apollinare Nuovo riallestite dopo la conquista giustiniana della *civitas* (540) e la conseguente attribuzione alla comunità nicena di tutte le chiese ariane della città (tra cui questa, già chiesa palatina di Teodorico dedicata a “Nostro Signore Gesù Cristo”, poi, con l’assegnazione ai niceni, chiesa di San Martino in Ciel d’Oro e, solo a partire dall’856, dalla traslazione cioè delle spoglie di Apollinare dall’omonima chiesa del porto di Classe, Sant’Apollinare Nuovo). Dei tre registri di cui si componeva la sontuosa decorazione della navata centrale della chiesa teodoriciano, per certo solo il terzo e più basso venne riformulato in parte, dando vita alle due celebri processioni, convenzionalmente dette di “martiri” e di “vergini” (ma se da una parte non si trovano solo “martiri” – si pensi a Martino di Tours –, dall’altra non si susseguono solo figure di sante vergini: numerose sono anche le martiri, tra cui Perpetua, che pure partorì in carcere). Una splendida descrizione di questi mosaici e del loro sviluppo iconografico è fornita da D. Maukopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge *et alibi* 2010, 152-174, in part. 158-160 e 171-172; inoltre, all’indirizzo <https://mostre-virtuali.uniroma1.it/mostra/restaurimusiviravenna/it/10/santapollinare-nuovo> (consultato il 7 gennaio 2022) è possibile osservare dettagliatamente la storia di tutti gli interventi su questi cicli musivi, dalla prima stesura sino al XX secolo. Senza volere ripercorrere qui la dettagliata disamina di Deborah Maukopf Deliyannis, basterà forse segnalare che le due teorie si situano all’intersezione ideale tra la liturgia celeste – che prefigurano, tramite il contesto paradisiaco, lo sfondo dorato e l’abbigliamento opulento – e la liturgia terrena – che accompagnavano e assumevano su di sé, come perspicuamente osserva anche Maukopf Deliyannis, *Ravenna*, 170: «Lo stesso Agnello [*Liber pontificalis ravennate* 23; 36; 67] richiama l’attenzione sul fatto che tradizionalmente il lato meridionale di una chiesa [...] era dove stavano gli uomini, mentre il lato settentrionale [...] era destinato alle donne. Così, le processioni dei santi e delle

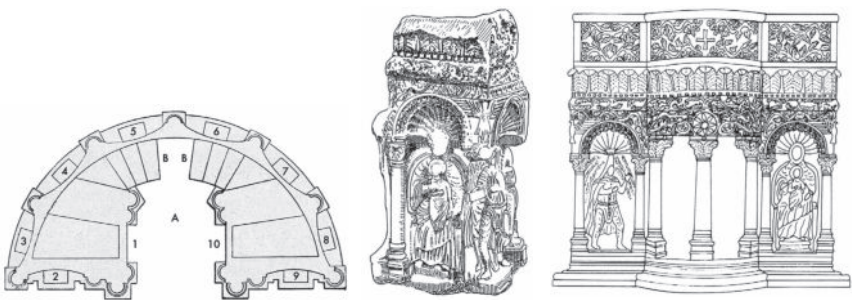


vergini corrispondono, quanto al genere, ai congregati sottostanti». Anche i doni offerti nel mosaico, le corone, evocano sia la proclamazione celeste della maestà di Dio sia la *proskynesis* della corte all'imperatore, simboleggiata tramite la dazione dell'*aurum coronarium*, un tributo in cui venivano corrisposte corone, a significare la regalità del principe, sia, secondo O.G. Von Simson, *Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, The University of Chicago Press, Chicago (IL) 1948, 90-103, le specie recate processionalmente dall'assemblea durante l'offertorio, dette appunto anche *coronae* (di pane: cfr. Gregorio Magno, *Dialoghi* 4,55 [PL 77, 417]). I Magi starebbero dunque nel mosaico a guidare la processione delle sante, che, non a caso, giunge idealmente al cospetto di Maria in trono (simmetricamente alla processione maschile, guidata da Martino di Tours – cui era stata dedicata originalmente dai niceni la chiesa –, che giunge al cospetto del Cristo in trono). Molto si è speculato circa la presenza dei tre uomini alla guida di una teoria composta soltanto di sante cristiane. Le soluzioni proposte hanno richiamato:

1. la ben documentata “misoginia patristica” che, soprattutto in questi secoli, sembra considerare inevitabile una tutela virile per la donna (ma, forse, le cristiane di Bisanzio furono tra quelle che meglio seppero emanciparsene: cfr. almeno L. Garland, *Byzantine Empresses. Women and Power in Byzantium, AD 527 - 1204*, Routledge, London - New York [NY] 1999; J. Herrin, *Women in Purple. Rulers of Medieval Byzantium*, Princeton University Press, Princeton [NJ] - Oxford 2001; Ead., *Unrivalled Influence: Women and Empire in Byzantium*, Princeton [NJ] - Oxford 2013);
2. la possibile allusione trinitaria data dal numero degli offerenti (così proponeva già Agnello, *Liber pontificalis ravenenate* 88 [ma solo incidentalmente!]; Leone Magno, nel *Sermone* 36, trasforma invece l'epifania in un manifesto della professione di fede calcedoniese; cfr. comunque Mauskopf Deliyannis, *Ravenna*, 169), ma sembrerebbe strano voler assumere questa lettura meccanicamente, perché implicherebbe un omaggio della Trinità alla *Theotokos* e (ancor più stranamente!) al Figlio, innescando ulteriori – e forse maggiori – problemi trinitari e cristologici;
3. un generico valore anti-ariano della scena, poiché correlata al tema dell'Incarnazione.

Giova forse richiamare due differenti elementi che potrebbero concorrere a ripensare le ragioni di questa scelta iconografica. Il primo è la predilezione dei nuovi dominatori di Ravenna per la raffigurazione dell'omaggio dei Magi. Quest'ultima scena, come noto, venne inserita anche sul lembo della veste di Teodora nel celebre ritratto dei mosaici di San Vitale, dove l'Augusta sta appunto recando un'offerta, come fanno qui le numerose sante in processione (i mosaici di San Vitale furono realizzati tra 546 e 548; per altro, la scena della venuta dei Magi si trovava già sul sarcofago ravenenate “dell'esarca Isacio”, del V secolo, conservato presso San Vitale [Rep. 2, 378]). Il secondo si riallaccia alla “storia iconografica” del gruppo dei Magi offerenti: come visto, esso è stabilmente correlato all'immagine di Maria che ostende il neonato.

Sin dal suo primo apparire, la raffigurazione di questa scena assunse coloriture escatologiche, capaci di enfatizzare questa specifica connotazione teologica dell'episodio, già propria della narrazione matteana. La storia della tradizione visuale dell'epifania ai Magi fu dunque del tutto congruente all'intenzione del testo evangelico, da cui prendeva le mosse e nel quale riconosceva ora una ricapitolazione finale della caduta protologica (la trasgressione di Adamo ed Eva), ora un anticipo del compimento finale e ora, più genericamente, una professione della regalità del Cristo. Se questi due dati hanno valore – la preferenza giustiniana per questi personaggi e la loro correlazione alla maestà di Maria e del Cristo bambino –, a Sant'Apollinare Nuovo andrebbero osservati non già i tre Magi mentre guidano le sante sino al gruppo mariano della maestà, ma un'ulteriore riformulazione del carattere escatologico di Mt 2,1-12. In questo strepitoso pannello musivo, in altri termini, il racconto del primo canonico sarebbe già traslato nel suo significato escatologico: le offerte dei Magi non rappresentano la cronaca di uno struggente episodio, ma il riconoscimento della regalità messianica – e perciò escatologica – del Cristo. Di conseguenza, ripristinando l'unità della scena dell'epifania di Sant'Apollinare Nuovo, sarebbe piuttosto Eufemia – la prima della processione di sante, la martire che compì il miracolo risolutore del concilio di Calcedonia – a guidare le donne della teoria femminile. Si dirà che questa ipotesi di lettura viola la simmetria tra le due processioni (quella maschile e quella femminile), ma è piuttosto la presenza dei Magi a violare lo schema, dal momento che, comunque li si voglia correlare (alle sante che li seguono o al gruppo della maestà a quale si rivolgono), questi tre personaggi non hanno un corrispondente iconico nella serie dei santi.



**Figura 12:** Maria in trono ostende Gesù bambino, ricevendo l'omaggio dei Magi. Particolare dai resti di un ambone monumentale, a pianta geminata, in marmo, conservato ora presso il National Museum of Istanbul, proveniente dalla “basilica della rotonda” di Tessalonica. Ricondotto in origine a un'epoca di po-

co successiva al concilio di Efeso (440-450: cfr. G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines*, 2, Constantinople 1914, 393-405), di recente è stato datato, più prudentemente, alla metà del VI secolo (cfr. R. Warland, *Der Ambo aus Thessaloniki. Bildprogramm – Rekonstruktion – Datierung*, in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 109 [1994] 371-385, qui 385; N. Zchomelidse, *The Epiphany of the Logos in the Ambo in the Rotunda (Hagios Georgios) in Thessaloniki*, in N. Suthor - A. Hoffmann - M. De Giorgi [eds.], *Synergies in Visual Culture / Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, Brill, Leiden 2013, 83-96), alla stessa altezza cronologica, dunque, dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo. La planimetria (del solo basamento) è ricavata da Leclercq, s.v. «Mages», 1007, fig. 7466; il dettaglio della china da Mendel, *Musées Impériaux Ottomans*, 399; la ricostruzione del prospetto frontale da Warland, *Der Ambo*, 379. Il progetto iconografico di questo ambone è sviluppato da otto delle dieci nicchie che rivestono il basamento e la doppia scalea (BB) di questo straordinario monumento. I due pannelli numerati in pianta con “1” e “10” sono privi di raffigurazioni. Il “2”, come mostra anche la ricostruzione del prospetto frontale, è occupato dalla figura di un Mago rivolto verso la maestà di Maria e Gesù (pannello “9”). I pannelli “3” e “4” da altri due Magi che si incamminano. Il pannello “5”, gravemente lesionato, raffigura un pastore che vigila sul suo gregge, verosimilmente a evocazione dell'epifania ai pastori di Lc 2,8-20 (così propone anche Warland, *Der Ambo*, 375-376, che, sfruttando il parallelo con i coevi quattro bassorilievi “della natività” di Cartagine – dove il racconto dei Magi si interseca a quello lucano dei pastori –, sostiene l'originale presenza di un angelo di fronte al pastore anche sull'ambone di Tessalonica). I pannelli “6”, “7” e “8” ritraggono nuovamente i Magi che finalmente giungono al cospetto di Maria assisa in trono che mostra Gesù bambino (pannello “9”). Se è chiaro il significato complessivo dell'itinerario – che tale è letteralmente il ciclo figurativo di questo ambone –, d'altra parte meritano di essere richiamati tre elementi:

1. i pannelli “2” e “9”, che connotano il fronte, sviluppano una sorta di sintesi complessiva dell'intero percorso iconografico – quindi il progetto di questo documento visuale prevede due fasi di “lettura”, una dettagliata, che si sviluppa lungo gli otto pannelli “2” → “9”, e una “riequilibrativa”, data dalle due nicchie del fronte;
2. l'impianto complessivo è evidentemente armonizzante: le Scritture, cioè, vengono assunte attraverso un processo di aggregazione dei materiali propri di ciascun Vangelo, a dare una narrazione composita ma unitaria – si pensi alla *Peshitta* – di tutto ciò che viene narrato di Gesù dai testi canonici;
3. lo schema iconografico complessivo è del tutto analogo a quello appena considerato dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, dove i Magi giungono al cospetto di una maestà ritratta ortogonalmente a loro e frontalmente all'osservatore.

Ciò che emerge dal confronto di questi due documenti visuali – le raffigurazioni dell'epifania ai Magi di Sant'Apollinare Nuovo e dell'ambone di Tessalonica – è l'attestarsi di uno "spazio d'intersezione" tra il tema iconografico dell'omaggio dei Magi e quello delle maestà mariane che precludono alla storia dell'icona.



**Figura 13:** i Magi al cospetto della maestà del Cristo-bambino. Mosaico, arco trionfale di Santa Maria Maggiore, Roma. I mosaici dell'arco sono certamente di età sistina (432-440) e perciò provengono dalla progettazione originale dell'edificio. L'immagine è tratta da Garr. 4, t. 213 (particolare). Questo pannello musivo credo permetta di cogliere uno dei primi esperimenti iconici che determineranno poi la soluzione che qui si sta considerando. L'arco trionfale di Santa Maria Maggiore, infatti, mostra come, sin dalla metà del V secolo, fosse disponibile all'"arte" cristiana una rilettura visuale dell'episodio dell'epifania ai Magi che riformulava il gruppo Maria-Cristo in senso regale, secondo il modello delle maestà: «Che poi il divino Infante sia nelle scene del nostro mosaico raffigurato non seduto sulle ginocchia di sua Madre, ma sul trono e circondato dagli angelici satelliti e con la stella rivelatrice della sua nascita sul capo, questo è un motivo ideato dall'artista per meglio far risaltare il Messia, *Rex regum*, adorato dai Magi» (G. Biasotti, *L'arco trionfale di S. Maria Maggiore in Roma*, in *Bollettino d'Arte* [1914] 73-93, qui 81). L'ipotesi che qui si sta proponendo – riconoscere nelle raffigurazioni regali del gruppo Maria-Gesù bambino uno sviluppo, sperimentato compiutamente dal V secolo, del tipo iconografico dell'epifania ai Magi –, avvalorata per altro da diversi esempi di epoca coerente (si pensi, per esempio, alle ampolle argentee del tesoro del Duomo di Monza, della fine del V secolo [A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte. (Monza - Bobbio)*, Klincksieck, Paris 1958, 7-9; 16-18, 45-47 [e figure 1-4; 54]), collima con quanto già osservato da Kondakov, *Iconografia della Madre di Dio*, 1, 77: «Per la storia più generale dei tipi iconografici, il dato più importante è certamente il fatto che sia la Madre di Dio che il Bambino siano stati rappresentati di profilo rispetto allo

spettatore, e di fronte rispetto ai magi, così come i magi sono anch'essi di profilo nel rilievo: evidentemente l'arte viva e naturalistica dei primi cinque secoli dell'era cristiana voleva mostrare, con questo espediente, sia la sincera fede dei magi che la misericordia viva di Dio. Già nel V secolo si era cominciato, come vedremo, a rappresentare la Madre di Dio con il Bambino in modo iconico con il viso voltato verso lo spettatore, ma allora anche i magi furono spostati ai due lati, come si vede sull'icona».



**Figura 14:** maestà di Maria e Gesù tra i Magi e un angelo; scene della natività. Pannello eburneo da copertina (di evangelario?), British Museum, Londra. Immagine da Leclercq, s.v. «Mages», 1055, fig. 7500. La datazione di questo avorio è stabilita alla prima metà del VI secolo e la sua provenienza alle regioni orientali del Mediterraneo, con preferenza per la Siria o l'area palestinese (cfr. O.M. Dalton, n. 14: «Panel from a Bookcover; The Adoration of the Magi; The Nativity», in Id., *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, British Museum - Longmans, London 1909, 12-14; S.A. Boyd, n. 476: «Plaque with the Adoration of the Magi and Nativity», in K. Weitzmann [ed.], *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh*

*Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978*, The Metropolitan Museum of Art - Princeton University Press, New York [NY] 1979, 531-532; A. Eastmon, n. 3: «Plaque of the Adoration of the Magi and the Miracle of Salome», in M. Vassilaki [ed.], *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Skira, Milano 2000, 266-267, propone addirittura Betlemme). Il pezzo, coevo ai mosaici di Sant'Apollinare Nuovo ma proveniente da maestranze orientali, dimostra l'ampiezza del processo di ridefinizione del soggetto dell'epifania che, difatti, vedrà ridursi la sua fortuna, cedendo progressivamente il posto alla multiforme tradizione delle icone mariane. Si pensi al celebre *enkolpion* aureo dell'Epifania – datato al 583-584 (cfr. P. Grierson, *The Date of the Dumbarton Oaks Epiphany Medallion*, in *Dumbarton Oaks Papers* 15 [1961] 221-224) e conservato presso la Dumbarton Oaks Research Library and Collection –: qui la maestà del gruppo Maria-Gesù bambino tra gli angeli sovrasta, per dimensione e posizione, le più piccole scene della natività e dell'omaggio dei Magi. A riba-

dire il “nesso ermeneutico” tra l’episodio del ciclo dell’infanzia mattea e l’icona della maestà mariana, provvede su questa medaglia aurea la fedele replicazione degli stessi marcatori iconografici nella figura superiore, tra gli angeli e, nella figura più piccola, nella scena dell’omaggio dei Magi.



**Figura 15:** Maria con il Cristo bambino in trono tra gli angeli Michele e Gabriele. “Bassorilievo copto della Madonna di Efeso” della cattedrale di Adria. Datato al VI secolo (così A. Nicoletti, *Rilievo copto di Adria*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 63 [1974] 7-23; F. Coden, *Ancora sull’icona marmorea protobizantina di Adria (Rovigo)*, in *Atti dell’Accademia roveretana degli Agiati* 268 [2018] 40-53, qui 51-52, riassume tutte le datazioni proposte per questo documento, dal V secolo al VII), a questo rilievo venne attribuita un’origine copta da S. Bettini, *Opere d’arte ignote o poco*

*note. Un rilievo copto in Adria*, in *Rivista d’arte* 16 (1934) 149-168, che spesso viene ripetuta, anche se a mio avviso ha ragione Coden, *Ancora sull’icona marmorea*, 52-53, a sottolineare «un’influenza costantinopolitana, effettivamente molto evidente» che rimetterebbe in gioco «le aree più orientali del Mediterraneo come luogo di esecuzione della scultura adriese». In accordo con A. Guillou, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d’Italie*, École Française de Rome, Roma 1996 (Publications de l’École Française de Rome 222), 7-8, numero 1, è possibile sciogliere il dettato epigrafico di questo documento come segue:

1. al di sopra dei tre personaggi, si susseguono le identificazioni di «San Michele (*O agiōs Michaēl*)», di «San Gabriele (*O agiōs Gabrēēl*)» e di «Santa Maria (*Ē agia Maria*)»;
2. ai piedi del trono del gruppo della maestà alcune lettere che però complessivamente risultano quasi del tutto illeggibili, consunte probabilmente per via della prolungata esposizione di questo rilievo a piccoli gesti di pietà;
3. sotto il panneggio dell’angelo Gabriele è invece possibile leggere «Madre di Dio, soccorri [...], tuo servitore, e accorda la tua grazia, Signore, ad Abraham Strothos (*Theotoke bōēthi* / [......] *doulō* / *kai Ab- / raami- lou Strōthou* / *K(yri)e charin*)».

L’identica struttura iconica che si osserva in questo documento e nella formella eburnea analizzata in figura 14 permette di affermare la palmare sovrapposizioni

lità tra quella riscrittura della scena dell'omaggio reso dai Magi e queste prime formalizzazioni visuali di maestà mariane. Si tenga, per altro, presente che, se si accetta quanto osservato da M. Guj, s.v. «*Nimbo*», in Bisconti (cur.), *Temi*, 230-231, qui 230, secondo la quale «nella figura di Maria il nimbo è applicato in modo limitato sino a tutto il V secolo», sarà forse possibile anticipare alla fine del V secolo il pannello di Adria, facendone una delle più significative e precoci attestazioni di questo tipo mariano.

L'itinerario sin qui percorso credo possa riassumere icasticamente il passaggio dalla prima "immagine" cristiana all'icona, compiuto il quale l'osservatore si ritrovò all'"interno" dell'evento storico-salvifico, spettatore dell'epifania della regale maestà divina del Cristo e della *Theotokos*. L'immagine iconica lo chiamò in causa, invitandolo in tal modo a contemplare, non più a vedere. Un po' come nella geniale annunciazione di Antonello da Messina, dove l'osservatore "entra" nella scena e assume la prospettiva privilegiata dell'angelo Gabriele, ora l'osservatore si ritrova al cospetto di Maria che gli ostende il Cristo bambino. In questo incontro, del tutto nuovo, la complessa rete semantica, che sapientemente la più antica documentazione visuale cristiana aveva aggregato alla scena dell'epifania ai Magi, si dischiude agli occhi dell'osservatore che, vedendo la madre e il neonato, contempla la *Theotokos*<sup>33</sup> e il Re dei re escatologico.

Il "posto dell'osservatore" è dunque radicalmente cambiato ma, per quanto si diceva da principio, con esso era mutato il suo modo di "vede-

---

<sup>33</sup> Si noti che fu il concilio di Efeso del 431 a scegliere proprio il tema della generazione di Gesù per affermare la piena divinità del Logos, attraverso l'"espediente" mariano in ragione del principio della *communicatio idiomatum*: «La piena umanità di Gesù, unita all'ipostasi divina, è generata dalla Vergine; il titolo [di *Theotokos*] stabilisce un fondamento ontologico per l'incarnazione e una garanzia soteriologica per il destino dell'umanità. [...] Il concilio di Efeso ha [...] stabilito un presupposto fondamentale: Gesù, il Cristo, è l'umanizzazione di Dio e la *Theotokos* ne è garanzia» (A. Gila, *Maria nelle origini cristiane. Profilo storico della mariologia patristica*, Paoline, Milano 2017 [Spiritualità del quotidiano], 150). Si può dunque osservare un interessante parallelismo nella storia della documentazione visuale cristiana antica: anche qui, per significare il passaggio a una nuova cognizione di Maria – sollecitato da un rafforzamento ulteriore della cristologia –, si scelse di operare sul ciclo della natività e, ancor più specificamente, sull'episodio al quale la narrazione evangelica ha attribuito il compito di illustrare il momento in cui tutte le genti riconoscevano nel neonato il Re dell'Universo, Cristo in vista del Regno.

re” e l’ideale dell’immagine che gli si dispiegava dinanzi. Per quanto riguarda la disamina che qui si conduce, questa rivoluzione determinò la fine di una stagione – la prima, quella delle “immagini ermeneutiche” –, e l’avvio di una nuova epoca, quella dell’icona. Non si può immaginare di transitare entro le due epoche che questa soglia distingue impiegando i medesimi criteri analitici e le medesime categorie interpretative.

Si badi: tale avvertenza non è valida solo da un punto di vista storico-artistico (o storico dello stile, delle tecniche d’arte ecc.). Altro furono, infatti, anche sul piano concettuale, l’immagine paleocristiana, il suo “funzionamento”, le sue finalità e il suo “statuto storico”, altro furono l’icona, il suo ideale e la sua definizione teoretica. In altri termini: i dibattiti, i concili, le dispute che attorno all’icona si animarono *non possono costituire*, in negativo o in positivo, il filtro critico per cogliere il significato della cultura visuale paleocristiana. Si tratterebbe di una pericolosa retroproiezione di categorie e di una(un) “idea(le) dell’immagine” del tutto antistorica.



L'APPROCCIO ERMENEUTICO.  
L'“ARTE PALEOCRISTIANA”  
COME SVILUPPO STORICO  
DELL'ESEGESI CRISTIANA ANTICA



## I.

# UNA DIVERSA PROSPETTIVA CRITICA SUL DOCUMENTO VISUALE PALEOCRISTIANO

Il capitolo precedente ha revocato in dubbio la possibilità di considerare l'immagine attestata dall'icona come uno sviluppo senza soluzione di continuità della più antica immagine cristiana. Tra queste due stagioni, si è visto, sussiste una difformità non solo né principalmente stilistica, ma che coinvolge l'ideale stesso dell'immagine: la prima visualità cristiana non fu oggetto né di venerazione né di omaggio, poiché non fu riguardata quale “mediatrice sacra”, ma fu accolta e impiegata quale “medium argomentativo”. Servì ad affermare<sup>1</sup> e a comunicare tra uomini, non a mettere gli uomini in relazione con il divino.

Una simile constatazione determina una duplice conseguenza:

1. *sul piano genericamente epistemologico*, mutare la concezione dell'oggetto studiato richiede un ripensamento (almeno una verifica) della metodologia con cui lo si indaga. Se infatti le prerogative che si attribuivano a un oggetto di studio si rivelano inadatte a identificarlo accuratamente, si dovrà anche riconsiderare l'efficacia della strumentazione critica che era stata predisposta per analizzarlo;
2. *nello specifico della vicenda critica relativa all'“arte” paleocristiana*, poi, la scissione tra la prima cultura visuale delle antiche comunità di discepoli del Signore e quella che le succedette, caratterizzata

---

<sup>1</sup> Come si vedrà (vedi *infra*, pp. 276-281), nel mondo romano-imperiale l'immagine aveva il compito di veicolare l'affermazione di sé, del proprio *status* e delle proprie idee. In questa più ampia prospettiva rientra anche la funzione decorativa dell'immagine, nell'accezione etimologica del termine che, risalendo al *decus* romano, implica sia l'idea dell'ornamento sia quella della dignità (politica, sociale, familiare e personale). In questo senso, l'immagine cristiana si rivelò, come si vedrà, uno strumento di grande efficacia.

dall'icona, comporta la necessità di riconsiderare diversi dati critici e analitici che erano stati acquisiti echeggiando quella tortuosa riflessione circa la ricevibilità teologica di un'immagine cristiana, riflessione che ebbe però come suo presupposto dialettico l'icona.

La ridefinizione del presupposto metodologico e dei principali parametri critici tramite i quali organizzare l'indagine della documentazione visuale cristiana più antica rappresenta uno sforzo che può condurre anche a un altro risultato. L'immagine infatti costituisce, almeno idealmente, l'intersezione tra due dimensioni di interesse: da una parte vi è il desiderio di motivare e interpretare il singolo documento iconico; dall'altra sussiste pur sempre l'ambizione di poter impiegare anche questa documentazione, accanto a quella più consuetamente sfruttata (la documentazione letteraria), nella ricostruzione delle origini cristiane.

In altri termini, l'individuazione di una metodologia analitica e di un profilo critico adeguati non solo permette di cogliere il significato del singolo oggetto iconico, ma ne sprigiona anche il potenziale documentario, attivandolo quale fonte per una più approfondita conoscenza dei primi secoli cristiani: la produzione "artistica" è insomma oggetto dell'indagine storiografica ma può diventarne anche documento per far luce su altri ambiti<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> L'onere di una discussione metodologica è ciò che segna il passaggio dalla comprensione del singolo documento all'acquisizione di un'intera categoria documentaria, favorendo per altro la possibilità di un autentico confronto scientifico. Un esempio potrà forse chiarire ciò che ora intendo affermare. Se l'indagine parte da un singolo documento iconico, interpretato sulla base della diversa sensibilità e competenza di ciascuno studioso che gli si dedica, il suo esito continuerà a rimanere *unitario*, per quel che attiene la documentazione (vi sarà al massimo *un solo* documento interpretato), e *soggettivo*, per quanto riguarda la fruibilità dell'esito analitico (ogni interpretazione fornita dello stesso documento non avrà carattere sperimentale, poiché non vi sarà alcun parametro di metodo per verificarne il processo di definizione). Al contrario, la definizione di un approccio metodologico che possa risultare condivisibile mira a fornire una prassi analitica che, in quanto tale, potrà applicarsi a tutta la documentazione consimile (nel caso in esame, la documentazione visuale paleocristiana) entro lo spazio di un dibattito scientifico a più voci, perché non limitato alla sensibilità individuale del singolo interprete. Com'è ovvio, un simile traguardo può essere conseguito solo attraverso una discussione metodologica, che in queste pagine si spera di poter attivare, senza avere l'ingenua presunzione di poterla già esaurire.

La traiettoria che questa ricerca vuole perseguire mira alla verifica della fondatezza teoretica e dell'efficacia sperimentale di una metodologia critica il cui presupposto è che la struttura fondamentale di questa primigenia stagione della cultura visuale cristiana sia di natura ermeneutica.

Sul piano più strettamente teoretico, il presupposto critico che avanza teorizza una differenza strutturale non riducibile tra immagine paleocristiana e icona bizantina. Tale difformità emerge comparando il *nesso di natura teologica tra tipo e prototipo* che, sin dalla teoresi di Costantino V, definì il significato dell'icona (può l'immagine farsi tipo di un prototipo divino?), con quello *di carattere ermeneutico tra tipo e antitipo* che aveva fornito alla committenza cristiana lo strumento fondamentale per la composizione dei primi documenti visuali cristiani.

Tale «approccio ermeneutico» alla più antica iconografia cristiana postula, in altri termini, che questi documenti si siano costituiti quali manifesti di fede elaborati attraverso i meccanismi fondamentali dell'esegesi cristiana più antica, in special modo quella di natura tipologica, a dare un'autentica ermeneutica codificata.



**Figura 16:** l'«arte» paleocristiana come ermeneutica codificata. Diagramma riasuntivo (la figura è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 25). Come mostra lo schema proposto in figura, sul piano statutario, la definizione della più antica cultura visuale cristiana come ermeneutica codificata comporta in realtà un duplice scostamento. Da una parte, vi è il passaggio dall'inattuale categoria dell'«opera artistica» a quella della codificazione figurativa; dall'altra, vi è un diverso rapporto tra la figura e il testo biblico, nel quale l'immagine non si limita a illustrare il testo, dipendendo da esso, ma lo interpreta, fornendone di fatto un'esegesi. In tal modo la cultura visuale delle origini cristiane si trasforma in un'ermeneutica in codice, una riflessione sulle Scritture, cioè, sviluppata attraverso l'immagine.

La proposta che si sta avanzando non vuole arricchire l'antologia di ipotesi che via via si sono susseguite nel tentativo di identificare il *Grund-*

*prinzip* (il “principio ispiratore”)<sup>3</sup> a cui tutta l’iconografia cristiana si sarebbe dovuta conformare:

«Le Immagini [...], di volta in volta, sono state considerate come esplicite espressioni delle verità dogmatiche, del potere soterico dei sacramenti (Wilpert, Dassmann), del «mysterium Christi» (Casel, Sauer), della speranza nell’immortalità e nella risurrezione (De Bruyne) ovvero più generalmente come argomentazioni di salvezza (Stommel, «Heilsargumente»), paradigmi di salvezza (Stuiber), esposizioni narrative («memorative Erzählungen», Styger) di singoli episodi biblici, segni allusivi [...] riconducibili a verità della fede e a principi morali (Klauser, Fink) o, ancora, come puri e semplici partiti decorativi<sup>4</sup>.

In effetti, a ben guardare, ognuno dei tentativi descrittivi elencati da Carlo Carletti mi pare colga aspetti autenticamente riconducibili alle intenzioni – o, per lo meno, al *Sitz im Leben* religioso – di questa primigenia cultura visuale cristiana; d’altra parte, nessuno di essi è sufficiente per comprenderne appieno gli esiti. Tale apparente contraddizione può essere forse ricondotta alla pretesa di riconoscere un “nucleo semantico” (*Grundprinzip*) unitario: un tema, cioè, al quale tutti i documenti figurativi paleocristiani si sarebbero naturalmente orientati.

A mio giudizio, invece, si possono identificare piuttosto una *Grundlogik*, una logica fondante<sup>5</sup>, e un «*Grundgesetz*»<sup>6</sup>, la “norma fondamentale” che

<sup>3</sup> Impiega questa categoria già E. Dassmann, *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*, Aschendorff, Münster 1973 (Münsterische Beiträge zur Theologie 36), 45-53. Si useranno nelle prossime pagine queste tre espressioni di lingua tedesca: *Grundprinzip*, *Grundlogik* e *Grundgesetz*. Il lettore spero potrà perdonare questo debito contratto con la cultura critica tedesca che qui non è onorato per sfoggio di erudizione ma per sottolineare la puntualità critica dei tre concetti che questo lessico identifica. Tra il “principio ispiratore” o “tema costante”, la “logica costitutiva” e la “norma fondamentale” di questa documentazione sussistono infatti differenze specifiche che il ricorso a un lessico stabile vorrebbe rendere ancor più evidenti.

<sup>4</sup> C. Carletti, *Origine, committenza e fruizione delle scene bibliche nella produzione figurativa romana del III secolo*, in *Annali di Storia dell’Esegesi* 7 (1990) 455-466, qui 457.

<sup>5</sup> Ricupero in parte l’ipotesi di un «approccio tipologico (*typologischer Ansatz*)» che R. Suntrup, *Präfigurationen des Mesopfers in Text und Bild*, in *Frühmittelalterliche Studien* 18 (1984) 468-528, qui 527, ha proposto, pur se in uno studio di respiro assai più contenuto e in prospettiva principalmente storico-sacramentaria, per le tipologie di Abele, di Melchisedek e di Isacco (quest’ultimo in particolar modo: *ivi*, 482-516).

<sup>6</sup> Assumo questa espressione, rispetto alla costituzione ermeneutica e tipologica della più antica cultura visuale cristiana, da K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1: *Prinzipienlehre / Hilfsmotive Offenbarungstatsachen*, Herder, Freiburg im Breisgau 1928, 13.

disciplinava la progettazione di queste “opere”, un metodo compositivo peculiare. Se con la prima categoria (*Grundlogik*) si può indicare la natura ermeneutica di questi documenti, con la seconda (*Grundgesetz*) si intende il meccanismo tipologico con cui i diversi temi vengono tra loro aggregati. In altri termini, si tratta di passare dalla ricerca di un significato unitario per tutta questa documentazione (il “principio” ispiratore di tutta l’“arte” paleocristiana), alla definizione della natura di questi documenti (la loro “logica” ermeneutica) e della sintassi compositiva con cui furono progettati (la “norma” tipologica).

L’«approccio ermeneutico» proposto in queste pagine comporta un’ulteriore flessione analitica: dai diversi temi iconografici al documento nella sua interezza. Si tratta del passaggio dal lessico alla sintassi del documento. In altri termini, si postula che il singolo tema iconico (i diversi soggetti dell’iconografia cristiana delle origini: per esempio, il riposo di Giona, il sacrificio di Isacco, Daniele nella fossa dei leoni ecc.) non abbia di per sé un valore univoco, ma si definisca di volta in volta, attraverso il suo impiego, e dunque alla luce del progetto iconografico che concretamente costituì i diversi documenti visuali (per esempio, un intero sarcofago, le pitture di tutto un arcosolio, l’apparato figurativo di un’epigrafe ecc.).

Si assume, dunque, il presupposto che alla base della scelta dei diversi temi iconografici vi fosse l’intenzione di elaborare ben precisi manifesti di fede (messaggi, cioè, accuratamente definiti e svolti di volta in volta dal progetto iconografico di ciascun monumento), che potevano affrontare argomenti diversi (la soteriologia, la cristologia, la storia della salvezza ecc.), ma che venivano articolati quali discorsi ermeneutici (*Grundlogik*), tramite le regole della tipologia (*Grundgesetze*).

Data la centralità che l’ermeneutica tipologica rivestirà in questo processo di definizione metodologica e di ridiscussione dei presupposti critici dell’analisi della prima documentazione visuale cristiana, sarà forse opportuno presentare per sommi capi tale meccanismo esegetico e il suo ruolo nelle origini cristiane.

## 1. LA TIPOLOGIA

«Queste cose, per la verità, accadevano a loro in tipologia (*typikōs*); furono scritte poi per nostra intelligenza, noi per i quali la fine dei tempi è giunta» (1Cor 10,11).

Sono state proposte molte definizioni di tipologia. Benché non sia questa la sede per tentare uno *status quaestionis*<sup>7</sup>, se si volesse provare almeno a elaborare una sintesi, se pure essa è possibile, si dovrebbe classificare come tipologia quel meccanismo esegetico che correla *sul piano della verità* due racconti “biblici” che, per i cristiani<sup>8</sup>, provengono l'uno dall'economia prototestamentaria (“tipo” o “figurante”), l'altro dal tempo che il Cristo ha inaugurato (“antitipo” o “figurato”)<sup>9</sup>. È importante osservare che alla base della tipologia non vi è l'elaborazione di una cor-

<sup>7</sup> Un bilancio ancora efficace mi pare sia quello offerto da R.M. Davidson, *Typology in Scripture. A Study of Hermeneutical τύπος Structures*, Andrews University Press, Berrien Springs (MI) 1981 (Andrew University Seminary Doctoral Dissertation Series 2), 94-107. La centralità del tema per la comprensione della più antica scrittura cristiana è stata recentemente ribadita da J.-N. Aletti, *Senza tipologia nessun vangelo. Interpretazione delle Scritture e cristologia nei vangeli di Matteo, Marco e Luca*, San Paolo - G & B Press, Cinisello Balsamo - Roma 2019 (Lectio 12), a cui rinvio anche per l'aggiornamento bibliografico.

<sup>8</sup> La precisazione si giustifica con l'analogia ermeneutica tra la tipologia cristiana e quella qumranica, il *peshet*. Su questa tradizione interpretativa delle Scritture, cfr. almeno E. Jucci, *Il peshet, un ponte tra il passato e il futuro*, in *Henoch* 8 (1986) 321-338; Y. Fisch, “*Midrash-Peshet*”: *A Shared Technique of Interpretation in Qumran, Paul, and the Tannaim*, in *Revue de Qumran* 32 (2020) 213-233.

<sup>9</sup> Come si vedrà meglio anche in seguito, è importante osservare che, per i cristiani, mentre il tipo è sempre tratto dalle Scritture, l'antitipo può essere riconosciuto tanto nelle diverse raccolte neotestamentarie quanto nella vicenda storica delle comunità cristiane. Sarà il caso, per limitarsi a un solo esempio, della vicenda del martirio, nella quale verrà riconosciuto l'antitipo dei tre ebrei nella fornace, di Daniele nella fossa dei leoni ecc.; cfr. J.W. Salomonson, *Voluptatem spectandi non perdat sed mutet. Observations sur l'Iconographie du martyre en Afrique Romaine*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam - Oxford - New York (NY) 1979 (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandlingen Afdeling Letterkunde 98); C. Valenti, “*Vetera fidei exempla*”. *La teologia del martirio nell'esegesi dell'iconografia paleocristiana*, M.A. Diss., Milano a.a. 2011-2012. Sul lessico di *typos* (e *antitypos*) in antico, cfr. K.-H. Ostmeyer, *Typos: weder Urbild noch Abbild*, in R. Zimmermann - H.-G. Gadamer (hrsg.), *Bildersprache verstehen: zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen*, Fink, München 2000, 215-236; Id., *Typologie und Typos: Analyse eines schwierigen Verhältnisses*, in *New Testament Studies* 46 (2000) 112-131.



relazione *sul piano dell'immagine*<sup>10</sup> (non si considera, cioè, il nesso tra i diversi episodi come un apporto creativo istituito dall'esegeta), ma, per l'appunto, la constatazione di un legame *sul piano della verità*: gli episodi dell'antica economia ricevono in quelli della nuova la propria conclusione; questi ultimi, a loro volta, traggono il proprio principio in quegli eventi antichi che accaddero preordinatamente ad essi<sup>11</sup>. Sussiste, in altri termini, la convinzione dell'esegeta di non conferire alcun contenuto al testo, ma di limitarsi a riconoscere l'unitarietà della storia della salvezza, ormai giunta in prossimità del suo compimento escatologico<sup>12</sup>.

Dal nuovo evento – la predicazione, la morte e la risurrezione di Gesù – si sviluppò una maniera di intendere l'Antico Testamento che differiva radicalmente da quella del giudaismo [...]. L'Antico Testamento non era più letto sotto l'aspetto esclusivo della legge, ma in prospettiva storico-salvifica; si vedeva, cioè, nell'Antico Testamento una rivelazione divina precorritrice dell'apparizione di Cristo, rivelazione che si risolveva interamente in un preannuncio della venuta del Signore<sup>13</sup>.

«Questi fatti avvennero come nostre tipologie (o: “come tipologie di noi”; *typoi ēmōn*)<sup>14</sup>» (1Cor 10,6). Sin dalla primissima generazione cristiana i predicatori del kerygma impiegarono abitualmente l'esegesi tipologica delle Scritture. Il passo paolino citato, tratto da una delle più antiche tra le lettere autentiche dell'Apostolo, attribuisce alla prassi della

<sup>10</sup> Con “immagine” si intendono qui le figure retoriche di senso e di pensiero, tra le quali soprattutto l'analogia. Dire che Gesù è l'antitipo di Adamo, in altri termini, non si limita a constatare dei parallelismi di funzioni, di ruolo, di valore tra quanto accadde ad Adamo e ciò che si è compiuto per mezzo del Cristo; significa bensì affermare che la vicenda di Adamo si è pienamente compiuta solo in quella di Gesù Cristo e che l'incarnazione del Logos ha le sue radici negli accadimenti protologici.

<sup>11</sup> Una convincente analisi del meccanismo tipologico è stata effettuata da P.J. Cahill, *Hermeneutical Implications of Typology*, in *The Catholic Biblical Quarterly* 44 (1982) 266-281.

<sup>12</sup> Come per il *peshet* giudaico, anche per la costituzione della tipologia cristiana fu fondamentale la convinzione di essere giunti alla fine dei tempi (cfr. 1Cor 10,11). L'avvento del Regno, infatti, è quella variabile che sia sul piano teologico sia sul piano logico permette di cogliere del tutto il disegno provvidenziale della salvezza.

<sup>13</sup> G. von Rad, *Teologia dell'Antico Testamento*, 2: *Teologia delle tradizioni profetiche di Israele*, Paideia, Brescia 1974 (Biblioteca teologica 7), 396.

<sup>14</sup> Per la traduzione, cfr. Cahill, *Hermeneutical Implications*, 272.

comunità dei credenti in Gesù, il Cristo, la significazione dei fatti dell'Esodo: YHWH preordinò la condotta incostante di Israele affinché la Chiesa avesse un monito. Paolo non nega, in altri termini, la fattualità dell'evento storico riportato nelle Scritture, ma afferma che quegli accadimenti avvennero preordinatamente alla Chiesa, per esprimere in essa il loro pieno significato. Si tratta, in questo caso, di una tipologia antitetica<sup>15</sup>, attraverso cui Paolo può affermare che nella fedeltà della comunità cristiana, che deve essere speculare all'infedeltà di Israele, ottiene il pieno compimento ciò che in antico accadde quale profezia di Cristo e della Chiesa. Benché sia evidente il legame tra le caratteristiche di questa prima tipologia e la struttura più fluida del *mashal* giudaico (non esente da caratteri propriamente allegorici)<sup>16</sup>, questa iniziale accezione di *typos* dimostra già una preferenza per quel meccanismo di significazione esegetica dell'antico alla luce del suo compimento nel nuovo. In tal senso, peraltro, si perfeziona l'uso paolino della tipologia, almeno per quanto si può leggere in Rm 5,14<sup>17</sup>.

A riprova dell'uniforme e precoce traiettoria di specializzazione lessicale ("tipo" come *terminus technicus*<sup>18</sup> della primigenia esegesi cristiana), assai significativa mi pare la comparsa, già entro la fine del I secolo, del correlato lessicale di "tipo": l'"antitipo". «Il che, «come» antitipo (*anti-typon*), ora salva anche voi «nel» battesimo» (1Pt 3,21)<sup>19</sup>:

<sup>15</sup> Vedi *infra*, p. 163.

<sup>16</sup> Cfr. almeno D. Stern, *Rhetoric and Midrash: The Case of the Mashal*, in *Prooftexts 1* (1981) 261-291; I.B. Gortlieb, *Mashal le-Melekh: The Search for Solomon*, in *Hebrew Studies* 51 (2010) 107-127. Va in ogni caso ricordato che, secondo una felice definizione di Cahill, *Hermeneutical Implications*, 269, la tipologia è un «atto poetico di ermeneutica (*poetic hermeneutic act*)», non un codice interpretativo formalmente normato da un disciplinare stabilito.

<sup>17</sup> Su questa tipologia, cfr. le diverse opinioni di O. Davidsen, *Adam-Christ Typology in Paul and Mark: Reflections on a Tertium Comparationis; Preliminary Remarks*, in E.-M. Becker - T. Engberg-Pedersen - M. Mueller (eds.), *Mark and Paul. Comparative Essays. Part II: For and against Pauline Influence on Mark*, De Gruyter, Berlin - Boston (MA) 2014 (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 199), 243-272; R.S. Schellenberg, *Does Paul Call Adam a "Type" of Christ? An Exegetical Note on Romans 5,14*, in *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft* 105 (2014) 54-63.

<sup>18</sup> Cfr. Davidson, *Typology in Scripture*, 93-94.

<sup>19</sup> La formulazione ellittica del passo petrino («*ho kai ymas antitypon nyn sō-izei baptisma*») rende assai complesso coglierne e restituirne esattamente il senso. Sulla scorta di P.J.

Sulla scia di Paolo ci riportano [...] *1 Petr.* 3,21 [...] e soprattutto lo Ps. Barnaba. Il suo paolinismo radicale lo ha portato a sviluppare l'embrionale tipologia paolina [...]: e in questo contesto [...] il termine di gran lunga prediletto è *typos*, adoperato con valenza ormai tecnica [...]. Il termine era destinato ad acclimatarsi nella tradizione cristiana soprattutto in forza dell'ampio uso che di esso avrebbero fatto gli scrittori dell'ambiente asiatico (Giustino, Melitone, Ireneo, Ippolito)<sup>20</sup>.

Con la metà del II secolo, dunque, la tipologia cristiana aveva assunto un profilo sostanzialmente definito, in un certo senso forse anche "disciplinato", benché secondo una prassi non ancora formalmente normata<sup>21</sup>. Pur non essendo questa la sede per descrivere analiticamente la vicenda della tipologia nelle origini cristiane<sup>22</sup>, pare necessario sottolinearne un esito caratteristico, in grado di giustificare l'ipotesi di una specifica influenza della tipologia sulla storia delle origini cristiane.

Benché, infatti, si possa affermare che l'ermeneutica tipologica sia, se non la più antica, certamente tra le prime forme di esegesi praticate dai

---

Achtemeier, *La prima lettera di Pietro*, LEV, Città del Vaticano 2004 (Lecture bibliche 18), 445-455, considero sia *antitypon* sia *baptisma* apposizioni dell'*ho* introduttivo, pronome neutro singolare che si può riferire o all'intera evocazione del diluvio noachico di *1Pt* 3,20 o alla sola menzione dell'acqua (come giustamente Achtemeier, *La prima lettera di Pietro*, 446, suggerisce in accordo a N. Brox, *Der erste Petrusbrief*, Benzinger - Neukirchener, Zürich - Neukirchen-Vluyn 1979 [Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament 21], 177) che chiude quel versetto, precedendo immediatamente il v. 21. Sarebbe stato dunque più accurato proporre: «Il che, «come» antitipo (*antitypon*), ora salva anche voi «come» battesimo», ma questa formulazione avrebbe forse reso la lettura del testo malagevole.

<sup>20</sup> M. Simonetti, *Sul significato di alcuni termini tecnici nella letteratura esegetica greca, in La terminologia esegetica nell'antichità. Atti del Primo Seminario di antichità cristiane. Bari, 25 ottobre 1984*, Edipuglia, Bari 1987 (Quaderni di «Vetera Christianorum» 20), 25-58, qui 28.

<sup>21</sup> Non può stupire questa precoce definizione della prassi ermeneutica in seno alle comunità cristiane; significativamente *Lc* 24,27 identifica, come noto, nel risorto il primo ermeneuta cristiano; cfr. R. Marlé, *Il problema teologico dell'ermeneutica*, Queriniana, Brescia 1968 (Giornale di teologia 24), 13-16.

<sup>22</sup> Mi limito a segnalare i contributi di J. Daniélou, *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*, Beauchesne, Paris 1950 (Études de Théologie Historique); Id., *Études d'exégèse judéo-chrétienne (Les Testimonia)*, Beauchesne, Paris 1966 (Théologie Historique 5); M. Simonetti, *Profilo storico dell'esegesi patristica*, Augustinianum, Roma 1981 (Studi patristici 1); Id., *Lettera e/o allegoria. Un contributo alla storia dell'esegesi patristica*, Augustinianum, Roma 1985 (Studia Ephemeridis Augustinianum 23); E. Norelli (cur.), *La Bibbia nell'antichità cristiana, 1: Da Gesù a Origene*, EDB, Bologna 1993 (La Bibbia nella storia 15,1).

«discepoli del Signore», d'altra parte, è certo che essa non sia stata l'unica e che, con l'affermarsi della lezione origeniana, a partire dal III secolo, gli approcci anche più spericolatamente allegorici ai testi biblici finirono per prevalere. Si impone, pertanto, con naturalezza la domanda circa lo spazio storico nel quale collocare l'ipotesi di un'influenza così aperta e caratteristica della tipologia sulla prima cultura visuale cristiana.

Se, per un verso, si può affermare che la tipologia stia all'origine stessa dei più antichi scritti cristiani, tra i quali spiccano quei testi che verranno poi considerati canonici, per altro verso si deve anche osservare che l'approccio tipologico governò sin da subito le modalità dell'impiego delle Scritture nel culto cristiano. Già nel racconto lucano dei discepoli di Emmaus, sulla genesi della cui struttura influi la prassi culturale cristiana delle origini<sup>23</sup>, Gesù si incarica di un'autentica ermeneutica tipologica<sup>24</sup>: «E cominciando da Mosè e da tutti i profeti fu ermenauta per loro (*diermē-neusen autois*) di ciò che, in tutte le Scritture, lo riguardava» (Lc 24,27).

La stessa organizzazione del lezionario<sup>25</sup>, che si compone strutturalmente attraverso la giustapposizione di *testimonia* prototestamentari ai

<sup>23</sup> La bibliografia su questo episodio è sterminata; un buon prospetto si può trovare in F. Bovon, *Luca, 3: Commento a 19,28 - 24,53*, Paideia, Brescia 2013 (Commentario Paideia. Nuovo Testamento 3,3), 545-550. Sull'influenza del culto paleocristiano sulla genesi di questo racconto, cfr. R. Orlett, *An Influence of the Early Liturgy upon the Emmaus Account*, in *Catholic Biblical Quarterly* 21 (1959) 212-219; A.A. Just, *The Ongoing Feast: Table Fellowship and Eschatology at Emmaus*, Liturgical Press, Collegeville (MI) 1993; C. Grappe, *Au croisement des lectures et aux origines du repas communautaire. Le récit des pèlerins d'Emmaüs, Luc 24,13-35*, in *Études théologiques et religieuses* 73 (1998) 491-501.

<sup>24</sup> La matrice tipologica dell'esegesi gesuana nel Vangelo di Luca è esplicitamente affermata da D.S. Russel, *Dal primo giudaismo alla chiesa delle origini*, Paideia, Brescia 1991 (Studi biblici 96), 78-79; D. Mirizzi, *Il Gesù-esegeta di Luca. Analisi narrativa di brani scelti*, Cittadella, Assisi 2016 (Studi e ricerche. Sezione biblica). Su Gesù come «grande ermenauta», cfr. G. Gusdorf, *Storia dell'ermeneutica*, Laterza, Roma - Bari 1989 (Manuali Laterza 7), 47-48.

<sup>25</sup> Cfr. A.-G. Martimort, *Les lectures liturgiques et leurs livres*, Brepols, Turnhout 1992 (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental 64); E. Palazzo, *A History of Liturgical Books from the Beginning to the Thirteenth Century*, Liturgical Press, Collegeville (MN) 1998, 83-105; M. Metzger, *L'Église dans l'Empire Romain. Le culte, 1: Les institutions*, Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma 2015 (Studia Anselmiana 163 - Analecta liturgica 33), 143-146; R. Tichý, *Proclamation de l'Évangile dans la Messe en Occident. Ritualité, histoire, comparaison, théologie*, Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma 2016 (Studia Anselmiana 168 - Analecta liturgica 34), 62-69.

racconti neotestamentari, costituisce la più visibile prova della peculiare e duratura influenza che questo modello ermeneutico seppe esercitare sulla storia cristiana. D'altra parte, è proprio il vettore liturgico a costituire lo "spazio di possibilità" dell'«approccio ermeneutico» che qui si sostiene per lo studio della più antica cultura visuale cristiana. Se, infatti, il modo ordinario di impiegare le Scritture e di apprenderne il significato, caratteristico del contesto dell'audizione liturgica, era questo, l'ipotesi che esso connoti anche la documentazione visuale paleocristiana non potrà essere considerata una forzatura intellettualistica di questa fonte, bensì la sua coerente contestualizzazione entro il proprio *Sitz im Leben*.

Il senso di questa osservazione permette dunque di assumere l'«approccio ermeneutico» come il tentativo di ricondurre l'iconografia paleocristiana all'interno della vita delle comunità antiche, apparentandola alla circostanza che rese pubblicamente accessibile a quelle generazioni cristiane la Bibbia: la liturgia.

Nel cristianesimo primitivo, infatti, lo strumento fondamentale dell'esegesi liturgica fu l'impiego tipologico delle raccolte di *testimonia*: i primi cristiani non utilizzavano i libri delle Scritture ebraiche secondo una cultura letteraria simile alla nostra (non leggevano ciascun libro separatamente e continuativamente), ma piuttosto sceglievano, modellavano e interpretavano alcuni brani, attinti da fonti disparate (da libri e raccolte diversi: per esempio, un passo di Isaia, un versetto del Salterio e una norma della *Torah*), per supportare la propria professione di fede e per consolidare la ricevibilità dei suoi diversi teologumi. Tale approccio può essere considerato propriamente come la prosecuzione, nelle prime comunità cristiane, di ciò che Jean Carmignac chiamava il «*peshet* tematico» di Qumran<sup>26</sup>: un'esegesi attualizzante che dispone passi tratti da diversi libri biblici attorno a un certo tema teologico.

<sup>26</sup> J. Carmignac, *Le document de Qumran sur Melkisedeq*, in *Revue de Qumrân* 27 (1970) 342-378, qui 360-362. Cfr. anche G. Pelizzari, *Manifestos of the Kingdom. Early Christian Iconography and Biblical Hermeneutics. A New Methodological Approach*, in A. Eusterschulte - I. Helffenstein - C. Reufer (hrsg.), *Figurales Wissen. Medialität, Ästhetik und Materialität von Wissen in der Vormoderne*, Harrassowitz, Wiesbaden c.d.s. (Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte 17).

I primi cristiani, i quali assunsero per le loro cene l'usanza dello *shabbat* ebraico di leggere pagine della Legge e dei Profeti, ben presto aggiunsero ad esse le pericopi dagli scritti degli Apostoli e dei Vangeli: questa prassi – che si costituì quale *peshet* cristiano attraverso testimonianze selezionate e fatte sedimentare entro la coscienza identitaria delle diverse Chiese – diede vita, tramite un processo spontaneo, corale e non preordinato, ai lezionari<sup>27</sup>.

L'«approccio ermeneutico», dunque, senza presupporre la dipendenza della più antica tradizione visuale cristiana dalla cultura ermeneutica di certi autori, la riscatta dal pregiudizio che essa si limiti a illustrare dei testi, fossero essi pure le Scritture (o i lezionari), rivendicando al contrario la continuità di questa fonte documentaria con il modo di leggere, interpretare e impiegare le Scritture che caratterizzava la prassi liturgica di tutte le comunità antiche.

	Liturgia	Iconografia paleocristiana
Modalità d'impiego delle Scritture	PER PERICOPPI	PER TEMI
Modalità di selezione dei brani	NON LETTERARIA	
Criterio di aggregazione	PER TEOLOGUMENI	
Modello ermeneutico	(prioritariamente) TIPOLOGICO	

**Figura 17:** confronto tra l'impiego liturgico dei materiali biblici e quello della prima cultura visuale cristiana. Schema riassuntivo. La tabella riportata offre i *realia* fondamentali per la costituzione teoretica dell'«approccio ermeneutico». In esso gli elementi di continuità tra prassi liturgica e sintassi iconografica vengono assunti come matrici della definizione metodologica.

<sup>27</sup> Su questo passaggio, dalla prassi sinagogale a quella ecclesiale, si osservino le precisazioni offerte da A.B. McGowan, *Il Culto Cristiano dei primi secoli. Uno sguardo sociale, storico e teologico*, EDB, Bologna 2019 (Studi e ricerche di liturgia), 98-102. Sulla precocità di quest'uso, cfr. almeno Giustino, *Apologia (I)* 67,3-4. Resta d'obbligo il riferimento a M. Metzger, *L'Église dans l'Empire Romain. Le culte, 2: Les célébrations*, Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma 2021 (Studia Anselmiana 184 - Analecta liturgica 38), ove è tracciata una dettagliata storia della prassi culturale cristiana; alle pp. 17-19 sta una sorta di sommario delle informazioni relative alle letture, con i riferimenti alle trattazioni più ampie nel corso dell'opera (per Giustino, cfr. *ivi*, 34-42).

Questa prospettiva di indagine, attraverso la valorizzazione metodologica e critica della tipologia, restituisce in tal modo l'iconografia cristiana al suo contesto, predispone una prassi analitica coerente con il *Sitz im Leben* di questa documentazione, ne afferma una *Grundlogik* storicamente plausibile e ne reclama un *Grundgesetz* alla portata di tutti i membri delle comunità cristiane di quell'epoca.

---

Scopo delle prossime pagine sarà quello di riflettere sui caratteri salienti dell'«approccio ermeneutico» alla prima documentazione visuale cristiana, fin qui solo sommariamente enunciato.

Nello specifico, ci si soffermerà sui tre mutamenti di paradigma critico che definiscono tale approccio.

1. Da un repertorio tematico a una “disciplina sintattica”. Per prima cosa, si presterà attenzione alla centralità critica della dimensione unitaria dei diversi documenti figurativi delle origini cristiane, osservando il parallelo tra il *Grundgesetz* tipologico di questa cultura visuale e l'impiego – liturgico, esegetico e teologico – delle raccolte di *testimonia*.
2. Da un approccio tassonomico a uno di tipo critico-esegetico. Si rifletterà sulla natura ermeneutica (*Grundlogik*) della cultura visuale cristiana delle origini e sulla necessità critica che essa determina di non limitare la comprensione di questi documenti alla sola descrizione dei soggetti in essi raffigurati, bensì di spingersi sino all'identificazione dell'intento argomentativo che portò alla loro scelta e al loro accostamento in ciascun prodotto visuale paleocristiano (il progetto iconografico del documento).
3. Dalla prospettiva “monumentale” alla prospettiva “documentaria”. Infine, si cercherà di ricondurre questa documentazione al suo *Sitz im Leben*, per valutare la congruità dei presupposti critici dell'«approccio ermeneutico», alla luce del contesto storico di questa documentazione. Il fine di tale operazione è quello di predisporre

l'acquisizione della produzione figurativa paleocristiana quale fonte per la storiografia delle origini cristiane accanto – e non più in subordine – alla letteratura di questi secoli.



## II.

# UN MODELLO METODOLOGICO: LA PRIMA CULTURA VISUALE CRISTIANA COME SINTASSI ERMENEUTICA

Nel tentativo di presentare l'«approccio ermeneutico» alla più antica cultura visuale cristiana, reputo necessario partire da quello che, nelle pagine precedenti, è stato definito *Grundgesetz*, “norma fondamentale” di questa stagione “artistica”. La ragione di tale priorità credo si possa cogliere nel fatto che la progettazione di questi documenti, finalmente intesi come prodotti di una sintassi tipologica, è forse la caratteristica a cui si intende prestare maggiore attenzione<sup>1</sup>.

La cifra tipologica con cui si vuole descrivere la norma secondo la quale venivano progettati questi documenti visuali riveste perciò un ruolo capitale nella definizione della metodologia critica che qui si propone. Le pagine che seguono si soffermeranno su tre caratteristiche del *Grundgesetz* riconosciuto nella più antica cultura visuale: la sua matrice critica; la sua sincronia contestuale (l'affinità, cioè, con la coeva prassi, liturgica e non solo, di impiego delle Scritture); le sue ricadute rispetto alla cognizione critica di questa documentazione.

---

<sup>1</sup> Per capire quanto appena affermato e la sua rilevanza critica, potrà forse giovare il parallelo con la documentazione letteraria. Per la decifrazione e comprensione di un testo è necessario fare ricorso a numerosi strumenti lessicografici e grammaticali (nell'accezione più generica di “grammatica”, intesa, in senso lato, come disciplina normativa morfologica e sintattica di una lingua): i primi mirano specialmente a descrivere i significati delle parole impiegate da una lingua; i secondi, invece, si concentrano sui meccanismi che regolano l'impiego delle parole e la costruzione delle frasi. La proposta metodologica che qui si avanza in relazione ai documenti visuali intende prestare particolare attenzione al piano della costruzione del singolo documento (la “sintassi” della cultura visuale paleocristiana), anziché alla declinazione del significato delle parti che lo compongono (il “lessico” di quell'iconografia). È come se, dunque, rispetto a un documento scritto, si volessero considerare i principi sintattici che regolano la lingua in cui esso è redatto e non solo il significato delle parole che esso impiega.

## 1. «ARTE TIPOLOGICA» (P. BLOCH)

La proposta di un *Grundgesetz* tipologico non è nuova alla critica della più antica cultura visuale cristiana. L'elemento di originalità di questa ricerca vorrebbe risiedere piuttosto nel tentativo di derivarne una metodologia analitica per tale documentazione figurativa. In vista di questo risultato, reputo necessario ripercorrere brevemente i tratti salienti di questa definizione, per come essa è emersa nella storia degli studi.

## 1.1. Le origini di una definizione

Agli inizi del XX secolo, Karl Künstle assunse il rapporto tipologico che lega i Testamenti come il sintomo fondamentale di ciò che egli chiamava «il simbolismo letterario (*die literarische Symbolik*)» della letteratura cristiana più antica, coordinata decisiva, a suo giudizio, per comprendere «l'essenza del simbolismo artistico «cristiano delle origini»»:

È di particolare importanza che, secondo l'insegnamento del Nuovo Testamento, l'intera Prima Alleanza con tutte le sue istituzioni sia un simbolo della Nuova (cfr. Mt 11,13; Lc 18,31; 24,27; At 1,16). La Lettera agli Ebrei sviluppò quest'idea [...] mettendo in parallelo il tabernacolo e i sacrifici del Primo Testamento con la morte sacrificale di Cristo, ponendo così le basi per la *Concordia Veteris et Novi Testamenti*, una delle regole fondamentali della simbolica cristiana<sup>2</sup>.

Per Karl Künstle il ricorso al principio tipologico rappresentava l'esito necessario di un criterio, che egli mutuava da Anton Springer, sul quale aveva informato per intero la sua *Iconografia dell'arte cristiana*. In esso si riconosceva l'identità tra «le fonti da cui l'artista traeva i temi della «sua rappresentazione» e «quelle da cui ebbe origine la formazione dei suoi contemporanei. Il comune punto di vista (*Anschauungskreis*) dell'epoca offre il solido sfondo ai pensieri dell'artista: in esso, innanzi tutto, si de-

<sup>2</sup> Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1, 13. Identica valorizzazione della Lettera agli Ebrei «tra le possibili fonti di ispirazione della più antica iconografica cimiteriale «cristiana» è stata proposta da G. Otranto, *Alle origini dell'arte cristiana precostantiniana: interpretazione simbolica o storica?*, in *Annali di storia dell'esegesi* 7 (1990) 437-454, qui 444.

ve cercare la spiegazione dei soggetti»<sup>3</sup>. È su queste basi che Karl Künstle stabilì, per primo, la centralità del *Grundgesetz* tipologico per la prima arte cristiana:

Il carattere simbolico di molte parti dell'Antico e del Nuovo Testamento ha determinato l'intera peculiarità dell'arte paleocristiana [...]. Tutti gli esegeti concordano sul fatto che il Primo Testamento è un simbolo del Nuovo e tutti concordano sul fatto che molti passaggi, in entrambi i Testamenti, presentano un significato mistico accanto a quello letterale [...]. Ecco perché alle rappresentazioni pittoriche di tali brani è stato attribuito il significato tipologico o mistico (*typologische oder mystische Bedeutung*) che avevano presso i padri<sup>4</sup>.

La mozione di principio dello studioso tedesco vedeva significativamente la luce negli anni in cui gli studi sulla tipologia biblica stavano guadagnando uno spazio sempre più consistente nell'agenda della ricerca. A partire dall'ipotesi di un «protovangelo prototestamentario»<sup>5</sup> – una sorta di strumento per i primi missionari cristiani, un dossier di passi delle Scritture di Israele assunti tipologicamente come testimonianze di Cristo –, si giunse facilmente alla c.d. “ipotesi dei *testimonia*”, secondo la quale i Vangeli non sarebbero altro che un'aggregazione narrativa di tipologie tratte dalle Scritture<sup>6</sup>. Anche se non sempre integralmente recepita, l'ipotesi di James Rendel Harris (l'“ipotesi dei *testimonia*”) portò al centro dell'attenzione della critica il tema dei *testimonia* e della struttura tipologica della più antica lettura cristiana delle Scritture.

<sup>3</sup> A. Springer, *Iconographische Studien*, in *Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung Kunst- und Historischen Denkmale* 5 (1860) 29-33, 67-75, 125-134, 309-322, qui 31, ripreso da Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1, 18.

<sup>4</sup> Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1, 14.

<sup>5</sup> Così K.A. Credner, *Beiträge zur Einleitung in die biblischen Schriften*, 2: *Das alttestamentliche Urevangelium*, Waisenhaus, Halle 1838. Cfr. anche, benché si esprimano in modo più sfumato, E.C. Selwyn, *The Oracles in the New Testament*, Hodder & Stoughton, London - New York [NY] - Toronto 1912; A.F. von Ungern-Sternberg, *Der traditionelle alttestamentliche Schriftbeweis De Christo und De Evangelio in der alten Kirche bis zur Zeit Eusebs von Caesarea*, Niemeyer, Halle 1913.

<sup>6</sup> Cfr. E. Hatch, *Essays in Biblical Greek*, Clarendon, Oxford 1889, e, ovviamente, J.R. Harris, *Testimonies*, Cambridge University Press, Cambridge 1916-1920; su quest'ultima fondamentale pagina della ricerca neotestamentaria, cfr. ora A. Falcetta, *The Testimony Research of James Rendel Harris*, in *Novum Testamentum* 45 (2003) 280-299.

Ancora negli anni dell'*Iconografia* di Karl Künstle, videro la luce due ricerche di grande interesse – di George H. Box e di Lucien Delporte –, a riprova dell'attualità che questo tema aveva assunto nel dibattito scientifico dell'epoca<sup>7</sup>. Benché questi studi sull'origine tipologica dei Vangeli non trovino posto nei riferimenti bibliografici elencati dallo studioso tedesco, pare innegabile che essi abbiano concorso a rafforzare l'opinione che la tipologia fosse – come pure credo si possa ancora affermare – la primigenia forma di ricezione delle Scritture in seno ai gruppi di discepoli del Signore e che, dunque, essa fosse il “modo ordinario” della prima ermeneutica cristiana.

Un fondamentale passo avanti in questa direzione fu compiuto nel 1961 da André Grabar, il quale richiamò l'importanza della tipologia per la comprensione della prima cultura visuale cristiana. Pur se limitatamente alla descrizione dell'impiego dei diversi temi iconografici (studiati come «espressione dei dogmi» sul duplice versante dei «singoli soggetti» e delle «immagini giustapposte») <sup>8</sup>, in una lezione destinata a segnare in profondità la storia della critica alla prima “arte” cristiana, lo studioso naturalizzato francese riconobbe «l'inizio del metodo «tipologico» [...] nell'arte paleocristiana». Egli, pur dando atto di questa matrice ermeneutica – che però trovava compiutamente espressa solo nell'arte medievale<sup>9</sup> –, affermava infatti: «Vedremo alcuni antichi esempi di tale iconografia in una forma molto complessa, osservando allo stesso tempo, non senza sorpresa, che i creatori cristiani di immagini (*christian image-makers*) della tarda antichità rimasero indietro di diversi secoli rispetto ai teologi»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Il secondo volume dell'opera di Künstle uscì nel 1926, prima del primo volume, edito solo nel 1928. Sono di questi anni le ricerche di G.H. Box, *The Value and Significance of the Old Testament in Relation to the New*, in A.S. Peake (ed.), *The People and the Book: Essays on the Old Testament*, Clarendon, Oxford 1925, 433-467, e soprattutto di L. Delporte, *Les principes de la typologie biblique et les éléments figuratifs du Sacrifice de l'Expiation (Lev 16)*, in *Ephemerides theologicae lovanienses* 3 (1926) 307-327.

<sup>8</sup> Cfr. Grabar, *Christian Iconography*, rispettivamente 112-127 e 128-146.

<sup>9</sup> Come farà anche Peter Bloch, già Grabar considerò il modello tipologico quello più caratteristico dell'arte medievale, nella quale portò «i più ricchi risultati» (Grabar, *Christian Iconography*, 111).

<sup>10</sup> Cfr. Grabar, *Christian Iconography*, 111.

Colpisce la nettezza del giudizio con cui il grande iconografo affermò la subalternità dell'esegesi visuale a quella teologica. Tale opinione appare ormai, a giudizio di chi scrive, difficilmente surrogabile dai dati: se la *Grundlogik* e il *Grundgesetz* tipologici caratterizzarono da subito la cultura visuale cristiana e se quest'ultima iniziò a esprimersi con il II secolo<sup>11</sup>, essa ben difficilmente potrà aver scontato un ritardo addirittura pluri-secolare rispetto alla produzione teologica.

Tre anni dopo la lezione di André Grabar – ma ancora all'oscuro di essa<sup>12</sup> – Hans-Jürgen Geischer problematizzò esplicitamente e sistematicamente, per primo, il *Grundgesetz* tipologico della prima "arte" cristiana in una fondamentale tesi di dottorato (discussa nel 1964), purtroppo solo in anni del tutto recenti finalmente pubblicata<sup>13</sup>. Tra i numerosi meriti di questa ricerca vi è senz'altro quello di aver sostanziato la propria riflessione sulla natura tipologica della prima cultura visuale cristiana tramite un'ampia discussione di questo meccanismo ermeneutico e attraverso la classificazione in tre modelli:

1. la «tipologia antitetica (*antithetische*)» (quella che giustappone un tipo negativo a un antitipo positivo; si pensi al celebre caso Adamo - Gesù);
2. la «tipologia sintetica (*synthetische*)» (quella che accosta due eventi «intesi nella loro intima corrispondenza», come quando la figura di Mosè viene accostata a quella di Pietro);
3. la «tipologia rappresentativa (*stellvertretende*)» (dove il tipo *si sostituisce* in toto all'antitipo, rappresentandolo e riassumendolo nello stesso tempo, come nel caso del ciclo di Giona che, nell'iconografia cristiana più antica, sostituisce – non si accosta a – il ciclo pasquale gesuano)<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Per la discussione di questa datazione, vedi *infra*, pp. 201-237.

<sup>12</sup> La celebre lezione che Grabar tenne, sul tema dell'origine dell'iconografia cristiana, alla National Gallery of Arts di Washington D.C. nel 1961, nell'ambito delle prestigiose A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, verrà infatti pubblicata solo nel 1968.

<sup>13</sup> H.-J. Geischer, *Das Problem der Typologie in der ältesten christlichen Kunst: Studien zum Isaak-Opfer und Jonaswunder*, Lit, Berlin 2018 (Bibelstudien 17).

<sup>14</sup> Cfr. rispettivamente Geischer, *Das Problem der Typologie*, 3-17; 19-29; 31-49.

L'ultimo caso menzionato è a mio avviso il più interessante per quel che concerne la prima documentazione visuale cristiana<sup>15</sup>, dove non di rado manca l'alternanza tra temi proto- e neotestamentari (tale alternanza è fondamentale per gli altri due modelli tipologici, che pure sono documentabili nella prima iconografia cristiana), ritrovandosi viceversa solo cataloghi di figure e scene tratte dal Primo Testamento.

Al termine della descrizione di questo modello, largamente influenzato dall'impostazione critica di Rudolf Bultmann<sup>16</sup>, Hans-Jürgen Geischer isola due funzioni della «tipologia rappresentativa». Essa serve innanzi tutto a sollecitare la professione di fede «nell'azione salvifica di Dio [...] l'evento «il tipo» è l'anticipo della stessa volontà salvifica di Dio che, ora «nell'antitipo», si è resa visibile»<sup>17</sup>; la sua seconda funzione è invece quella di «permettere di comprendere l'evento della salvezza cristiana. Qui il *typos* è, per così dire, pedagogicamente correlato all'*antitypos*: è uno strumento per la comprensione dell'evento salvifico»<sup>18</sup>. In altri termini, la «tipologia rappresentativa» – quella più attestata nella più antica iconografia cristiana – servirebbe a riportare la fede dei singoli credenti alla sua dimensione universale, storico-salvifica – e non solo individuale – illustrandone allo stesso tempo il disegno storico-providenziale complessivo: «Caratterizza la tipologia l'essere una trattazione della storia»<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. la categoria consimile di «tipologia sostitutiva (*substituierende*)» coniata per i sarcofagi paleocristiani da E. Stommel, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, Hanstein, Bonn 1954 (Theophania Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 10), 37-42.

<sup>16</sup> Cfr. R. Bultmann, *Ursprung und Sinn der Typologie als hermeneutischer Methode*, in *Theologische Literaturzeitung* 75 (1950) 205-212.

<sup>17</sup> Geischer, *Das Problem der Typologie*, 45-46; si chiede ancora l'autore: «Le immagini tipologiche dell'arte paleocristiana [...] coinvolgono la fede «del credente» tramite la sua confessione dell'evento che esse raffigurano? Qui la domanda è particolarmente rivolta al contesto in cui, quasi esclusivamente, incontriamo le più antiche immagini cristiane: le tombe e i sarcofagi. Che significato ha questo ambito «funerario» per l'interpretazione tipologica delle scene del Primo Testamento?».

<sup>18</sup> Geischer, *Das Problem der Typologie*, 46.

<sup>19</sup> Geischer, *Das Problem der Typologie*, 45; cfr. anche E.F. Ohly, *Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung*, in V. Bohn (hrsg.), *Typologie: Internationale Beiträge zur Poetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988 (Edition Suhrkamp 451), 22-63.

A giudizio di Hans-Jürgen Geischer, questo modello tipologico dischiude sul piano critico tre questioni rilevanti, soprattutto se si immagina di poter considerare il lessico iconografico prototestamentario della prima cultura visuale cristiana quale «tipologia rappresentativa».

1. Data l'assenza degli antitipi, «la questione che si pone è se ogni scena veterotestamentaria raffigurata «debba» essere interpretata tipologicamente, dal momento che la sua spiegazione è lasciata esclusivamente all'interpretazione dello spettatore. È proprio rispetto a questa difficile «questione» che si devono trovare criteri di [...] demarcazione»<sup>20</sup>. In altri termini: è necessario presupporre che *ogni* raffigurazione di Giona, per esempio, sussista in tutto o in parte in ragione del suo antitipo gesuano oppure vi sono casi in cui il ciclo di Giona fu scelto per narrare la vicenda del profeta prototestamentario?
2. Nel caso, poi, si accerti la funzione di tipologia rappresentativa per un soggetto prototestamentario, tale valore andrà considerato *esclusivo* o potrà sussistere, accanto ad esso, anche l'evocazione degli antichi episodi biblici? In altri termini: il nuovo travolge l'antico o queste due dimensioni di significato delle scene prototestamentarie poterono in qualche misura coesistere nell'osservazione dello spettatore?<sup>21</sup>. Per esempio: Mosè che si scioglie i calzari stava a raffigurare *esclusivamente* la tipologia della Nuova Alleanza o voleva richiamare *anche* l'episodio di Esodo 3?
3. Il significato tipologico di una scena prototestamentaria esaurisce l'ermeneutica dell'episodio biblico o si potranno ammettere anche altri piani di riflessione esegetica accanto ad esso?<sup>22</sup>. In altri termini, passando ora dal referente biblico alla sua interpretazione: la

<sup>20</sup> Geischer, *Das Problem der Typologie*, 48.

<sup>21</sup> Cfr. Geischer, *Das Problem der Typologie*, 47: «Da qui la domanda [...] se non ci si debba aspettare che l'evento dell'Antico Testamento sia presentato come vivo e intero, «impiiegato» come un *typos* nel suo insieme e non per i singoli dettagli, intesi allegoricamente».

<sup>22</sup> Cfr. Geischer, *Das Problem der Typologie*, 48: «L'evento, che si conserva nella sua storicità, non porta sempre con sé altri possibili significati della sua tradizione (per esempio quelli che gli erano stati attribuiti dall'interpretazione ebraica)?».

lettura tipologica di un brano prototestamentario ne esclude, per esempio, ulteriori implicazioni allegoriche? Quando si osservano i tre fanciulli ebrei trasformarsi nei Magi<sup>23</sup>, e qui l'intento tipologico è innegabile, con esso si sono esauriti i piani di significato o è legittimo immaginare, accanto ad esso, anche un intento parenetico, con l'invito agli spettatori di questa scena a farsi imitatori della fermezza dei tre ebrei?

I dubbi che lo studioso solleva lo conducono a cogliere con lucidità il problema più rilevante che, in sede di analisi critica, questo modello interpretativo potrebbe porre allo storico: la soggettività ermeneutica.

Ciò significa che non è lecito sperare di potersi spingere più in là di numerose interpretazioni, tutte plausibili, o forse il contesto interpretativo dato fornisce indicazioni per l'interpretazione «delle immagini»? Per l'interpretazione delle scene del Primo Testamento nell'arte paleocristiana si pone in ogni caso il problema se si possa uscire da questa incertezza. Ciò vale in particolare per il tentativo di indagare sul significato tipologico di alcune scene del Primo Testamento. Qui il contesto “ideale” che emerge dalla prassi e dalla tradizione della Chiesa delle origini gioca un ruolo non irrilevante.

Dal punto di vista teoretico, a mio giudizio, il principale (forse il solo) limite del modello critico proposto da Hans-Jürgen Geischer è di essere stato finalizzato alla comprensione del significato dei singoli temi – viene sperimentato sui casi di studio del sacrificio di Isacco e del ciclo di Giona, per altro magistralmente analizzati<sup>24</sup> –, anziché essere stato assunto quale chiave interpretativa dei modelli compositivi – per la scelta e la disposizione dei diversi temi iconografici nel corpo dei vari documenti visuali – di questa prima iconografia cristiana<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Vedi *infra*, pp. 315-329.

<sup>24</sup> Cfr. rispettivamente Geischer, *Das Problem der Typologie*, 51-190 e 191-284. Sul tema iconografico del sacrificio di Isacco, letto in prospettiva tipologica, cfr. già E. Fascher, *Isaak und Christus. Zur Frage einer Typologie in Wort und Bild: Bild und Verkündigung*, in J. Schöffler (hrsg.), *Bild und Verkündigung. Festgabe für Hanna Jursch zum 60. Geburtstag*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1962, 38-53.

<sup>25</sup> Passando, infatti, dall'indagine del singolo soggetto a quella dei singoli documenti, di volta in volta si potrà, per esempio, rispondere alle tre questioni che lo studioso tedesco poneva nel caso della tipologia rappresentativa. Sarà il progetto iconografico nel suo com-



Il merito di aver coniato la definizione di «arte tipologica» spetta però a Peter Bloch, in un saggio apparso nel 1969, nel quale egli sperimentò questa classificazione in riferimento all'arte medioevale:

Un'arte tipologica (*typologische Kunst*) presuppone l'idea di un'unica storia della salvezza «che si snoda» attraverso entrambi i Testamenti, con il Primo quale annuncio del Nuovo e il Nuovo come compimento del Primo [...]. «Tipo» o «prefigurazione» come termini storico-artistici indicano una persona, una cosa o un evento del Primo Testamento attraverso i quali, secondo il Nuovo Testamento o secondo gli esegeti successivi, sono prefigurati Cristo e il suo destino [...]. Così, nel Medioevo non c'è alcuna raffigurazione storica (*Historienmalerei*) nel senso moderno «dell'espressione», «mentre» la storia è sempre presente come *sacramentum*, ecco perché si può parlare anche di un'arte sacramentale. Per la comprensione e l'interpretazione delle connessioni «tra le diverse figure» non è tanto l'evento in sé che conta, ma ciò che vuole significare sul piano storico-salvifico [...]. Emerge così un'arte tipologica che ha conosciuto accentuazioni del tutto diverse nelle singole epoche [...]. Finora l'arte tipologica non è mai stata presentata nella sua interezza [...]: «ciò sarà possibile» solo coordinando la ricerca storico-artistica e quella teologica<sup>26</sup>.

L'intuizione di un'«arte tipologica», per come viene delineata da Peter Bloch, non si limita a cogliere gli aspetti di affinità tra la struttura fondamentale della più antica tecnica ermeneutica cristiana e la cultura visuale che in essa si animò, ma ne sottolinea l'esplicita struttura teologica. L'immagine, in altri termini, codifica un messaggio che non è semplicemente espressione di una tradizione figurativa e iconografica, ma che riassume ed esprime una pre-cognizione teologica: ciò che si osserva non è l'illustrazione di un testo ma la raffigurazione di un pensiero teologico elaborato attraverso l'ermeneutica tipologica<sup>27</sup>.

---

penso a dichiarare se quella specifica riproposizione di un tema prototestamentario abbia o meno valore tipologico e, nel caso, se questo sia esclusivo del significato letterale del racconto evocato o di suoi ulteriori sviluppi ermeneutici.

<sup>26</sup> P. Bloch, *Typologische Kunst*, in P. Wilpert (hrsg.), *Lex et sacramentum im Mittelalter*, Berlin, Walter de Gruyter 1969 (Miscellanea mediaevalia 6), 127-142, qui 127-128.

<sup>27</sup> Va segnalato, però, che Bloch, *Typologische Kunst*, 128, pur osservando che «anche le prime testimonianze dell'arte cristiana nei dipinti delle catacombe, sui sarcofagi e sui prodotti delle arti minori utilizzano un numero limitato di temi del Primo Testamento come metafore della speranza della risurrezione (*Metaphern der Auferstehungshoffnung*): la storia di Giona, Daniele nella fossa dei leoni, i giovani nella fornace ardente, Noè nell'arca», è con-

Il contributo di Peter Bloch rimase purtroppo circoscritto a quella che si può definire più una mozione di intenti che non una riflessione sistematica. D'altra parte, come ricordato, il suo interesse prioritario era rivolto alle arti del Medioevo<sup>28</sup>, rispetto alle quali la cultura visuale delle origini cristiane assumeva un valore assai meno consistente di quello che oggi gli viene correntemente attribuito.

## 1.2. Verso il progetto iconografico

Se, per un verso, è possibile affermare che con il convegno e la mostra «Era della spiritualità. Arte tardoantica e paleocristiana: III-VII secolo (*Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*)»<sup>29</sup> – ben presto divenuti determinanti nella cultura archeologica e iconografica statunitensi e non solo – si tornò al pregiudizio di un'arte cristiana letta, alla luce del suo preteso *floruit* costantiniano, come «composizioni individuali ieratiche o serie di storie bibliche per l'edificazione dei credenti – letterati e illetterati»<sup>30</sup> – per l'altro, l'ipotesi di una matrice tipologica di quella cultura visuale non venne neppure allora del tutto abbandonata.

In anni ancora relativamente recenti, Sabine Schrenk ha rilanciato il tema della matrice tipologica dell'"arte" paleocristiana, pur limitando drasticamente l'ampiezza di questa valutazione:

---

vinto che le aggregazioni di questi temi avvengano in modo casuale, senza una struttura argomentativa: «Fin dai periodi costantiniano e teodosiano, da entrambi i Testamenti sono stati creati elaborati cicli pittorici, che sono stati casualmente aggregati o giustapposti».

<sup>28</sup> Sulla tipologia nell'arte medievale, rimane di grande importanza anche il contributo di H.G. Thümmel, *Typologische und Anagogische Argumentation in der Christlichen Kunst*, in *Theologische Versuche* 4 (1972) 195-214. In anni più recenti, T. Fabiny, *Figura and Fulfillment. Typology in the Bible, Art and Literature*, Wpff & Stock, Eugene (OR) 1992, è tornato sull'argomento sviluppando, sino a una misura propriamente sistematica, i presupposti che Bloch e Thümmel avevano posto.

<sup>29</sup> Cfr. K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978*, Metropolitan Museum of Art - Princeton University Press, New York (NY) 1980; Id. (ed.), *Age of Spirituality. A Symposium*, Metropolitan Museum of Art - Princeton University Press, New York (NY) 1980.

<sup>30</sup> K. Weitzmann, *Introduction*, in Id. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique*, XIX-XXVI, qui XIX.

Scopo del presente lavoro è dare risposta alla domanda su come sia stata illustrata la comprensione tipologica «delle Scritture» [...]. Occorre anzitutto definire l'espressione “rappresentazione tipologica (*typologische Darstellung*)” su cui essa si basa: in questo genere di rappresentazioni si rende visibile (!) che una specifica scena prototestamentaria è impiegata come “pre-figurazione (*Vorabildung*)” di un episodio neotestamentario o legato al Cristo (quale “compimento [*Erfüllung*]”). Questa definizione non implica che altre immagini, per le quali non è possibile isolare corrispondenti dettagli iconografici, non possano essere basate anch'esse sull'interpretazione tipologica<sup>31</sup>.

Queste ultime casistiche, d'altra parte, «vengono escluse [...] poiché non consentono alcuna conclusione»<sup>32</sup>. La scelta della studiosa, in altri termini, prevede di limitare lo studio *esclusivamente* a quelle tipologie che appaiono conclamate nella documentazione visuale, evitando in tal modo di postulare una “matrice” (*Grundlogik*) tipologica o, a maggior ragione, una consimile “norma” (*Grundgesetz*) per questa primigenia stagione visuale. Naturalmente, l'adozione di questo criterio analitico rende la ricerca di Sabine Schrenk particolarmente solida, per la stabilità dei risultati a cui può giungere avendo discriminato la documentazione eligitabile in modo così restrittivo. D'altra parte, una simile scelta finisce a mio avviso per presentare il limite di rinunciare a una definizione più ampia.

È ovvio, infatti, che un tentativo metodologico più ampio possa prestare il fianco a eccezioni e, in alcuni casi, alla possibilità di sovrastimare l'apporto contenutistico di questa documentazione; d'altra parte, l'esclu-

<sup>31</sup> S. Schrenk, *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst*, Aschendorff, Münster 1995 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 21), 25. L'autrice precisa con un esempio la distinzione tra ciò che considera oggetto della sua indagine e ciò che, pur non potendo escludere un'intenzione tipologica, programmaticamente tralascia: «Per tornare all'esempio del passaggio del Mar Rosso «scolpito» sui sarcofagi: il committente o l'artista può benissimo aver scelto la storia del passaggio degli Israeliti attraverso il Mar Rosso (come *typos*) per descrivere il battesimo (come *antitypos*). Tuttavia, non ci sono prove visibili di questa ipotesi né sotto forma di un'evidenza iconografica né nella forma di una scena neotestamentaria che potesse assumere la funzione di antitipo» (*ivi*, 25-26). La sua tesi è stata riassunta anche in Ead., «*Erneuerung des Alten*»: *biblisch-typologische Darstellungen frühchristlicher Zeit*, in B. Brenk (ed.), *Innovation in der Spätantike: Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994*, Reichert, Wiesbaden 1996 (Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz 1), 409-422.

<sup>32</sup> Schrenk, *Typos und Antitypos*, 26.

sione della maggior parte delle «tipologie rappresentative» iconografiche, per richiamare ancora una volta una categoria di Hans-Jürgen Geischer, rappresenta a mio avviso un rischio di ben maggior entità critica.

Nello stesso anno in cui Sabine Schrenk pubblicava il suo *Typos e Antitypos nell'arte paleocristiana*, un ulteriore, importantissimo passo di questa vicenda storiografica è stato compiuto da Jaś Elsner. Lo studioso londinese, riconosciuto nella «genesi dell'esegesi visuale cristiana» il sintomo più proprio del nuovo immaginario cristiano<sup>33</sup>, finalmente attirò l'attenzione sulla definizione tipologica del progetto iconografico che, di volta in volta, aveva costituito i diversi documenti visuali della prima "arte" cristiana<sup>34</sup>: «Il valore simbolico ed esegetico di oggetti come la lipsanoteca di Brescia stava compiendo un lavoro immensamente significativo nel trasmettere non tanto particolari interpretazioni, quanto piuttosto quel particolare *metodo* dell'interpretazione cristiana chiamato tipologia»<sup>35</sup>.

L'arte, illustrando eventi biblici e poi combinando tali eventi in programmi tipologici, ha fatto molto per tradurre i dogmi più complessi della religione più colta e testuale dell'antichità in un linguaggio visivo che potesse essere compreso sia da chi sa leggere sia da analfabeti. Formulando combinazioni tipologiche di immagini, basate strettamente o vagamente sul commento patristico [...], l'arte cristiana ha reso ampiamente disponibile un'esegesi scritturale di altissimo grado di complessità. Il profondo progetto cristiano di promuovere un senso coeso di identità legato alla Scrittura è stato così reso accessibile anche a coloro che non hanno la capacità di leggere la Scrittura<sup>36</sup>.

La sintesi elaborata da Jaś Elsner è probabilmente tra le migliori sperimentate dalla ricerca. In essa vi sono solo due punti che, a mio avviso, andrebbero riconsiderati: il presupposto di una dipendenza di questa ico-

<sup>33</sup> Cfr. Elsner, *Art and the Roman Viewer*, 249-287.

<sup>34</sup> In realtà, già E.S. Malbon, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*. Neofitus lit Ad Deum, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1990 (Princeton Legacy Library), 42-44; 129-136, purtroppo limitandosi al solo sarcofago di Giunio Basso, aveva già sottolineato la centralità del «pensare tipologico» (*ivi*, 42): esso, infatti, «offre la chiave per lo schema (*pattern*) delle connessioni iconografiche sul sarcofago» (*ivi*, 129). Cfr. anche, per l'arco di Costantino, C.S. Jungman, *The Christian Context of the Late-Antique Frieze on the Arch of Constantine*, M.A. Diss., Tallahassee (FL) a.a. 1971-1972, in part. 83.

<sup>35</sup> Elsner, *Art and the Roman Viewer*, 283.

<sup>36</sup> Elsner, *Art and the Roman Viewer*, 251.

nografia dalla produzione c.d. “patristica” (in evidente continuità critica con André Grabar) e l’affermazione univoca del valore “didattico” o “dottico” di questa tradizione visuale.

Si postula, in altri termini, che la *Grundlogik* tipologica della prima “arte” cristiana altro non sia che lo “stratagemma” che fece dell’immagine una sorta di sussidiario catechetico. Ne emerge il ritratto di una cultura visuale univocamente “discendente”, tramite la quale cioè contenuti alti, elaborati dall’élite delle Chiese, venivano proiettati su quella base, per lo più analfabeta, che certo doveva costituire la larga maggioranza di quelle comunità.

Questa prospettiva, però, pur cogliendo senz’altro un tratto del potenziale di questa produzione iconografica, se assolutizzata, si dimostra inefficace di fronte a quei monumenti paleocristiani, di evidente carattere spontaneo, che pure attestano una buona domestichezza con i meccanismi fondamentali dell’ermeneutica tipologica. Né questa circostanza potrà stupire ove, come si vedrà meglio nella presentazione del *Grundgesetz* tipologico, si constati la piena sincronia tra questa documentazione visuale e la prassi liturgica, questa sì il luogo in cui le Scritture venivano trasmesse e interpretate in vista della formazione di generazioni di cristiani.

Vero è, come afferma Jaś Elsner, che questa iniziale “arte” fu un’autentica «esegesi visuale»<sup>37</sup> e vero è anche che l’oggetto analitico di chi studia questa cultura iconografica deve essere il progetto iconografico dei diversi monumenti e non solo la gamma di significati che il singolo tema

---

<sup>37</sup> Il concetto critico di «esegesi visuale» è oggi oggetto di un consistente ampliamento d’uso. Esso, infatti, non si riferisce più esclusivamente alla capacità delle immagini di elaborare un’ermeneutica delle Scritture – così come si propone in questa ricerca –, ma ha assunto almeno altri due significati. Per prima cosa, in relazione alla costruzione retorica di un testo, con «esegesi visuale» si intende il modo con cui le immagini retoriche (per lo più di senso: metafora, parabola, iperbole ecc.) possano essere state impiegate per costruire un’interpretazione – dei testi biblici o di un concetto. Secondariamente, in riferimento alla strumentazione critica, con «esegesi visuale» si è inteso il ricorso alle evidenze della cultura materiale del *Sitz im Leben* di un testo per comprenderne il contenuto (per esempio, l’archeologia degli spettacoli gladiatori per comprendere Ef 6,10-17). Una raccolta di saggi che mira a ispezionare questi tre paradigmi dell’«esegesi visuale» è stata recentemente curata da V.K. Robbins - W.S. Melion - R.R. Jeal (eds.), *The Art of Visual Exegesis. Rhetoric, Texts, Images*, SBL Press, Atlanta (GA) 2017 (Emory Studies in Early Christianity 19).

poteva esprimere. D'altra parte, tali documenti visuali non possono essere classificati prioritariamente come "strumenti catechetici": essi diedero corpo a una tradizione ampia e diversificata ma coerente che, dal più semplice graffito sino al più complesso sarcofago, attesta tenacemente l'adesione fondamentale alla stessa lettura delle Scritture, quella tipologica. In altri termini: quest'"arte" documenta la partecipazione condivisa alla stessa cultura esegetica. La visualità che ne nacque, dunque, non può essere ridotta a mero espediente di una parte di queste comunità, ma va riconosciuta quale linguaggio condiviso, esito coerente del modo di leggere, di celebrare e di comprendere le Scritture praticato dai cristiani di II, III e IV secolo.

---

Il breve itinerario qui percorso intendeva, per un verso, restituire i presupposti critici dell'«approccio ermeneutico» che qui si teorizza, per l'altro, giustificare l'urgenza di assumere la cifra tipologica come carattere generale (*Grundlogik*) di questa prima cultura visuale cristiana e come regola fondamentale (*Grundgesetz*) della progettazione di queste opere.

Rispetto a questo secondo argomento, infatti, la rassegna degli studi presentati ha mostrato l'insufficienza critica della scelta di applicare soltanto ai temi dell'iconografia paleocristiana la definizione tipologica<sup>38</sup>. Attribuire un valore tipologico esclusivamente all'interpretazione delle singole scene impiegate da questa tradizione visuale può rivelarsi una for-

---

<sup>38</sup> In questa linea si deve collocare anche Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 64-93, che ricupera da Elsner, *Art and the Roman Viewer*, le categorie di «tipologie pittoriche» e di «esegesi visuale», ma pur sempre in relazione ai singoli soggetti. Più di recente, cfr. anche R.M. Jensen, *Early Christian Images and Exegesis*, in J. Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, Yale University Press, New Haven (CT) 2007, 65-85; R.M. Jensen, *Early Christian Visual Art as Biblical Interpretation*, in P.M. Blowers - P.W. Martens (eds.), *The Oxford Handbook of Early Christian Biblical Interpretation*, Oxford University Press, Oxford 2019, 315-327; anche in questi due saggi la studiosa statunitense si concentra principalmente sui singoli temi e non sulla loro associazione (di cui pure riconosce l'importanza: cfr. almeno *ivi*, 325); introduce, per altro, interessanti riflessioni circa la fattibilità del confronto tra esegesi «verbale» e «visuale».

zatura e, in ultima analisi, determinare un impoverimento della cognizione critica di questa prima “arte” cristiana; al contrario, considerare “tipologica” l’intenzione generale di questa stagione storico-artistica e il meccanismo di aggregazione dei diversi soggetti consentirà di definire una metodologia interpretativa per questa documentazione, senza vincolare il significato di ogni scena a un’univoca valenza.

## 2. IL PARALLELO CON LE RACCOLTE DI *TESTIMONIA*

Se la critica ha dichiarato di essere sostanzialmente disponibile a sottoscrivere una valutazione genericamente tipologica della prima cultura visuale cristiana, l’«approccio ermeneutico», con cui si vorrebbe puntualizzare tale valutazione, fa leva sugli elementi di coerenza che sussistono tra un’“arte” paleocristiana così intesa e il suo *Sitz im Leben* storico.

Nello specifico del *Grundgesetz* tipologico, un vistoso elemento di intersezione può essere certamente ravvisato nel parallelo, quasi palmare, tra la nascita e l’impiego delle raccolte di *testimonia* in ambito letterario e liturgico e la genesi e le modalità d’uso del lessico iconografico nella prima cultura visuale cristiana.

Come già ricordato, sin dalla prima missione cristiana, la struttura tipologica con cui venne concepito e predicato il Vangelo rese necessario isolare un repertorio di brani scritturistici adeguati a dimostrare come il *kerygma* annunciato fosse *secundum Scripturas*<sup>39</sup>. Tale processo di “giustificazione scritturistica” obbediva a una rivendicazione teologica che si riscontra già alla radice della predicazione di Gesù<sup>40</sup>: non esiste alcuna

<sup>39</sup> È necessario citare la ricerca, ancora fondamentale sul tema, di C.H. Dodd, *Secondo le Scritture. Struttura fondamentale della teologia del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia 1972 (Studi biblici 16). Per una panoramica introduttiva, cfr. anche A. George - P. Grelot (curr.), *Introduzione al Nuovo Testamento, 5: Il compimento delle Scritture*, Borla, Roma 1983.

<sup>40</sup> Oltre al fondamentale articolo di H.J. Schoeps, *Jésus et la Loi juive*, in *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 33 (1953) 1-20, cfr. R.T. France, *Jesus and the Old Testament: His Application of Old Testament Passages to Himself and His Mission*, Tyndale, London 1971. Sul *Sitz im Leben* in cui operò Gesù, rimane a mio avviso fondamentale P. Grelot, *La speranza ebraica al tempo di Gesù*, Borla, Roma 1981 (Collana di cristologia), in part. 117-165.

verità che possa contraddire «ciò che è stato scritto»<sup>41</sup> né la Parola ha ancora rivelato appieno il suo senso (cfr. Is 55,10-11). Coesistono dunque, e senza contraddirsi, un parametro dato per definire la verità e lo spazio ideale perché qualcosa di vero possa essere ancora detto. Il tracciamento di queste coordinate dimostra la coincidenza, nelle origini cristiane, dell'ambito proprio della teoresi teologica con quello dell'ermeneutica: un teologumeno può essere professato solo nella misura in cui se ne dimostra la coerenza alle Scritture<sup>42</sup>.

Disporre di un prontuario di testimonianze bibliche capaci di accreditare autorevolmente la predicazione e la professione di fede cristiane costituì dunque un'esigenza fondamentale, non un onere accessorio, delle prime generazioni cristiane<sup>43</sup>.

Nelle *Eglogae* che «Melitone» scrisse, già all'inizio, nel *Proemio*, «egli» enumera la raccolta dei libri del Primo Testamento da tutti riconosciuti [...] «scrive: «Melitone al fratello Onesimo, salute. Dal momento che, per la tua passione per la dottrina, più volte hai chiesto che componessi per te degli estratti (*eklogas*) dalla Legge e dai Profeti a riguardo del Salvatore e circa tutta quanta la nostra fede [...], essendomi recato in Oriente, là dove fu predicata e redatta

<sup>41</sup> Si tratta di una qualifica formulare di uso frequente già dal Nuovo Testamento, impiegata per segnalare esplicitamente la matrice scritturistica – e dunque tipologica – della vicenda di Gesù; per una classificazione di questi luoghi, cfr. K. Berger, *Forme e generi nel Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia 2016 (Biblioteca del Commentario Paideia 1), 205-211.

<sup>42</sup> A giudizio di Daniélou, *Études d'exégèse judéo-chrétienne*, 15-49, già nella redazione dei principali passaggi della prima scrittura cristiana, parte della quale darà vita alla raccolta neotestamentaria, è da presupporre la regola che qui si è descritta e che costituisce, per l'appunto, il tratto dominante di quell'«esegesi giudeo-cristiana» che lo studioso francese riconobbe persistere proprio nell'uso dei *testimonia*.

<sup>43</sup> Cfr. G.I. Gargano, *Il formarsi dell'identità cristiana. L'esegesi biblica dei primi Padri della Chiesa*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2010 (Parola di Dio 201), 14: «Nella letteratura cristiana antica si possono trovare qua e là liste più o meno ampie di *Testimonia* analoghi a quelli citati da Luca negli Atti degli Apostoli. Molto indicativi [...] sono i testi raccolti dalla *Lettera di Barnaba* (Pseudo) e quelli presenti nelle opere di Giustino martire». Sull'uso dei *testimonia* nella *Lettera di Barnaba*, cfr. ancora P. Prigent, *Les Testimonia dans le christianisme primitif. L'Épître de Barnabé I-XVI et ses sources*, Lecoffre - Gabalda, Paris 1961 (*Études Bibliques*). Più in generale, mi pare che E. Norelli, *Il dibattito con il giudaismo nel II secolo*. *Testimonia; Barnaba; Giustino*, in Id. (cur.), *La Bibbia nell'antichità cristiana*, 1: *Da Gesù a Origene*, EDB, Bologna 1993 (La Bibbia nella storia 15,1) 199-233, qui 199-224, abbia descritto in modo esemplare la progressiva diffusione, nella più antica vicenda cristiana, dei *testimonia*.



«la Scrittura» ed essendomi informato con cura dei libri del Primo Testamento, ti mando l'elenco che ne ho redatto [...]; da questi scritti ho fatto degli estratti (*eklogas*), distribuendoli in sei libri»<sup>44</sup>.

Come mostra anche l'iniziativa di Melitone di Sardi<sup>45</sup>, la prassi di redigere – e di sollecitare la redazione di – raccolte di *testimonia* si consolidò già nel corso del II secolo, l'età in cui è lecito immaginare l'emergere di una prima cultura visuale cristiana<sup>46</sup>. A favorire questa tendenza concorse probabilmente anche la necessità di stabilizzare questi repertori, sia in ordine a una loro più immediata fruibilità sia per garantire un annuncio che preservasse caratteri quanto più uniformi possibile<sup>47</sup>.

Se si pone mente al lessico della prima cultura visuale cristiana, credo sarà impossibile non osservare il parallelismo strutturale che sussiste tra esso e le più antiche raccolte di *testimonia*: la prima iconografia cristiana, infatti, selezionò una serie di episodi biblici – ai quali plausibilmente ve-

<sup>44</sup> Melitone di Sardi, *Eglogae, Proemio*, presso Eusebio, *Storia ecclesiastica* 4,26,12-14. La stessa circostanza – la sollecitazione a raccogliere un “prontuario” di testimonianze scritturistiche (*testimonia*) – ritorna, per esempio, già in Cipriano, *A Quirino, Prologo*; Id., *A Fortunato* 1 (dove la raccolta di *testimonia* è esplicitamente osservata quale “preparazione al martirio”, impartita «alla fine e alla conclusione del mondo»), ma rimarrà una costante di questo strumento anche molto più a lungo: cfr. ancora Rufino di Aquileia, *Spiegazione del Credo* 16,3; 18,1; 20,4; 27,4; 28,3; 32,1.

<sup>45</sup> A Melitone di Sardi viene attribuita, sin dal IV secolo, una *Chiave delle Scritture* (cfr. P.G. Di Domenico [cur.], Melitone di Sardi, *Clavis Scripturae*, LEV, Città del Vaticano 2001 [Visibile parlare 4]), di evidente struttura tipologica. Sull'adozione di questo approccio ermeneutico in tutta la produzione di Melitone – a partire, com'è ovvio, dall'omelia *Sulla Pasqua* –, cfr. J. Daniélou, *Figure et événement chez Mélicton de Sardes*, in *Neotestamentica et patristica. Eine Freundesgabe O. Cullmann zu seinem 60. Geburtstag überreicht*, Brill, Leiden 1962 (Supplements to Novum Testamentum 6), 282-292; H.A. Blair, *Allegory, Typology and Archetypes*, in E.A. Livingstone (ed.), SP 17, Pergamon, Oxford 1982, 263-267.

<sup>46</sup> Vedi *infra*, pp. 201-237. Per una breve storia della tipologia nelle origini cristiane, cfr. Daniélou, *Sacramentum futuri*, X-XVI.

<sup>47</sup> Un bilancio di straordinaria lucidità circa l'uso, la forma e la funzione delle raccolte di *testimonia* nelle origini cristiane si può trovare in M.C. Albl, *“And Scripture Cannot Be Broken”. The Form and Function of the Early Christian Testimonia Collections*, Brill, Leiden - Boston (MA) - Köln 1999 (Supplements to Novum Testamentum 96), in part. 7-69. La stessa genesi dei lezionari liturgici può essere letta come un esito di questo processo di consolidamento nell'uso e nella definizione di raccolte di *testimonia*. Pur senza menzionare esplicitamente questi libri, Daniélou, *Sacramentum futuri*, XII, scrive che «gli scritti liturgici ci restituiscono la tipologia comune della Chiesa, quella che faceva parte dell'insegnamento iniziale (*élémentaire*)».

niva riconosciuto un valore notevole – che codificò in un repertorio figurativo di eccezionale stabilità.

È forse necessario sottolineare la peculiarità di questo tratto dell'iconografia paleocristiana: non si tratta semplicemente della ripetizione delle stesse tematiche o di analoghi soggetti, restituiti di volta in volta peculiarmente, a seconda del talento, della perizia e della sensibilità di ciascun artigiano – il che è un tratto comune alla maggior parte delle epoche storico-artistiche –; diversamente da quanto accadrà in seguito, nel caso specifico delle origini cristiane, si constata, infatti, la replicazione dei medesimi temi secondo i medesimi schemi figurativi, al punto che l'osservatore non si limita a riconoscere lo stesso soggetto, pur se in diverse fogge, ma ne osserva ogni volta la stessa postura, gli stessi caratteri somatici, lo stesso abbigliamento ecc.

Tale lessico, più prossimo a un prontuario di codici che a una raccolta tematica, è come tale riconosciuto dalla critica che, non a caso, ha potuto elaborare una ricca strumentazione, organizzata proprio attorno a questa caratteristica della più antica iconografia cristiana<sup>48</sup>.

La fissità di questo lessico iconografico e l'ampiezza del suo impiego sono tali da rendere legittima la definizione di raccolta di *testimonia* visuali: una simile constatazione, oltre a sottolineare la piena congruità di questa documentazione con la vicenda storica delle origini cristiane<sup>49</sup>, fornisce il “sistema” dell’«approccio ermeneutico»<sup>50</sup>. Come i singoli

<sup>48</sup> Si pensi, a partire dai trenta tomi DACL, ai sette volumi di H. Aurenhammer (hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Hollinek, Wien 1968-1974, agli otto di E. Kirschbaum - W. Braunfels (hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, Freiburg - Basel - Wien 1968-1976, o, in tempi più recenti ai *Temi* curati da Fabrizio Bisconti, o a Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, o, ancora, all'EEECA edita da Paul Corby Finney.

<sup>49</sup> Per questo vedi *infra*, pp. 189-197.

<sup>50</sup> Impiego il concetto di “sistema”, mutuandolo da W. Kemp, *Medieval Pictorial Systems*, in B. Cassidy (ed.), *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium Sponsored by Index of Christian Art. Princeton University, 23-24 March 1990*, Department of Art and Archeology, Princeton University, Princeton (NJ) 1993, 121-133. Con esso si intende la dinamica che governa il rapporto tra le parti e le opere compiute in una tradizione storico-artistica. Si tratta quindi di qualcosa di difforme tanto dalla *Grundlogik*, intesa come “carattere prevalente” di una cultura visuale, tanto dal *Grundgesetz*, inteso come “norma o meccanismo compositivo”.

estratti scritturistici composero raccolte di *testimonia* predisposte in vista del loro impiego tipologico nell'elaborazione delle più disparate affermazioni teologiche (di argomento escatologico, cristologico, soteriologico ecc., a seconda della finalità dei singoli contesti e dei documenti che li attestarono), così i diversi temi iconografici, stabiliti formalmente e contenuti numericamente a dare il lessico visuale della prima "arte" cristiana, vennero impiegati tipologicamente in vista della definizione dei singoli documenti visuali, per i quali è dunque lecito presupporre una complessiva finalità argomentativa.

Come si può vedere, dunque, il *Grundgesetz* che qui si sta proponendo non va considerato come un dispositivo normativo declinato in una serie di "leggi" – per evocare un'utile, ma forse troppo ottimistica, ricerca di Lucien de Bruyne<sup>51</sup> –, quanto piuttosto come un meccanismo fondamentale entro il quale va innanzi tutto ricercato il senso e il significato delle diverse scene impiegate in questa documentazione e, soprattutto, il motivo del loro accostamento.

Per capire tale distinzione, sarà forse utile richiamare per un'ultima volta il parallelo con la produzione letteraria. Qui il meccanismo tipologico motivò tanto la definizione delle raccolte di *testimonia* quanto il loro concreto impiego – in ambito liturgico o negli scritti degli autori cristiani –, senza pregiudicarne ulteriori sviluppi ermeneutici e senza escludere che dei *testimonia*, acquisiti alla cultura cristiana per la loro efficacia tipologica, venissero poi impiegati con valore anche o esclu-

---

<sup>51</sup> Mi riferisco qui ovviamente ai due fondamentali articoli: L. de Bruyne, *Les «lois» de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 35 (1959) 105-186; 39 (1963) 7-92. Ad essi è stato imputato, a mio avviso con eccessiva leggerezza, di aver generato un'impalcatura disciplinare per questa tradizione iconografica fin troppo dettagliata e per certo troppo "moderna" rispetto allo spontaneismo dell'artigianato del mondo antico. Queste osservazioni colgono senz'altro nel vero, ma a me sembra che omettano di riflettere sull'argomento fondamentale che il de Bruyne aveva identificato: i rapporti che ciascun documento visuale paleocristiano istituisce tra i diversi soggetti che raffigura. Questi rapporti non possono essere riduttivamente classificati come una mera giustapposizione ma devono essere indagati per il possibile incremento e puntualizzazione semantici che conferiscono a quei medesimi temi iconografici che organizzano. Analogo sforzo "normativo" si ritrova per molti versi in J. Engemann, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997.

sivamente allegorico o parenetico ecc. Allo stesso modo, nella cultura visuale cristiana operò il *Grundgesetz* tipologico che qui si è proposto: globalmente, esso favorì la definizione di questo lessico iconografico e, di volta in volta, concorse a orientarne l'impiego, ma questo non significa che non si possano proporre anche ulteriori piani di valore nell'uso e nell'interpretazione di quei temi.

### 3. "PARADIGMI DI SALVAZIONE" O "MANIFESTI TIPOLOGICI"?

Ha ragione Pierre Prigent ad affermare che «queste immagini non sono destinate a illustrare la Bibbia proponendone agli analfabeti una lettura immediata. Esse trasformano i dati dei testi»<sup>52</sup> ed è corretto affermare che il *Grundgesetz* tipologico di questa primigenia cultura visuale, tramite il parallelo contestuale con le coeve raccolte di *testimonia*, può offrire un'efficace descrizione di tali processi trasformativi, situando nel progetto iconografico di ciascun documento la loro chiave interpretativa: è per queste ragioni che è lecito affermare che ormai la cognizione critica di questi monumenti deve necessariamente mutare.

L'unità documentaria, alla luce di questo *Grundgesetz*, diventa infatti il vero nucleo argomentativo della primigenia cultura visuale cristiana, assorbendo su di sé il baricentro di questo intero «sistema»<sup>53</sup> "artistico". In altri termini, quindi, il vero obiettivo sul quale dovrà concentrarsi lo sforzo interpretativo non sarà più dato dal singolo tema ma dall'intero documento. Emerge pertanto la necessità di definire un paradigma critico attraverso il quale cogliere il significato della dimensione unitaria di questi documenti visuali.

Ancora una volta, può essere utile riconsiderare quanto scriveva Karl Künstle: «L'arte «cristiana», per quanto [...] ci riguarda, non è altro che una teologia monumentale (*monumentale Theologie*)»<sup>54</sup>. Volendo, dun-

<sup>52</sup> P. Prigent, *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, Arkeios, Roma 1997 (La via dei simboli), 241.

<sup>53</sup> Vedi *supra*, p. 176, nota 50.

<sup>54</sup> Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1, 13.

que, riflettere sull'intenzione monumentale<sup>55</sup> di queste "opere", si può dire che esse si costituirono quali «manifesti tipologici». Furono «manifesti»<sup>56</sup> poiché questi "monumenti" si proponevano di rendere patente un pensiero; furono «tipologici» perché il pensiero che essi volevano trasmettere si costituì secondo il *Grundgesetz* tipologico.

Come si può notare, sul piano analitico, questa definizione di «manifesti tipologici» comporta due scostamenti rispetto ai più tradizionali approcci critici:

1. essa rivendica la priorità del progetto iconografico sul singolo tema impiegato;
2. essa si fonda su un meccanismo compositivo (*Grundgesetz*) invece di presupporre un tema unificante (*Grundprinzip*) per tutta la produzione iconografia paleocristiana.

Questa transizione dal significato del tema all'intenzione progettuale che ha motivato e organizzato la costituzione del singolo monumento rompe per altro la dicotomia interpretativa lucidamente individuata da Giorgio Otranto, che rintracciava nella critica a questa cultura visuale due tendenze, l'una «simbolico-docetica», l'altra «storico-narrativa»<sup>57</sup>. La prima, ricondotta esemplarmente ai lavori di Joseph Wilpert, intendeva questa iconografia fondamentalmente quale strumento divulgativo,

---

<sup>55</sup> Già altrove ho richiamato l'urgenza di distinguere tra "intenzione monumentale" del documento visuale e sua "efficacia documentaria", a partire da quanto J. Le Goff, s.v. «*Documento/Monumento*», in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1978, 5, 38-43, qui 38, affermava, sottolineando giustamente che i «materiali della memoria possono presentarsi sotto due forme principali: i monumenti, eredità del passato, e i documenti, scelta dello storico» (cfr. G. Pelizzari, *L'adozione critica dei documenti visuali paleocristiani nella ricostruzione delle origini cristiane. Presupposti metodologici e prassi esegetica*, in *Adamantius* 26 [2020] 16-31, qui 17). Si tratta, in altri termini, di distinguere tra due aspetti forse attigui del documento iconico, ma certo non coincidenti. Da una parte, alle origini dell'"opera", si trova, infatti, l'intenzione per cui essa fu realizzata, la sua finalità monumentale, ciò che essa avrebbe dovuto eternare; dall'altra, nello sguardo dello storiografo, vi è viceversa ciò che essa riesce a documentare del passato – e interverranno ora molteplici argomenti d'interesse critico, da quelli materiali al "negativo documentario", dai riflessi dell'originale contesto storico-artistico a quelli di natura storico-religiosa ecc.

<sup>56</sup> Per questa definizione, cfr. Pelizzari, *Manifestos of the Kingdom*.

<sup>57</sup> Otranto, *Alle origini dell'arte cristiana*, 447.

e dunque, in ultima istanza, materiale didattico, per esprimere la speranza di salvezza che, principalmente in considerazione dell'ambiente funerario di questa "arte" cristiana delle origini, si presumeva fosse ubiqua in questa documentazione. La seconda, esemplificata dal lavoro di Paul Styger<sup>58</sup>, comprimerebbe drasticamente il valore simbolico di questo linguaggio visuale, enfatizzandone al contrario la funzione di mera illustrazione delle Scritture.

A mio avviso, l'ipotesi di considerare questa prima come una «stagione ermeneutica» dell'iconografia cristiana elude l'antitesi, sin qui fin troppo frequentata dalla critica, tra questi due modelli interpretativi, consentendo per altro di valorizzare i caratteri più rispondenti di entrambi. Questi «manifesti tipologici» intesero infatti illustrare un aspetto delle Scritture – non quello narrativo, ma la loro valenza ora profetica ora di ricapitolazione – per elaborare, secondo una *Grundlogik* ermeneutica e un *Grundgesetz* tipologico, discorsi non privi di valore docetico e certo non refrattari al tema della salvezza.

---

Se la *Grundlogik* tipologica di questa primigenia "arte" cristiana dovrà essere intesa come la naturale espressione del *Sitz im Leben* storico-religioso in cui questa cultura visuale ebbe origine, il *Grundgesetz* che strutturerò i progetti iconografici di questi monumenti ne scaturisce quale più immediata conseguenza. Infine, l'acquisizione di questa documentazione come raccolta di «manifesti tipologici» determina il presupposto metodologico per l'adozione di questa fonte in vista di una più ampia descrizione storiografica delle origini cristiane.

---

<sup>58</sup> Cfr. P. Styger, *Die altchristliche Grabeskunst: ein Versuch der einheitlichen Auslegung*, Kosel & Pustet, München 1927.

### III.

## I DOCUMENTI VISUALI PALEOCRISTIANI COME ERMENEUTICHE CODIFICATE

Come ha sottolineato Paul J. Korshin, «la tipologia è un sistema dell'esegesi (*Die Typologie ist ein System der Exegese*)»<sup>1</sup>. In altri termini, la tipologia non può essere ridotta soltanto a una tecnica – che pure essa comporta –, poiché concorre a definire più globalmente un approccio alla lettura, all'impiego e alla significazione dei testi biblici: «un sistema», dunque, di appropriazione della Parola. Ci si può spingere sino ad affermare che la tipologia costituisca un modello teologico fondato su una tecnica esegetica<sup>2</sup>. Si può capire dunque la necessità di considerare, anche per la più antica iconografia cristiana, il duplice livello di una *Grundlogik*, come più globale approccio alla letteratura scritturistica, e di un *Grundgesetz*, come tecnica esegetica.

L'ipotesi di una fondamentale logica tipologica per la più antica cultura visuale cristiana potrà essere forse contestualizzata più facilmente prendendo le mosse dai termini ai quali è ricorsa Frances M. Young per delineare la differenza tra esegesi tipologica e allegorica nelle origini cristiane. A giudizio della studiosa è infatti possibile affermare che, rispetto alla narrazione biblica,

l'allegoria cessa d'essere racconto e si fa assertiva; la tipologia, d'altro canto, conserva racconto e consequenzialità [...]. La differenza consiste in una diversa concezione del modo in cui il testo si rapporta a ciò che si pensa si riferisca [*sic*]: quella che qui viene definita esegesi iconica (la tipologia, cioè) richiede che nel testo, considerato un tutto coerente, si rifletta quello che si suppone sia il senso

---

<sup>1</sup> P.J. Korshin, *Typologie als System*, in Bohn (hrsg.), *Typologie*, 277-308, qui 277.

<sup>2</sup> Come afferma, sin dall'avvio del *Contro i giudei*, Tertulliano (1,1-2), l'argomento che sul fronte tipologico veniva conteso era duplice: per un verso riguardava l'"ispezione" dei testi biblici, per l'altro comportava la possibilità di rivendicare la Legge e, con essa, l'intera economia della salvezza.

più profondo, mentre l'allegoria implica l'uso delle parole come simboli o segni che si riferiscono arbitrariamente ad altre realtà [...] e quindi «comporta» la distruzione della coerenza narrativa<sup>3</sup>.

In altri termini, dunque, l'esegesi tipologica, fondandosi sull'unità provvidenziale delle Scritture, è naturalmente portata a considerare le parti di questa biblioteca in costante relazione, come un tutto organico: non vi è alcuna soluzione di continuità tra i diversi testi, tra le diverse parti; tutto correla perfettamente, in special modo attorno alla dinamica fondamentale tra prefigurazione (tipo) e compimento (antitipo). L'allegoria, al contrario, trasferisce i contenuti del testo al di fuori di esso – per lo più nell'attualità dell'esegeta e della sua comunità o nella definizione di principi teoretici e nella speculazione teologica –, facendo, in un certo senso, del testo un pre-testo.

Questo carattere «iconico», per riprendere ancora il lessico di Frances M. Young, della tipologia cristiana antica credo si rispecchi efficacemente in quella *Grundlogik* tipologica della più antica cultura visuale cristiana<sup>4</sup>, in ragione della quale questa iconografia si costituì quale vivace intersecarsi dei due Testamenti, dei loro diversi protagonisti e delle loro pagine più significative, nel contesto di uno sperimentalismo esegetico quanto mai vivace e originale.

## 1. DA “ILLUSTRAZIONI” DELLE SCRITTURE (*BIBLIAE PAUPERUM*) A “ERMENEUTICHE” DELLE SCRITTURE: L'AUTONOMIA DELLA PRIMA ICONOGRAFIA CRISTIANA

Uno dei pregiudizi che più spesso ricorrono circa le diverse culture visuali delle molte storie cristiane è che esse non siano altro che *Bibliae*

<sup>3</sup> F.M. Young, *Esegesi biblica e cultura cristiana*, Paideia, Brescia 2014 (Introduzione allo studio della Bibbia. Supplementi 61), 157-158. L'autrice dichiara il debito che, sul piano concettuale, contrae con N. Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*, Routledge, London 1982, 85. Su questo tema, cfr. anche Cahill, *Hermeneutical Implications*, 273.

<sup>4</sup> Analogamente a Young, anche Cahill, *Hermeneutical Implications*, 276-278, riscontra una struttura iconica della tipologia, argomentata in questo caso con alcuni parallelismi con i modi del “figurare le Scritture”. Non dunque una matrice tipologica dell'iconografia cristiana, ma un parallelo nella concezione dei testi biblici.



*pauperum*<sup>5</sup>, illustrazioni delle Scritture chiamate innanzitutto a mostrare ciò che i testi narrano a coloro che, per incapacità culturale, quei testi non potevano decifrare. Affermare che la prima iconografia cristiana è connotata da una *Grundlogik* tipologica determina un forte scostamento da questo paradigma, per almeno due ragioni:

1. i monumenti delle origini cristiane divengono documentazione di una cultura tipologica, dunque attestano l'ampiezza del ricorso al sistema esegetico che la tipologia comportava; non illustrazioni delle Scritture, dunque, ma cultura dell'esegesi;
2. un simile presupposto critico comporta di necessità che anche il pubblico di questa "arte" disponesse delle competenze necessarie per accedere al significato di simili ermeneutiche visuali; la definizione tipologica della prima cultura visuale cristiana, dunque, si riflette sulla cognizione storiografica del suo pubblico<sup>6</sup>, riscattandolo da una postura interamente passiva e facendone, anzi, un interlocutore competente, capace del "dialogo ermeneutico" che questi manifesti tipologici presuppongono<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> La categoria di *Biblia pauperum* è, peraltro, propria della produzione del Medioevo e deriva dal titolo di un'opera la cui struttura tipologica è già stata ampiamente sottolineata (cfr. A. Henry, *Introduction*, in Id. [ed.], *Biblia Pauperum. A Facsimile and Edition*, Scolar Press, Aldershot 1987, 3-46; un'ottima contestualizzazione della *Biblia pauperum* si trova in Fabiny, *Figure and Fulfillment*, 93-103: il quarto capitolo di questo volume – «Leggere le immagini» [*ivi*, 78-110] – elenca una serie di esempi medioevali di tipologia visuale). Viene però impiegata, in riferimento alle origini cristiane, con il significato più lasso di "illustrazione della Bibbia per gli analfabeti", rilanciando non di rado affermazioni di autori "patristici" (cfr. Paolino di Nola, *Libri in lode di san Felice* ["*Natalicia*"], *Natalicium* 9 [= *Carme* 27 Hartel] 514-515; Gregorio Magno, *Lettere* 9, 209,12; 11,10,22.44). Già per quanto concerne l'impiego di questa categoria critica, relativamente alle iconografie del Medioevo, la sua utilità è stata opportunamente contestata da L.G. Duggan, *Was Art Really the "Book of the Illiterate"?*, in *Word and Image* 5 (1989) 227-251; cfr. anche Id., *Reflections on "Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?"*, in M. Hageman - M. Mostert [eds.], *Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7-9 December 2000*, Brepols, Turnhout 2005 (Utrecht Studies in Medieval Literacy 8), 109-119.

<sup>6</sup> La stessa cognizione dell'iconografia cristiana antica attraverso la categoria di *Biblia pauperum* presuppone la valutazione storiografica dei suoi spettatori come, appunto, *pauperes* culturali.

<sup>7</sup> Sulla competenza esegetica di questo pubblico, cfr. anche Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 181-182.

Il quadro storiografico che in questo modo si descrive non determina una forzatura critica del panorama storico delle origini cristiane, dal momento che, come visto, poggia su una corretta valutazione della comune prassi liturgica: «L'emergere di un ministero liturgico della Parola [...] è la chiave per comprendere come in generale i primi cristiani conoscessero e accogliessero la stessa Scrittura»<sup>8</sup>. D'altra parte, è possibile anche sottolineare, come fatto da Antonio Quacquarelli, l'unitarietà della cultura ermeneutica dei primi secoli cristiani:

La catechesi del II e III secolo spiega l'unità dei due Testamenti, facendo ognora riferimento al Cristo. Era la esegesi di tutta la Sacra Scrittura operata dalla comunità cristiana. Non si avevano due esegesi, una di specialisti e l'altra popolare. L'esegesi era una<sup>9</sup>.

La *Grundlogik* della prima iconografia cristiana determina, dunque, sul piano critico, l'acquisizione di questa documentazione quale pagina della storia dell'esegesi antica e comporta di riconoscere in questi monumenti degli elaborati originali. Il dato mi pare significativo, perché sottrae l'analisi all'onere di "giustificare" ogni proposta interpretativa di questi prodotti visuali sulla base della dipendenza da un referente testuale<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> McGowan, *Il Culto Cristiano dei primi secoli*, 127.

<sup>9</sup> A. Quacquarelli, *L'unità dei due Testamenti nell'iconografia del II e III secolo*, in Id., *Retorica e iconologia*, Istituto di Letteratura cristiana antica, Bari 1982 (Quaderni di «Vetera Christianorum» 17), 219-240, qui 223. Benché M. Dulaey, *I simboli cristiani. Catechesi e Bibbia (I-IV secolo)*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004 (Guida alla Bibbia), 51, non si spinga oltre a una definizione genericamente "ermeneutica" di questa prima cultura visuale e nonostante ne enfatizzi soprattutto la capacità didascalica, condivido la sua opinione circa la piena sincronia di questo carattere con il *Sitz im Leben* delle origini cristiane: «La testimonianza dell'arte paleocristiana, della liturgia e dei testi antichi convergono: l'insegnamento cristiano dei primi secoli si fonda soprattutto sull'Antico Testamento, di cui viene fatta una lettura simbolica. Molti fattori hanno contribuito a questo fatto e il valore pedagogico delle immagini non è il minore di essi. Quale mezzo migliore poteva essere immaginato per fissare nella memoria l'essenziale della dottrina che quello di collegarla alle antiche figure?».

<sup>10</sup> Per la teorizzazione della "prevalenza" della produzione letteraria su quella visuale, cfr. F. Bisconti, *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana*, in A. Quacquarelli (cur.), *Complementi interdisciplinari di patrologia*, Città Nuova, Roma 1989, 367-412; Id., *Arte e artigianato nella cultura figurativa paleocristiana. Altre equivalenze tra letteratura patristica e iconografia paleocristiana*, in A. Quacquarelli (cur.), *Res christiana. Temi interdisciplinari di patrologia*, Città Nuova, Roma 1999, 23-108; sul tema, cfr. anche G. Otranto, *Per una storia dell'Italia tardoantica cristiana*, Edipuglia, Bari 2009 (Biblioteca Tardoantica 3), 489-492.

Se, infatti, questa prima “arte” cristiana non fu lo strumento docetico con cui le guide delle comunità si proponevano di formare gli incolti<sup>11</sup>, ma fu l’espressione di quel condiviso sistema esegetico che, più di ogni altra caratteristica, definì il *Sitz im Leben* culturale di questi primi secoli cristiani, allora non vi è ragione di ipotizzare una predeterminazione del messaggio di questi monumenti. In altri termini, se si affranca questa iconografia da una funzione meramente divulgativa, restituendo i suoi prodotti alla categoria di manifesti tipologici e il suo carattere generale a quello della *Grundlogik* tipologica, i suoi esiti documentari dovranno essere riguardati come espressione autonoma di contenuti originali elaborati spontaneamente, senza alcuna subalternità a quelli recati dalle fonti letterarie.

## 2. DA “TEMI ICONOGRAFICI” A “CODICI VISUALI”:

### LA STABILITÀ DEL LESSICO ICONOGRAFICO PALEOCRISTIANO

Si è già sottolineato il parallelo tra la definizione del primo lessico visuale cristiano e la messa a punto dei diversi cataloghi di *testimonia* che, come si è visto, liturgicamente e teologicamente incisero così in profondità nella storia delle antiche Chiese di credenti in Gesù, il Cristo.

Vorrei ora richiamare nuovamente quel definito repertorio iconografico di temi che compose il primo immaginario cristiano per riflettere sulla sua più vistosa caratteristica, la quale mi sembra possa conclusivamente rafforzare l’ipotesi di una *Grundlogik* tipologica all’origine della prima cultura visuale cristiana: la stabilità della resa figurativa dei diversi soggetti impiegati da questa primigenia tradizione “artistica”.

Il carattere codificato del più antico lessico iconografico cristiano, che si manifestò attraverso un’«omogeneità nella scelta dei simboli raffigurati, che rientrano in schemi divenuti tradizionali e che si ripetono, certo

<sup>11</sup> Si tratta di un approccio di “lunga durata”: cfr. A.-G. Martimort, *L’iconographie des catacombes et la catéchèse antique*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 25 (1949) 105-114; L. de Bruyne, *L’initiation chrétienne et ses reflets dans l’art paléochrétien*, in *Revue des sciences religieuses* 36 (1962) 27-85; Dulaey, *I simboli cristiani ecc.*

con delle varianti, ma secondo uno stile convenzionale e seguendo canoni che evolveranno considerevolmente in seguito, tanto in Oriente che in Occidente»<sup>12</sup>, è infatti un tratto distintivo di questa primigenia cultura visuale, destinato a non perdurare nel prosieguo della storia dell'“arte” cristiana.

I caratteri peculiari di questa codificazione – nella sorprendente fissità dei suoi modelli figurativi, ma anche nella selezione dei temi preferiti da questa primigenia stagione<sup>13</sup> – mi sembra conferiscano a questo lessico una funzione tutto sommato “strumentale”.

Sino al tramonto dell'arte figurativa, si parla opportunamente del “soggetto” di un'opera artistica, intendendo con questa espressione ciò che l'opera vuole raffigurare: il “soggetto” è ciò che l'“arte” desidera eternare in figura. Vi è, in altri termini, un intento figurativo fondamentale supportato da un meccanismo argomentativo organizzato attorno al potenziale mediatico dell'immagine. Ove, però, la figura fosse *data*, cioè non fosse l'esito del processo figurativo ma la premessa alla realizzazione del monumento, sarebbe ancora possibile parlare propriamente di “soggetti”? Non si dovrebbe piuttosto parlare di “contenuti codificati”? E di fronte a questa produzione per codici, sarebbe ancora possibile parlare di una *Grundlogik* figurativa o anche solo artistica?

Potremmo affermare che il codice occupi uno spazio ibrido sospeso tra l'alfabeto, che cifra tramite segni privi di qualsiasi valore immaginifico, e

<sup>12</sup> G.-H. Baudry, *Simboli cristiani delle origini. I-VII secolo*, Jaca Book, Milano 2009, 11.

<sup>13</sup> La peculiarità anche tematica del primo lessico iconografico cristiano ha permesso, come noto, di distinguere tra una stagione pre-costantiniana e una post-costantiniana. Molti soggetti, tra quelli che da principio erano tra i più frequentati (si pensi ai casi del Buon Pastore, del Ciclo di Giona, dei racconti di Daniele, per limitarsi agli esempi più clamorosi) vennero progressivamente accantonati quando non bruscamente sostituiti da un lessico figurativo più prossimo al codice espressivo della regalità imperiale. Cfr. Grabar, *Christian Iconography*, 42; J.G. Deckers, *Konstantin und Christus. Der Kaiserkult und die Entstehung des monumentalen Christusbildes in der Apsis*, in G. Bonamente - F. Fusco (curr.), *Costantino il Grande. Dall'Antichità all'Umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico. Macerata 18-20 Dicembre 1990*, Università degli Studi di Macerata, Macerata 1992, 1, 357-362; Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 292-293. Sulla “nuova” iconografia cristiana, da Costantino in poi, cfr. la recente miscellanea L.M. Jefferson - R.M. Jensen (eds.), *The Art of Empire. Christian Art in Its Imperial Context*, Fortress, Minneapolis (MN) 2015.

l'immagine figurativa, che tramite il simbolo e la visione cerca di cogliere – al pari della parola, ma *iuxta propria principia* – porzioni del reale<sup>14</sup>.

Ora, la codificazione del primo immaginario cristiano è di contenuto prevalentemente biblico e, più ancora nello specifico, di carattere proto-testamentario<sup>15</sup>. Questa prima osservazione basta già di per sé per affermare la natura latamente “scritturistica” di un simile linguaggio visuale.

Tale lessico figurativo veniva poi impiegato prevalentemente in accostamenti molteplici di temi tratti da racconti e contesti letterari diversi, quando non del tutto eterogenei. L'indagine contestuale documenta l'esistenza anche in ambito letterario di una strumentazione del tutto affine (le raccolte di *testimonia*), impiegata in modo analogo (l'accostamento di brani biblici tratti da scritti eterogenei) entro il più vasto orizzonte della cultura ermeneutica tipologica delle origini cristiane<sup>16</sup>.

Se tale parallelismo può risultare efficace, allora le caratteristiche costitutive del codice iconografico proprio della prima cultura visuale cristiana rivelano la *Grundlogik* di questo immaginario, quella struttura fondamentale che, già prima del concreto impiego di questi temi, ne motivò la selezione e la fortuna: la natura ermeneutica del dire, dell'essere e del credere cristiani<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Ciascun termine di questa proposta sintetica meriterebbe una discussione la cui ampiezza trascende i limiti della presente ricerca: se ne accetti il carattere evocativo, volto qui solo a puntualizzare in che modo la natura codificata del repertorio iconografico paleocristiano comporti l'esigenza critica di postulare una struttura metodologica complessivamente difforme da quella storico-artistica per questa prima cultura visuale cristiana.

<sup>15</sup> Su questo punto, oltre ai numerosi lessici iconografici dell'“arte” paleocristiana, cfr. F. Monfrin, *La Bible dans l'iconographie chrétienne d'Occident*, in J. Fontaine - C. Pietri (éds.), *Le monde latin antique et la Bible*, Beauchesne, Paris 1985 (Bible de tous les temps), 207-241.

<sup>16</sup> Questa sincronia tra la *Grundlogik* ricapitolativa qui proposta per questa prima tradizione visuale e la cultura biblica dei cristiani di II-III secolo è fondamentale per presupporre la possibile intelleggibilità di queste opere: «Una completa comprensione dei soggetti e dei contenuti di un'opera «artistica» sarebbe garantita solo se lo spettatore si trovasse allo stesso livello culturale dell'autore»: Engemann, *Deutung und Bedeutung*, 23.

<sup>17</sup> C. Kannengiesser, *Scripture as a Legacy of the Fathers*, in L. DiTommaso - L. Turcescu (eds.), *The Reception and Interpretation of the Bible in Late Antiquity. Proceedings of the Montréal Colloquium in Honour of Charles Kannengiesser, 11-13 October 2006*, Brill, Leiden - Boston (MA) 2008, 529-541, qui 536, riconosce nelle origini cristiane una «testimonianza unanime e indefetibile [...] che rivendica per la Scrittura il significato di una permanen-

In altri termini, la *Grundlogik* tipologica o ricapitolativa di questa primigenia cultura visuale cristiana è deducibile a partire da tre elementi fattuali del tutto evidenti a chiunque osservi questa produzione iconografica:

1. il più antico immaginario cristiano è codificato. Si compone, cioè, di un numero limitato di figure che si ripetono in forma sostanzialmente costante;
2. questo codice attesta in modo prevalente un'origine biblica; evoca prioritariamente, cioè, episodi scritturistici;
3. questo repertorio codificato viene impiegato generalmente attraverso l'accostamento di più temi iconografici.

Se questi tre elementi si combinano ai dati raccolti dal *Sitz im Leben* storico di questa produzione visuale, se ne può ricavare la fondamentale struttura ermeneutica attraverso il parallelo con l'elaborazione dei repertori di *testimonia* e, di più ancora, con il loro impiego. Poiché infatti noi disponiamo di monumenti realizzati replicando il lessico iconografico paleocristiano, ci è dato accesso a questa cultura visuale non tramite una classificazione del suo lessico, ma attraverso l'osservazione della sua *performance*, attraverso cioè il suo impiego nell'elaborazione di questi manifesti tipologici<sup>18</sup>.

---

te novità di interpretazione». Si può affermare che la prima cultura visuale cristiana è pienamente parte di queste origini, esercitando con costanza questa stessa fondamentale aspettativa ermeneutica nei confronti delle Scritture.

<sup>18</sup> «Anche l'immagine può sviluppare ermeneutica tipologica», afferma, in relazione ai mosaici di San Vitale a Ravenna, Jensen, *Early Christian Visual Art as Biblical Interpretation*, 322, per concludere, su un piano più generale: «La varietà della rappresentazione visiva «delle scene bibliche» trovava un corrispondente nella miriade di modi in cui queste storie venivano interpretate nelle omelie o nei commenti scritti come profeticamente o tipologicamente significative. [...] L'arte paleocristiana utilizzava metodi affini a quelli degli esegeti verbali. Tuttavia, mentre le immagini e i testi utilizzavano strategie ermeneutiche simili, sarebbe sbagliato concludere che l'esegesi visiva replicasse l'esegesi verbale. Sebbene entrambe le modalità di interpretazione derivino da un contesto culturale e religioso comune, avevano valori e scopi diversi. «L'esegesi visuale» Obbediva a una sua logica [...], che dipendeva dalla familiarità dello spettatore sia con la storia «biblica» sia con la sua tradizione esegetica».

#### IV.

## LA CULTURA VISUALE DELLE ORIGINI CRISTIANE COME “DOCUMENTO” NELLA STORIA DEL « CRISTIANESIMO LATINO » (J. DANIELLOU)

Com'è noto, nella descrizione delle origini cristiane è stato per lungo tempo operante uno schema binario che teorizzava i primi secoli di diffusione e propagazione del Vangelo quale risultante dinamica della tensione scaturita tra due polarità: la tendenza conservatrice di gruppi “giudeo-cristiani”<sup>1</sup> e quella, sempre più incline alle modalità della teoresi filosofica greca, caratteristica delle comunità e tradizioni ellenizzate.

A disinnescare l'antitesi tra questi due paradigmi, concorse in modo decisivo l'introduzione di una terza luce prospettica che Jean Daniélou riconobbe nel «cristianesimo latino»<sup>2</sup>. Ovviamente lo studioso francese non pretendeva di scoprire la teologia e, più in generale, i cristianesimi in lingua latina, ma ebbe la lucidità di constatare come le Chiese dell'Africa romana, per le loro caratteristiche religiose e per le modalità e i contenuti della loro produzione teologica, non fossero né aggregabili alla

---

<sup>1</sup> Il violento dibattito che, attorno a questa categoria storiografica, si è animato in anni del tutto recenti, mi costringe all'impiego delle virgolette alte. Se, com'è noto, questa classificazione è un prodotto interamente storiografico non esente da limiti anche puramente formulari (perché non parlare di “giudaismi cristiani?”), d'altra parte credo che esso mantenga ancora un nucleo di efficacia soprattutto in relazione a una ideale storia della teologia cristiana delle origini. In altri termini, si utilizzeranno qui “giudeo-cristianesimo” e derivati esclusivamente per indicare quegli argomenti che i discepoli di Gesù, il Cristo, professavano traendoli direttamente dalle tradizioni giudaiche del secondo tempio (come, per altro, J. Daniélou - W.J. Quinn, *A New Vision of Christian Origins: Judaeo-Christianity*, in *CrossCurrents* 18 [1968] 163-173, qui 166, esplicitamente affermavano). Un'efficace storia di questo dibattito, nei confronti della quale ben volentieri esprimo il mio debito e alla quale rinvio per una più ampia bibliografia, è stata delineata da C. Gianotto, *Introduzione*, in Id. (cur.), *Ebrei credenti in Gesù. Le testimonianze degli autori antichi*, Paoline, Milano 2012 (Lecture cristiane del primo millennio 48), 7-212, qui 9-50.

<sup>2</sup> Cfr. J. Daniélou, *Le origini del cristianesimo latino*, EDB, Bologna 1991 (Collana di studi religiosi) (ed. or. Paris 1978).

costellazione delle teologie “giudeo-cristiane” né riducibili a movimenti cristiani ellenizzati<sup>3</sup>. Ne emergeva il ritratto di un terzo e nuovo paradigma religioso, naturalmente propenso a disporre la propria agenda attorno alle tre polarità della storia, intesa come autentica dimensione universale dell'essere, della legge, quale principio distintivo di ogni *ethnos*, e della politica, quale definizione dei modi della cittadinanza – e, per suo tramite, di ogni individualità.

La tradizione cristiana che su queste coordinate si costituì poté rappresentare l'intersezione naturale tra i presupposti identitari della trionfale prosopopea romano-imperiale e il lascito dei giudaismi del secondo tempio. Due storie che rivendicavano la propria esclusiva provvidenzialità – quella di Roma e quella degli eredi del popolo eletto da YHWH –, pur se indirizzate verso mete opposte, si intersecarono sullo stesso tragitto ideale<sup>4</sup>. Due leggi, ma più ancora due ideali di giustizia, animarono il confronto fra altrettante nazioni, l'una impegnata a garantire e a normare l'eternità del mondo, l'altra rivolta verso la venuta di un Regno e di un giudizio che avrebbero soppiantato la storia<sup>5</sup>. Due cittadinanze concorrenti, l'una erede della più gloriosa storia umana, l'altra paradossalmente anticipatrice del tempo escatologico, definivano l'alternativa fondamentale per l'identità di ogni essere umano<sup>6</sup>.

Come si vedrà, questo complesso reticolato ideale venne definito attraverso una lettura fundamentalmente tipologica delle Scritture: postulato metodologico e critico di queste pagine è che la primigenia cultura visuale cristiana debba essere considerata alla luce di questo paradigma storiografico.

<sup>3</sup> Non a caso la ricerca sul cristianesimo latino fu terza entro la sua trilogia sulla *Storia delle dottrine cristiane prima di Nicea*, accanto a Id., *La teologia del giudeo-cristianesimo*, EDB, Bologna 1980 (Collana di studi religiosi) (ed. or. Tournai 1958) e a Id., *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, EDB, Bologna 1975 (Collana di studi religiosi) (ed. or. Tournai 1961).

<sup>4</sup> Cfr. Daniélou, *Le origini*, 241-248.

<sup>5</sup> Cfr. G. Aragione, *Les chrétiens et la loi. Allégeance et émancipation aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles*, Labor et Fides, Genève 2011 (Christianismes antiques), 79-86.

<sup>6</sup> Cfr. Daniélou, *Le origini*, 381-403.



1. LO SVILUPPO STORICO DELL'ESEGESI  
 COME OFFICINA DEL PIÙ ANTICO PENSIERO CRISTIANO:  
 IL RUOLO DELL'«ERMENEUTICA CODIFICATA»

Non di rado si tralascia di considerare che l'esegesi, e in special modo quella di natura tipologica, fondò per i cristiani anche la possibilità di affermare la natura provvidenziale della Chiesa, nel senso del ricondurne l'origine direttamente al disegno divino e del ritenere preordinato ad essa e al suo tempo tutto il creato e tutta la vicenda storico-salvifica.

L'uso dei *testimonia*, tratti dall'Antico Testamento, dipende dal postulato fondamentale che la Chiesa è il vero e definitivo popolo di Dio, l'erede di Israele e della sua storia guidata da Dio, nata dalla crisi in cui Dio visitò il suo popolo per giudicarlo e salvarlo. Da questa convinzione deriva tutta la dottrina cristiana della Chiesa<sup>7</sup>.

L'esegesi tipologica, in altri termini, non rappresentò solo lo strumento fondamentale con cui venne articolata la prima riflessione cristiana, ma definì la natura intrinseca del nuovo popolo e l'identità di questi "discepoli del Signore".

Tale affermazione, vera di per sé, assume particolare validità per la tradizione del cristianesimo latino<sup>8</sup>: «Se infatti Adamo restituisce la figura di Cristo, il sonno di Adamo lo era del Cristo, destinato a dormire nella morte, così che fosse raffigurata «anche» la vera madre dei viventi, la Chiesa,

<sup>7</sup> Dodd, *Secondo le Scritture*, 117. Cfr. anche Cahill, *Hermeneutical Implications*, 279-281.

<sup>8</sup> Cfr. B. De Margerie, *Introduzione alla storia dell'esegesi*, 2: *I primi grandi esegeti latini*, Borla, Roma 1984 (Cultura cristiana antica), 52-59, riconosce giustamente negli esordi dell'ermeneutica latina la prosecuzione delle modalità di quella apostolica. Su questi esordi cfr. T.P. O'Malley, *Tertullian and the Bible: Language, Imagery, Exegesis*, Dekker & Van de Vegt, Nijmegen - Utrecht 1967 (Latinitas christianorum primaeva 21); M.A. Fahey, *Cyprian and the Bible: A Study in the Third-century Exegesis*, Mohr, Tübingen 1971 (Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik 9). Circa la definizione ermeneutica della Chiesa si osservi che, benché caratteristica dei cristianesimi dell'Africa romana, naturalmente l'ecclesiologia anti-tipologica (la Chiesa come antitipo delle Scritture) non fu loro esclusiva; si consideri, per esempio, alla frequenza con cui Ambrogio di Milano impiega la locuzione tecnica di «*typus ecclesiae*»: cfr. per esempio *Esamerone* 4,8,32; *Circa Abramo* 1,5,38; *Esposizione del Vangelo di Luca* 2,1245; 3,376; 4,608.823; 7,1918; *Lo Spirito Santo* 1,16,166; 2, *Prologo* 14; *Lettera* 68 5; *Lettera* 74 24; *Lettera "extra seriem" 1a* 24.

«che proviene» dalla trafittura del suo fianco»<sup>9</sup>. Attraverso questa definizione tipologica della prima teologia della Chiesa, le Scritture potevano divenire, nella coscienza cristiana, «nostra figura e tipologia della Chiesa»<sup>10</sup>.

Come si è visto, per la prima cultura visuale cristiana, a un *Grundgesetz* tipologico, che ne scandisce la prassi progettuale, restituendone la norma fondamentale, si è potuta accostare una *Grundlogik* ricapitolativa, che invece qualifica il tenore generale di questa più antica iconografia. Rivolgendoci ora a una prospettiva più ampia, è possibile ravvisare un parallelo generale con la storia della più antica teologia cristiana. Le prime comunità, infatti, impiegarono meccanismi esegetici per articolare il proprio pensiero e al contempo si considerarono esse stesse compimento e ricapitolazione – e dunque innanzi tutto esegesi – delle Scritture: «Sono nostre tipologie (*Figurae nostrae fuerunt*) – noi infatti siamo templi di Dio e lampade e vasi «sacri»»<sup>11</sup>.

Ne deve derivare una considerazione radicalmente mutata dell'esegesi rispetto alle più antiche teologie cristiane: il “perimetro ideale” dell'ermeneutica scritturistica diventa, infatti, la misura di tutto lo “spazio di possibilità” della speculazione teologica cristiana più antica<sup>12</sup>:

È stato detto che la storia del dogma è storia dell'esegesi, in quanto tutta l'elaborazione della dottrina cristiana si fonda su un certo numero di passi scritturistici, interpretati alla luce di determinate esigenze; ma lo stesso si può affermare di ogni altro aspetto della vita della Chiesa, organizzazione disciplina culto, ecc. Per tale motivo lo studio della Sacra Scrittura costituì nella Chiesa dei primi secoli l'autentico fondamento di tutta la cultura cristiana<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Tertulliano, *L'anima* 43,10. Questa tipologia della Chiesa ebbe una grande importanza nella definizione dell'ecclesiologia antica. Ancora nel *Trattato sui misteri* di Ilario di Poitiers – per molti versi, un autentico manuale di ermeneutica tipologica – il nesso tra la creazione di Eva e la Chiesa viene rilanciato, arricchito di un'esplicita connotazione escatologica (cfr. G. Pelland, *Le thème biblique du Règne chez saint Hilaire de Poitiers*, in *Gregorianum* 60 [1979] 639-674).

<sup>10</sup> Agostino, *Enarrazioni sui Salmi* 50,22. Cfr. comunque Daniélou, *Le origini*, 290-296. Sul tema delle “figure” della Chiesa resta ancora fondamentale lo studio di H. Rahner, *Simboli della Chiesa. L'ecclesiologia dei Padri*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1994<sup>2</sup> (Reprint) (ed. or. Salzburg 1964), il quale, va pur detto, non si occupa soltanto della definizione tipologica dell'ecclesiologia più antica.

<sup>11</sup> Tertulliano, *La corona* 9.

<sup>12</sup> Cfr. ancora Cahill, *Hermeneutical Implications*, 275-276.

<sup>13</sup> Simonetti, *Lettera elo allegoria*, 9-10.

Una simile rivalutazione dell'esegesi cristiana antica determinerà, come si può bene immaginare, rilevanti ricadute anche per quanto concerne l'approccio critico alla tradizione visuale cristiana delle origini. Se, infatti, si rivelerà fondata l'ipotesi che questa più antica produzione monumentale abbia risposto a una logica complessiva di ordine tipologico e sia stata governata da una consimile norma progettuale, allora essa, al pari della documentazione letteraria<sup>14</sup>, dovrà essere acquisita quale autentico prodotto teologico.

D'altra parte, lo sforzo metodologico e critico che si sta sperimentando riguarda un ulteriore obiettivo: esso, infatti, è volto a permettere l'acquisizione di questi materiali quali fonte documentaria in vista di una più consapevole ricostruzione delle origini cristiane. Se infatti si troverà condivisibile l'ipotesi qui formulata di un *Grundgesetz* e di una *Grundlogik* tipologici, non ci si potrà accontentare della rivalutazione teologica del messaggio affidato a questi manifesti visuali, ma si vorrà anche integrarlo con quella coeva letteratura c.d. "patristica", dalla quale ancora esclusivamente si fa discendere la descrizione delle origini cristiane.

## 2. L'ESEGESI TIPOLOGICA TRA «GIUDEO-CRISTIANESIMO» E «CRISTIANESIMO LATINO»

Come tu hai richiesto, per mezzo di una sintesi che rendesse più agile il tutto (*compendio breviante*) è stato composto un discorso e messo in ordine un breve libretto (*sermo... et libellus*) [...] per raccogliere il necessario «dalle Scritture», estraendo dei brani e raccogliendoli insieme (*excerptis capitulis et adnexis*); sembrerà così che noi non abbiamo trattato l'argomento ma che abbiamo predisposto i materiali per chi lo tratterà<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> S. Prickett, *The Bible in Literature and Art*, in J. Barton (ed.), *The Cambridge Companion to Biblical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge et alibi 1998 (Cambridge companions to religion), 160-178, qui 160, propone di riconoscere ai prodotti delle "arti" la capacità di suscitare ermeneutiche, di essere la fonte di un ripensamento dei testi biblici.

<sup>15</sup> Cipriano, *A Quirino, Prologo*.

Con queste parole si apre la raccolta di *testimonia* che Cipriano di Cartagine indirizza a Quirino: si tratta di un repertorio di estratti biblici ordinati e raggruppati per *tituli* (rubriche tematiche), pensato per essere impiegato quale strumento versatile in vista di ogni necessità apologetica, teologica, parenetica ecc. che il destinatario di questa ampia selezione di brani scritturistici si fosse trovato a fronteggiare. *L'A Quirino* – con *l'A Fortunato* cipriano e *il Contro i giudei* di Tertulliano – rappresenta una delle raccolte di *testimonia* africane pervenuteci e, insieme con esse, documenta la fortuna che questi proutari riscossero, sin da principio, nelle tradizioni del cristianesimo latino<sup>16</sup>.

Jean Daniélou riconobbe proprio nell'impiego dei *testimonia* il carattere più arcaico della prima tradizione teologica latina; nel campo dell'ermeneutica e della teologia biblica, infatti, «sono i latini, Tertulliano e Cipriano, che ereditano la tradizione tipologica del cristianesimo primitivo e la sviluppano, mentre i greci saranno tentati dallo studio letterario della Bibbia, ad Antiochia, e dall'allegorismo, ad Alessandria»<sup>17</sup>.

Se l'approccio tipologico alle Scritture diviene, per un verso, connotato della tradizione latina e, per altro verso, il sintomo più vistoso della sua matrice “giudeo-cristiana”<sup>18</sup>, tramite esso si possono affermare sia l'arcaicità del cristianesimo latino<sup>19</sup> sia la sua identità conservativa.

<sup>16</sup> Cfr. anche P. Monat, *Les testimonia bibliques de Cyrien à Lactance*, in Fontaine - Pietri (éd.), *Le monde latin antique et la Bible*, 499-507.

<sup>17</sup> Daniélou, *Le origini*, 250.

<sup>18</sup> Oltre ai già menzionati studi di Daniélou (vedi supra, p. 190, nota 3), cfr. anche Id., *That the Scripture Might Be Fulfilled: Christianity as a Jewish Sect*, in A. Toynbee (ed.), *The Crucible of Christianity: Judaism, Hellenism and the Historical Background to the Christian Faith*, Thames & Hudson, London 1969; Id., *Herméneutique judéo-chrétienne*, in *Archivio di Filosofia* 2 (1963) 255-261.

<sup>19</sup> Vere e proprie raccolte di *testimonia* si trovano già a Qumran (cfr. 4Q174; 4Q175), ma si può certo affermare che questo tipo di strumentazione ermeneutica debba aver caratterizzato le più diverse tradizioni esegetiche giudaiche che, pure, manterranno la loro influenza diretta anche sugli autori cristiani, non solo per il tramite delle predicazioni gesuane e apostolica (cfr. almeno A. Kamesar, *I Padri della Chiesa e il midrash rabbinico*, in *Vetera Christianorum* 44 [2007] 257-282). Questa comune radice ermeneutica, per altro, determinò profonde linee di continuità pur se tra tradizioni cristiane antiche diverse: si pensi alle fortissime affinità tra l'esegesi africana e quella quartodecimana, per limitarsi a un solo esempio: cfr. O. Perler, *Typologie der Leiden des Herrn in Melitons Peri Pascha, I*, in

Osservata da questa prospettiva, non potrà stupire la fermezza con cui il cristianesimo dell’Africa romana reagì contro il sistema teologico di Marcione e contro la pretesa, sua caratteristica, di affermare la scissione tra le Scritture e, anzi, la necessità di una sostanziale dismissione della Prima Alleanza<sup>20</sup>. Affermazione quest’ultima che, nell’ambito di una consuetudine tipologica, implica la perdita dei tipi e dunque l’abbandono di questo stesso approccio al pensiero teologico.

Questo fronte polemico offre un’ulteriore occasione per comprendere appieno quella funzione sistemica che la tipologia svolse entro le tradizioni che qui si stanno esaminando<sup>21</sup>. Nella tradizione giudaico-cristiana e in quella latina, il nesso tipologico tra le due economie non si limitava a definire un generico criterio di elaborazione teologica, ma determinava la possibilità stessa della professione del kerygma (l’affermazione «Gesù è il Cristo») è infatti essa stessa una esegesi tipologica della figura prototestamentaria del Cristo applicata a Gesù di Nazareth) e dunque definiva la “forma ordinaria” del Vangelo e dell’appartenenza alla Chiesa<sup>22</sup>.

---

P. Granfield - J.A. Jungmann (hrsg.), Kyriakon. *Festschrift Johannes Quasten*, Aschendorff, Münster 1970, 256-265.

<sup>20</sup> La centralità dell’ermeneutica tipologica, per via della decisiva valorizzazione del Primo Testamento che essa comportava, è a mio avviso uno degli elementi fondamentali della reazione anti-marcionita di Tertulliano. Il Cartaginese, peraltro, recepì numerosi argomenti dalla tradizione della “nuova profezia” – che gli eresiologi etichetteranno “montanismo” –, tra i quali vi è la “successione carismatica”, che postula una Chiesa profetica in ideale continuità non solo con gli Apostoli, ma con tutti i Profeti del Primo Testamento. Sulla centralità dell’argomento biblico nella “gestione” della figura di Marcione, cfr. D.W. Deakle, *The Fathers against Marcionism: A Study of the Methods and Motives in the Developing Patristic anti-Marcionite Polemic*, Ph.D. Diss., Saint Louis (MO) a.a. 1991-1992, 205-208; J.M. Lieu, *Marcion and the Making of a Heretic: God and Scripture in the Second Century*, Cambridge University Press, Cambridge - New York (NY) 2015, 71-75.

<sup>21</sup> Vedi *supra*, pp. 189-190.

<sup>22</sup> Vale la pena di essere sottolineato anche il fatto che una connotazione “giudaico-cristiana” può essere esplicitamente affermata pure per parte della documentazione visuale cristiana delle origini (non mi riferisco ora al quadro d’insieme – ormai sostanzialmente abbandonato dalla critica – fatto emergere dagli studi di E. Testa, *Il simbolismo dei giudeo-cristiani*, Franciscan Printing Press, Jerusalem 1961 [Studium Biblicum Franciscanum. Collectio Maior 14], I. Mancini, *L’archéologie judéo-chrétienne*, Franciscan Printing Press, Jerusalem 1977 [Studium Biblicum Franciscanum. Collectio Minor 10] e B. Bagatti, *The Church from the Circumcision. History and Archaeology of the Judeo-Christians*, Franciscan Printing Press, Jerusalem 1970 [Studium Biblicum Franciscanum. Collectio Minor 2],

La tipologia e il suo strumento fondamentale e caratteristico – le raccolte di *testimonia* – rappresentano probabilmente il più vistoso *trait d'union* tra la prima struttura teologica dell'annuncio del Vangelo e il *proprium* della più venerata tradizione paleocristiana d'Africa. L'opinione che pervade i quattro volumi della *Storia letteraria dell'Africa cristiana* di Paul Monceaux, secondo il quale i latini non erano in grado neppure di pensare senza applicare alla realtà il filtro delle Scritture, esprime in termini forse più incisivi un concetto che teologicamente si può raffigurare sottolineando la centralità del principio argomentativo del «*secundum Scripturas*». Il dire cristiano, in altri termini, fu per i latini di per se stesso un dire sulle Scritture (*non poté* essere altro, non poté sussistere fuori da questo rapporto insieme costitutivo e vincolante con le Scritture), fu un intervento teologico sul patrimonio biblico conservato e trasmesso da Israele, operato assumendo il Cristo e la Chiesa come chiavi ermeneutiche di tutto ciò che «è stato scritto». Per altra via – non più per urgenza missionaria, ma per prassi teologica – veniva rilanciato questo approccio alla professione di fede in Gesù, il Cristo, e, con esso, trovavano nuova vita le modalità che avevano costituito *La teologia del giudeo-cristianesimo*.

È significativo, in conclusione, richiamare un passo del testo che probabilmente rappresenta il più antico documento cristiano in lingua latina pervenutoci e che, dunque, segna di fatto l'atto di nascita del cristianesimo latino: gli *Atti dei martiri di Scilli*. Qui, durante il breve interrogatorio del proconsole Saturnino ai martiri cristiani, si trova una domanda, posta dal *clarissimus*, relativa al contenuto della «cassetta (*capsa*)» che i martiri portavano con loro: «I libri e le lettere di Paolo, uomo giusto (*Libri et epistulae Pauli, viri iusti*)»<sup>23</sup>, risponderà Sperato, certo senza immaginare

---

duramente contestati da J.E. Taylor, *Christians and the Holy Places. The Myth of Jewish-Christians Origins*, Clarendon Press, Oxford 1992, saggio quest'ultimo pure non esente da alcune radicalizzazioni critiche delle obiezioni che muove ai suoi interlocutori scientifici). Si considerino alcuni esempi nei quali coesistono iconografie cristiane e giudaiche, come la lastra di Calevio (cfr. Bagatti, *The Church from the Circumcision*, 201, figura 87; vedi anche *infra*, p. 254, nota 27) o a quella di Siracusa (cfr. H. Leclercq, s.v. «*Chandelier a sept branches*», in *DACL* 3,1, 215-220, qui 219, figura 2471).

<sup>23</sup> *Atti dei martiri di Scilli* 12. Cfr. A. Rossi, "Mysterium simplicitatis": *escatologia e li-*

le ansie che creerà alla critica, ancora oggi tutta protesa a capire se il genitivo “paolino” fosse da riferire esclusivamente a «*epistulae*» (e dunque: “Alcuni libri più le lettere di Paolo”) o anche a «*libri*» (e quindi: “I libri e le lettere composti da Paolo”). Qui non è necessario sciogliere tale dubbio; basta osservare che, in questa risposta, nel momento in cui si costituisce documentariamente la tradizione ecclesiale latina, questo modo di professare la fede appare già connotato dai suoi due caratteri più forti: il martirio e l’ubiqua presenza delle Scritture.

---

Affermare la matrice tipologica della primigenia cultura visuale cristiana significa dunque attribuirle caratteri di profonda arcaicità. L’ipotesi attorno alla quale si struttura questa proposta critica, in altri termini, non solo diffida del modello critico che classifica il primo immaginario cristiano come un prodotto tardivo e allotrio, esterno, ai caratteri propri della più antica teologia e religiosità cristiane, ma afferma l’esatto contrario: la prima cultura visuale cristiana fu un prodotto tipicamente e propriamente “cristiano”, teologicamente affine alle più arcaiche forme argomentative impiegate dei discepoli di Gesù, il Cristo, e, simultaneamente, profondamente “latino”. Proprio come avvenne nell’Africa romana, dove una tradizione cristiana radicalmente conservativa, sotto il profilo tanto religioso quanto teologico, poté sfruttare appieno i suoi caratteri culturalmente e idealmente romani (fu proprio il primo teologo di questa tradizione, Tertulliano, a coniare il termine “*romanitas*!”), così la prima cultura visuale cristiana poté elaborare ed esprimere contenuti rigorosamente cristiani – addirittura teologicamente conservativi, come si vedrà – pur facendo ricorso a uno strumento, quello della visualità, così largamente e abilmente sfruttato dalla cultura politica dell’Impero di Roma.

---

*turgia battesimale negli “Acta Scilitanorum”*, in *Annali di Scienze Religiose* 9 (2004) 227-270, in part. 263-265.





IL *SITZ IM LEBEN*  
LE ORIGINI DELLA CULTURA VISUALE CRISTIANA



I.

## IL QUADRO CRONOLOGICO. QUANDO SI DEVE DATARE LA PRIMA ICONOGRAFIA CRISTIANA?

Non sono pervenuti documenti visuali cristiani databili prima della fine del II secolo se non addirittura, come più prudentemente si suole affermare ormai, prima degli inizi del III secolo. Questo dato, già più volte richiamato, è spesso impiegato per datare gli esordi della prima iconografia cristiana: «Fu solo alla fine del II secolo che iniziarono ad apparire espressioni scolpite o dipinte di credenze religiose distintamente cristiane e a fornire alle generazioni successive testimonianze materiali e artistiche dei primi credenti – dati visivi che amplificano e bilanciano la documentazione relativa ai primi secoli altrimenti di natura unicamente testuale»<sup>1</sup>.

In effetti, però, come già ricordato, la datazione dei più antichi pezzi *superstiti* non può essere fatta meccanicamente coincidere con la nascita di un'iconografia cristiana *tout court*<sup>2</sup>: in altri termini, è necessario chiedersi se sia possibile documentare, direttamente o indirettamente<sup>3</sup>, l'esistenza di un'arte cristiana anche in tempi che precedono la cronologia dei più antichi pezzi pervenuti.

---

<sup>1</sup> Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 9. Cfr. anche A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, Paris 1994 (*L'esprit de la cité*), 151-152.

<sup>2</sup> Così Finney, *The Invisible God*, 100-101.

<sup>3</sup> Merita di essere preliminarmente riportata un'osservazione di Bernardi, *I colori di Dio*, 21, che, al di là di ogni altra considerazione, “ri-valuta” (attribuisce un significato diverso a) i testi “patristici” più intransigenti nei confronti dell'immagine (idolatrice, però): «Essi infatti, almeno per opposizione, segnalano come l'attenzione cristiana per l'arte pittorica nel corso del II secolo, lungi dall'essere poco rilevante, si configurasse invece come un fenomeno tanto ampio da costringere gli oppositori dell'immagine a contrastarlo duramente».

Scopo delle prossime pagine è di sondare la documentazione, letteraria e archeologica, negativa e positiva, che possa fornire informazioni per datare la nascita della cultura visuale cristiana.

## 1. LA DOCUMENTAZIONE LETTERARIA

Quanto appena osservato circa lo stato della documentazione disponibile rende ovviamente necessario rivolgere prioritariamente l'attenzione alla documentazione letteraria precedente al III secolo per verificare se sia possibile rintracciare materiale che permetta di dissolvere quel «mistero» che, secondo Piergiuseppe Bernardi<sup>4</sup>, avvolge ancora l'origine di un'immagine propriamente cristiana, non prioritariamente per soggetto o per stile, ma per uso.

### 1.1. *Il “negativo documentario”: il Discorso veritiero di Celso*

Il documento da cui vorrei prendere le mosse è un brano tratto dal *Discorso veritiero* di Celso, polemista anticristiano del II secolo, la cui opera è pervenuta tramite la confutazione che Origene ne compose – il trattato *Contro Celso*<sup>5</sup> –, intorno alla metà del III secolo (245-249), su esplicita richiesta del suo benefattore Ambrogio. Va detto che sia il profilo biografico dell'autore del *Discorso veritiero*, sia il *Sitz im Leben* – storico e geografico – del suo trattato risultano ancora non del tutto definiti. Escluso con sicurezza il Celso epicureo, amico di Luciano di Samosata – al quale l'Adamantino sembra talora riferire l'opera a cui controbatte<sup>6</sup> –, si può dire con cer-

<sup>4</sup> Bernardi, *I colori di Dio*, 23-28.

<sup>5</sup> Fortunatamente l'Alessandrino improntò la sua risposta al genere del commentario, premettendo, quindi, allo svolgimento della propria argomentazione la citazione *in extenso* dei diversi brani dell'opera a cui reagiva. Per la plausibilità della ricostruzione, cfr. oggi J. Arnold, *Der Wahre Logos des Kelsos: eine Strukturanalyse*, Aschendorff, Münster 2016 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 39).

<sup>6</sup> Cfr. per esempio Origene, *Contro Celso* 1,8, dove si afferma per la prima volta il presunto epicureismo di Celso (ma dal quinto libro Origene non toccherà più l'argomento). Si tratta probabilmente di un'eco della notizia che attribuiva al dedicatario dell'*Alessandro* un trattato *Contro i maghi* (cfr. Luciano di Samosata, *Alessandro* 21), o, forse, di una “confusione” indotta dalla memoria dell'altro Celso epicureo, nominato da Galeno, *I propri libri*

tezza soltanto che il *Discorso veritiero*, il più antico scritto di critica al cristianesimo di cui si abbia conoscenza<sup>7</sup>, sia stato redatto da un autore medioplatonico, verosimilmente sul finire degli anni '70 del II secolo<sup>8</sup>, forse a Roma, forse ad Alessandria<sup>9</sup>, forse a Pergamo<sup>10</sup>.

L'opera del "Celso polemist" rappresenta un documento assai rilevante, sia per la sua alta datazione sia per l'impianto argomentativo che in esso viene dispiegato. Invece di pronunciare un'invettiva contro i cristiani, infatti, l'autore sceglie di provare a persuadere i propri interlocutori, intavolando con loro un articolato dialogo per convincerli a riprendere il posto che è loro e che hanno abbandonato nella storia: «Sostenete l'imperatore con ogni vostra forza», «impegnatevi insieme con lui», «servite nel suo esercito», «combattetene con lui», «accettate di governare la Patria»<sup>11</sup>. L'o-

17 (cfr. P. Ressa, *Introduzione*, in Id. [cur.], *Origene, Contro Celso*, Morcelliana Brescia 2000 [Letteratura cristiana antica, Testi], 11-79, qui 17: «Risulta chiaramente [...] che, se Origene non avesse avuto conoscenza per sentito dire di un Celso epicureo, non sarebbe giunto a definire [...] il suo avversario un seguace di Epicuro»).

<sup>7</sup> S. Galli, *Il Discorso vero di Celso: una risposta alla dottrina escatologica cristiana*, in *Nuova Rivista Storica* 85 (2001) 599-618, qui 600.

<sup>8</sup> Cfr. uno *status quaestionis* in K. Pichler, *Streit um das Christentum. Der Angriff des Kelsos und die Antwort des Origenes*, Peter Lang, Frankfurt am Main - Bern 1980 (Regensburger Studien zur Theologie 23), 94-97. Per l'Italia cfr. in ogni caso Ressa, *Introduzione*, 19; G. Lanata, *Prefazione*, in Ead. (cur.), *Celso, Il discorso vero*, Adelphi, Milano 1994<sup>2</sup> (Piccola Biblioteca 206), 9-38, qui 15; S. Rizzo, *Premessa al testo*, in Id. (cur.), *Celso, Contro i cristiani*, Rizzoli, Milano 2006<sup>5</sup> (BUR), 19-20.

<sup>9</sup> Così sembrano preferire Lanata, *Prefazione*, 14: «La tradizione culturale in cui il Celso del *Discorso vero* si inserisce è totalmente greca; la sua familiarità con l'Egitto e con ambienti mediorientali, la mancata distinzione fra cristianesimo ortodosso ed eresia gnostiche, sembrano rimandare a un ambiente alessandrino» e G. Rinaldi, *La Bibbia dei pagani*, 1: *Quadro storico*, EDB, Bologna 1997 (La Bibbia nella storia 19), 111, nota 88.

<sup>10</sup> Così ora S. Goranson, *Celsus of Pergamum: Locating a Critic of Early Christianity*, in D.R. Edwards - C.T. McCollough (eds.), *The Archaeology of Difference: Gender, Ethnicity, Class and the "Other" in Antiquity: Studies in Honor of Eric M. Meyers*, American Schools of Oriental Research, Boston (MA) 2007 (Annual of the American Schools of Oriental Research, 60-61), 363-369.

<sup>11</sup> Celso, *Discorso veritiero* 8,73-75; è fin troppo facile osservare il dialogo con le pagine che delineano il modello dell'asceta cristiana; cfr. per esempio Tertulliano, *Apologetico* 37. Si tratta, come giustamente osserva Galli, *Il Discorso vero*, 615, di una risposta all'escatologia cristiana, prioritariamente colta come l'affermazione di un'alterità politica: «Celso attacca il cristianesimo [...] a partire da un ben strutturato modello di pensiero che lo porta a muoversi dal piano ontologico a quello politico».

biettivo e l'approccio che qualificano l'opera comportano perciò una strategia argomentativa peculiare: Celso non si accontentò di attingere ai ben rodati luoghi comuni della polemica religiosa (le accuse di ateismo, di incestuosità e di praticare cene tiestee)<sup>12</sup>, poiché in tal modo egli non avrebbe potuto persuadere i suoi avversari polemicisti ma tutt'al più compiacere quanti già erano convinti dell'assurdità del cristianesimo. A tal punto Celso confidava nella speranza che la sua ricasazione potesse indurre i cristiani a "rientrare nei ranghi" da progettare una seconda opera, di cui non è rimasta traccia, nella quale dimostrare «come debbano vivere quanti vogliono e sono capaci di farsi convincere»<sup>13</sup>: una sorta di "istituzionalizzazione" dello *status* di apostata e, insieme, un "inno" alla *bona mens*.

Celso capì inoltre che, per tagliare il traguardo che si era dato, era necessario conoscere approfonditamente gli argomenti religiosi e teologici che strutturavano l'identità cristiana dei suoi interlocutori. Così sottile e attento fu il suo lavoro di preparazione e di ricerca da aver convinto la critica, a partire da Marc Lods in avanti, del possibile discontinuo riaffiorare, in alcune delle pagine più acute del polemista pagano, di una filigrana proveniente dalla polemica giudaica anticristiana<sup>14</sup>. «L'impressione che si ha, leggendo nel suo complesso il *Discorso veritiero*, è che Celso avesse una conoscenza non superficiale dei suoi avversari cristiani e delle loro dottrine fondamentali»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Sono i *cliché* già impiegati da Tito Livio per biasimare i druidi galli, quelli che vennero rivolti dai Romani contro i cristiani e che poi questi ultimi sfruttarono con eretici ed ebrei e che, in tempi del tutto recenti, hanno dimostrato di funzionare anche nei confronti dei comunisti; cfr. R. Cacitti, «*Athei in mundo*». *Il carattere della diversità cristiana nel giudizio della società antica*, in Id. - G.G. Merlo - P. Vismara Chiappa (curr.), *Il cristianesimo e le diversità: studi per Attilio Agnoletto*, Biblioteca Franceseana, Milano 1999 (Studi di Storia del cristianesimo e delle Chiese cristiane 1), 37-68.

<sup>13</sup> Celso, *Discorso veritiero* 8,76.

<sup>14</sup> Cfr. M. Lods, *Étude sur les sources juives de la polémique de Celse contre les chrétiens*, in *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses* (1941) 1-33; cfr. anche L. Alexander, *The Four among Pagans*, in M. Bockmuehl - D.A. Hagner (eds.), *The Written Gospel*, Cambridge University Press, Cambridge - New York (NY) 2005, 222-237, qui 217, e, ancor più radicalmente, L.H. Blumell, *A Jew in Celsus' True Doctrine? An Examination of Jewish Anti-Christian Polemic in the Second Century C.E.*, in *Studies in Religion (Sciences Religieuses)* 36 (2007) 297-315.

<sup>15</sup> Ressa, *Introduzione*, 39.

Questa particolare considerazione assume una rilevanza critica straordinaria poiché pone nel patrimonio teologico dei cristiani la “pilotina” della strategia polemica di Celso: in altri termini, pur se in modo solo riflesso e distorsivo, il *Discorso veritiero* è tuttavia un testimone attendibile della produzione documentaria<sup>16</sup> e della vicenda storica cristiane del II secolo.

Partendo da questo condiviso presupposto critico, vorrei attirare l’attenzione su un passaggio ben preciso, dedicato dal polemista gentile alla stigmatizzazione del tema della morte in croce di Gesù.

Dato che desideravate innovare, quanto sarebbe stato meglio, per voi, se vi foste rivolti a qualcun altro tra coloro che sono morti in modo eroico e hanno potuto meritare di diventare l’argomento di un mito divino! Se non Eracle e Asclepio [...], avevate Orfeo [...], Anassarco [...], Epitteto [...]. Potevate piuttosto proporre la Sibilla [...], che già alcuni di voi impiegano [...]. E invece considerate Dio un uomo dalla vita infame e dalla morte ugualmente deprecabile: quanto più adeguato [...], per voi, sarebbe stato allora Giona “presso la zucca” (*epi tē-i kolokyntē-i*) o anche Daniele che è fuggito dalle belve o altri ancora, ben più portentosi «di Gesù!»<sup>17</sup>

Per prima cosa è necessario porre attenzione allo spazio e alla rilevanza che Celso concede complessivamente alla morte di Gesù. Si tratta di un elemento non sorprendente, a giudizio di Lovedey Alexander, il quale, riferendosi a questo specifico argomento, osserva perspicuamente che «per molti versi la dialettica tra l’apologetica cristiana e quella pagana nei primi tre secoli può essere letta come una linea di battaglia in movimento di carica e contro carica attorno a tale questione, in bilico tra i due poli del culto e della croce, il punto più alto e quello più basso sul *conti-*

<sup>16</sup> Cfr. Lanata, *Prefazione*, 17: «La strategia di Celso punta al massimo effetto di naturalezza persuasiva quando egli occultata il carattere letterario dell’argomentazione affermando di aver tratto i propri materiali unicamente dagli scritti degli avversari». Va detto, però, che Celso attinse da più registri documentari, tra i quali anche quello iconografico (vedi *infra*, la nota 21 a p. 207), sia per “conoscere le ragioni” della sua controparte sia per raccogliere strumenti polemici contro di essa: cfr. in proposito O.L. Yarbrough, *The Shadow of an Ass. On Reading the Alexamenos Graffito*, in A.C. Niang (ed.), *Text, Image, and Christians in the Graeco-Roman World: A Festschrift in Honor of David Lee Balch*, Pickwick, Eugene (OR) 2021 (Princeton Theological Monograph Series 176) 239-254, qui 239.

<sup>17</sup> Celso, *Discorso veritiero* 7,53.

*nuum* onore-vergogna»<sup>18</sup>. D'altra parte va ricordato che, nel terzo quarto del II secolo, il teologumeno del sacrificio perfetto di Cristo, offerto nell'innalzamento sulla croce (cfr. Gv 12,20-36), rappresentava senza dubbio il nucleo di quel Vangelo di quella Pasqua che, predicata e professata dai cristiani in tutto il mondo antico, anche etimologicamente era considerata un derivato di "passione"<sup>19</sup>.

Se, dunque, non stupisce che Celso dedichi così tanto spazio a questo argomento, più interessante è cogliere la struttura e le fonti della sua argomentazione nel brano citato. Benché infatti Celso abbia colto il *ruolo* giocato dal tema della morte di Cristo nella *religio* dei cristiani, con ogni evidenza non ne comprese il *valore* – sacrificale ed espiatorio –, determinante per cogliere la centralità teologica di quell'argomento. Non per nulla nel brano in esame Celso si sofferma, per refutarli, sui caratteri di novità (*kainotēs*) e di meraviglia (*teratōsia*) della morte di Gesù, sottolineando lo scandaloso profilo di quella fine miserabile; scandalo che, d'altra parte, era del tutto interno al principio kenotico della teologia cristiana: «Essendo di natura divina [...], abbassò se stesso, facendosi obbediente fino alla morte, e alla morte di croce» (Fil 2,6-11).

Eppure, pur partendo da questo ben comprensibile fraintendimento del sistema cristologico, dopo la galleria di "alternative" tratte dal mito<sup>20</sup>, con sorprendente puntualità Celso presenta ai cristiani due proposte tipologiche, quella di Daniele tra i leoni (Dn 6,17-24) e quella di Giona «presso la zucca» (Gn 4,6<sup>LXX</sup>), che sembrerebbero dimostrare, al contra-

<sup>18</sup> Alexander, *The Four among Pagans*, 225 (cfr. anche *ivi*, 224-228).

<sup>19</sup> Cfr. almeno R. Cantalamessa, *La Pasqua della nostra salvezza. Le tradizioni pasquali della Bibbia e della primitiva Chiesa*, Marietti, Genova 1997, 165. Cfr. anche Celso, *Discorso veritiero* 6,10c: «I cristiani dicono a chi li accosta: "Prima di tutto credi che quello che ti mostro è figlio di Dio: anche se è stato incatenato in modo disonorevole, anche se è stato punito con onta e anche se [...] è stato trascinato da una parte all'altra sotto gli occhi di tutti nel modo più oltraggioso. Anzi, proprio per questo, ancor di più credi"».

<sup>20</sup> Cfr. L. Troiani, *Celso, gli eroi greci e Gesù*, in *Ricerche Storico Bibliche* 4 (1992) 65-76; A. Van den Hoek - J.J. Herrmann, *Celsus' Competing Heroes: Jonah, Daniel, and Their Rivals*, in A. Frey - R. Gounelle (éds.), *Poussières de christianisme et de judaïsme antiques: Études réunies en l'honneur de Jean-Daniel Kaestli et Eric Junod*, Zèbre, Lausanne 2007 (Publications de l'Institut Romand des Sciences Bibliques 5), 307-339.



rio di quanto sottolineato sin qui, una frequentazione meditata con la più consapevole esegesi della Pasqua cristiana.

Escluso, con la critica, sia che Celso abbia conosciuto i due libri profetici prototestamentari – ai quali alluderebbe solo in questo passo<sup>21</sup> – sia che la menzione di Giona gli sia provenuta dal famoso “segno di Giona” (Mt 12,38-41 || Lc 11,29-32, che, in effetti, non cita il dettaglio della zucca), si pone la domanda se l’origine di questa menzione debba essere considerata per forza “testuale”.

Accanto all’ignoranza dei due libri di Daniele e di Giona, sussistono almeno altri due argomenti che sconsigliano, a mio avviso, di insistere sul presupposto che Celso abbia *letto* questi due profeti o a loro riguardo: «In che modo Giona sotto la zucca può essere incluso entro quella teoria di decessi e sofferenze eroiche che Celso menziona?»<sup>22</sup>. Perché di tutto il

<sup>21</sup> È opinione comune che la “Bibbia” di Celso fosse, pur se assai più vasta di quella degli altri polemisti anticristiani, di per sé limitata: vi si trovava *Genesi*, parte di *Esodo* (Rinaldi, *La Bibbia dei pagani* 1, 116, ipotizza che conoscesse sostanzialmente tutta la Torah, con la sola assenza di Levitico; cfr. anche G.T. Burke, *Celsus and the Old Testament*, in *Vetus Testamentum* 36 [1966] 241-245) e probabilmente il solo Vangelo di Matteo; cfr. G. Lanata, *Nota informativa*, in Ead. (cur.), *Celso, Il discorso vero*, 39-57, qui 49-50; Rizzo, *Premessa*, 16; Ressa, *Introduzione*, 39-41. Di grande aiuto è anche il contributo di E. Norelli, *La tradizione sulla nascita di Gesù nell’ΑΛΗΘΗΣ ΛΟΓΟΣ di Celso*, in L. Perrone (cur.), *Discorsi di verità. Paganesimo, giudaismo e cristianesimo a confronto. Atti del II convegno del Gruppo di ricerca su «Origene e la tradizione Alessandrina»*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 1998 (Studia Ephemeridis Augustinianum 61), 133-169.

<sup>22</sup> Cfr. Burke, *Celsus and the Old Testament*, 244-245: «D’altra parte, Celso non sembra aver ricavato la storia di Giona e la zucca leggendo il libro di Giona, perché egli sta specificamente riferendosi a storie “incredibili” che raccontano i Giudei e, per un gentile, Giona e la balena sarebbe stato molto più impressionante di Giona con la sua zucca». L’osservazione di Burke mi pare del tutto condivisibile, a maggior ragione se si ricorda che racconti simili a quello di Giona erano noti anche presso la cultura religiosa del mito (si pensi alle attestazioni archeologiche raccolte da J.K. Papadopoulos - R. Ruscillo, *A Ketos in Early Athens: An Archaeology of Whales and Sea Monsters in the Greek World*, in *American Journal of Archaeology* 106 [2002] 187-227). Van den Hoek - Herrmann, *Celsus’ Competing Heroes*, propongono come possibili fonti di Celso gli *Oracoli sibillini* 2,238-251 (che però menzionano Giona e Daniele tra gli altri [e senza nulla specificare a proposito dei due profeti]: Mosè, Abramo, Isacco, Giacobbe, Elia...), il *Terzo libro dei Maccabei* 6,6-8 (dove la discendenza di Abramo, la prole di Giacobbe, l’uscita dall’Egitto, i tre fanciulli ebrei, Giona e Daniele vengono evocati nella preghiera di Eleazaro, sacerdote arrestato e condotto nello stadio di Alessandria per subire il martirio; qui, però, Daniele e Giona sono menzionati come memoria della potenza di YHWH: «Daniele, che per invidie e calunnie fu gettato nel cuore del-

racconto fantastico del profeta Giona «Celso» coglie un dettaglio che, nella narrazione biblica, non conclude un episodio, ma è funzionale all'essenziazione del pergolato e al conseguente dialogo risolutivo con YHWH?»<sup>23</sup>.

Varie spiegazioni sono state proposte per capire da dove Celso abbia saputo di questi due personaggi «Giona e Daniele», partendo dai rispettivi libri del Primo Testamento sino a Giustino e all'arte cristiana. L'ultima tra queste è probabilmente l'ipotesi più efficace, dal momento che queste scene erano due entro quella dozzina abitualmente dipinta presso le tombe paleocristiane<sup>24</sup>.

L'ipotesi di Gary T. Burke è di particolare efficacia perché permette di motivare sia la natura non letteraria del metodo di citazione (i due episodi sono solo, come ricordato, *porzioni* di racconto) sia di conciliare la puntualità della citazione (effettivamente del tutto legittima sul piano tipologico) con l'incomprensione di fondo del suo significato nell'impiego che ne fa Celso: l'immagine aveva mediato il tema e il suo valore, ma per cogliere quest'ultimo era necessario conoscere il metodo esegetico

---

la terra ai leoni, in pasto alle bestie feroci, tu hai ricondotto alla luce, illeso. E Giona, depondo nel ventre di un enorme mostro nato dal mare, tu, Padre, hai vegliato e restituito illeso a tutta la sua famiglia»: *ivi*, vv. 7-8; si noti il caso di Giona, qui ovviamente colto non per il riposo sotto il qiqajon, ma per il prodigioso transito nel ventre del mostro). L'associazione tra Daniele e Giona torna anche nella grande preghiera di *Costituzioni apostoliche* 7,37 (ma anche qui vengono menzionati «Daniele nella fossa dei leoni» e «Giona nel ventre del mostro marino»: *ivi*, ll. 24-25). Nessuno dei casi citati da Van den Hoek e Herrmann mi sembra possa rappresentare la «fonte» di Celso che, come si vede, cita *solo* i due esempi di Daniele e di Giona e, rispetto a quest'ultimo, sottolinea singolarmente il momento del riposo sotto il pergolato anziché l'episodio favoloso del mostro del quale, perciò, è lecito immaginare che il polemista greco non avesse alcuna nozione, diretta o indiretta.

<sup>23</sup> Pelizzari, *Vedere la Parola*, 37.

<sup>24</sup> Burke, *Celsus and the Old Testament*, 244; lo segue Y.-M. Duval, *Le Livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine. Sources et influences du Commentaire sur Jonas de saint Jérôme*, 1, Institut d'Études Augustiniennes, Paris 1973 (Collection des Études augustiniennes, Antiquité 53), 19, nota 34; cfr. anche Rinaldi, *La Bibbia dei pagani*, 1, 116: «Celso conobbe [...] le vicende di Daniele e di Giona molto probabilmente da raffigurazioni artistiche» (così anche in Id., *La Bibbia dei pagani*, 2: *Testi e Documenti*, EDB, Bologna 1998 [La Bibbia nella storia 20], 247: «Ben difficilmente Celso ha potuto derivare la conoscenza di questi due episodi biblici da una lettura diretta dei rispettivi libri. Forse [...] bisogna ipotizzare che il pagano sia rimasto colpito da raffigurazioni artistiche cristiane»). Vale la pena di richiamare qui quel «diagramma (*diagraphè*)» che Celso descrive con dovizia di particolari in *Discorso veritiero* 6,25 (non a caso nell'edizione di Salvatore Rizzo [pagina 211], alla descrizione di questo disegno viene premesso «[Ho avuto occasione di osservare un loro] diagramma») e che, per quanto importa qui, illustra un grafico figurativo.

tipologico. Questa ipotesi, dunque, risolve la contraddizione interna al testo che più sopra è stata rilevata. Fedele al suo *modus operandi*, il polemistista avrebbe indagato l'argomentazione dei suoi interlocutori (non solo tramite fonti testuali; per certo anche dialogando con cristiani o con apostati del cristianesimo)<sup>25</sup> e, di fronte all'accostamento tra la vicenda pasquale di Gesù, il ciclo di Daniele nella fossa dei leoni e l'episodio del riposo di Giona, non comprendendo il meccanismo tipologico che lo motivava, si limitò a coglierne l'aspetto più appariscente (una galleria di supplizi "straordinaria"), la sua dimensione "fantastica", che egli prontamente assunse come cifra saliente di quella "religione della morte di Gesù" che reputava i cristiani professassero.

Come anticipato già da Gary T. Burke e come meglio si vedrà nel prosieguo di questo capitolo, la plausibilità di questa riflessione si fonda sulla documentazione archeologica che testimonia, sin nei più antichi prodotti visuali cristiani superstiti, la frequenza dell'accostamento dei temi del profeta Daniele nella fossa dei leoni e del riposo di Giona sotto la zucca<sup>26</sup>, in contesti iconici, per altro, di prioritario significato cristologico.

L'interesse del quadro così emerso è però ovviamente cronologico: «Se, come ritengo, Burke riconosce la chiave di lettura corretta per questo passaggio, allora Celso è *testimone indiretto* fondamentale per la ricostruzione della cronologia delle origini dell'iconografia cristiana: accettando questa coordinata, si dovrà ricavare che presso i cristiani il ricorso a un linguaggio figurato era già "comune" nell'ultimo quarto del II secolo»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Cfr., infatti, quanto segnala Rizzo, *Premessa*, 30, «Nell'indagine celsiana, sono amirevoli i contatti, le interviste e le discussioni con i rappresentanti della nuova fede, piccoli e grandi. Celso ha avvicinato gruppi cristiani diversi».

<sup>26</sup> Cfr. il catalogo descrittivo di R. Ferrario, *Il riposo di Giona. Analisi di un motivo iconografico nel cristianesimo delle origini*, M.A. Diss., Milano a.a. 2003-2004, dove tale abbinamento è elencato ventisei volte (cfr. anche il più dettagliato repertorio di N. Bonansea, *Simbolo e narrazione. Linee di sviluppo formali e ideologiche dell'iconografia di Giona tra III e VI secolo*, CISAM, Spoleto 2013 [Istituzioni e Società 18], 169-245). Cfr. anche Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 99.

<sup>27</sup> Pelizzari, *Vedere la Parola*, 37-38.

## 1.2. Il “positivo documentario”:

*Ireneo, Clemente di Alessandria e Tertulliano*

È possibile identificare almeno tre brani, provenienti da altrettante opere redatte tra la seconda metà del II secolo e gli inizi del III, che esplicitamente attestano l'impiego cristiano dell'immagine: si tratta della notizia – inspiegabilmente assai poco frequentata dalla critica – riportata dal trattato in cinque libri *Contro le eresie* di Ireneo di Lione (1,25,6) e dei celebri casi del *Pedagogo* di Clemente di Alessandria (3,59,1 - 60,1) e de *La pudicizia* di Tertulliano (7,1). La rilevanza di questi documenti, in due casi già ampiamente sottolineata dalla critica<sup>28</sup>, è accresciuta dal fatto che i loro rispettivi autori avevano chiaramente espresso, a più riprese, la propria ferma condanna dell'idolatria<sup>29</sup>: non è possibile, in altri termini, dubitare della loro ferma ortodossia, almeno su questo punto. Da subito si potrà dunque osservare – ove mai se ne sentisse realmente la necessità – la possibilità della coesistenza dell'adozione di un lessico iconico e di un radicale rifiuto degli idoli.

Come si vedrà, l'utilità di questa documentazione è duplice: in prima istanza perché attesta l'impiego di un lessico iconico cristiano in decenni che precedono la datazione delle più antiche evidenze archeologiche cristiane superstiti, secondariamente perché offrono rilevanti informazioni circa le *modalità* con cui l'immagine era impiegata nelle comunità cristiane.

a. Ireneo di Lione, *Contro le eresie* 1,25,6

Il passo di Ireneo è tratto da una rubrica del *Contro le eresie* dedicata alla stigmatizzazione di Carpocrate e dei suoi discepoli. Non è questa

<sup>28</sup> I brani di Tertulliano e di Cipriano costituiscono ormai due autentici “luoghi comuni” della ricerca sulle origini dell’“arte” cristiana.

<sup>29</sup> Cfr. almeno Ireneo di Lione, *Contro le eresie* 1,22,1 (dove “eresia” cristiana e “idolatria pagana” sono equiparate); Clemente di Alessandria, *Prorettico ai greci* 4,46-63; Tertulliano, *L'idolatria* 1,1 («Il principale crimine [*Principale crimen*] del genere umano, il reato sommo [*summus reatus*] del secolo e l'intera ragione del giudizio è l'idolatria [*tota causa iudicii idololatria*]»).

la sede per approfondire il profilo religioso di questo movimento, che Ireneo classifica come gnostico e che per certo percepiva come avversario<sup>30</sup>. Qui basti ricordare, secondo quanto riporta Clemente Alessandrino<sup>31</sup>, che Carpocrate, originario di Alessandria e padre di Epifane, dovette essere attivo nella prima metà del II secolo. Dati i caratteri non così marcatamente gnostici che Clemente evoca, pare plausibile immaginare che il ritratto tracciato da Ireneo di Lione possa risentire degli sviluppi a cui il suo movimento andò incontro, plausibilmente dopo la morte del fondatore.

Altri, per la verità, contrassegnano, marchiandoli a fuoco dietro la sporgenza dell'orecchio destro, i propri discepoli [...]<sup>32</sup>. Si definiscono "gnostici" e possiedono delle immagini (*imagines [...] habent*), alcune dipinte altre realizzate anche con altro materiale, che dicono corrispondere all'immagine di Cristo fatta da Pilato nel tempo in cui Gesù era con gli uomini (*formam Christi factam a Pilato illo in tempore in quo fuit Iesus cum hominibus*). E le coronano e le espongono con le immagini dei filosofi del mondo, cioè con l'immagine di Pitagora, di Platone, di Aristotele e degli altri e, presso di esse, come i gentili, compiono quanto resta del culto (*et reliquam observationem circa eas similiter ut gentes faciunt*)<sup>33</sup>.

La notizia riportata da Ireneo presenta numerosi motivi di interesse. Il primo risiede ovviamente nel soggetto dell'immagine menzionata: il brano, infatti, attesta, già alla metà del II secolo, la circolazione di una «*figura Christi*» realizzata, per altro, con la pretesa di documentare un

<sup>30</sup> Dopo la tradizionale monografia di H. Liboron, *Die karpokratianische Gnosis. Untersuchungen zur Geschichte und Anschauungswelt eines spätgnostischen Systems*, Jordan & Gramberg, Leipzig 1938, cfr. oggi I. Jurasz, *Carpocrate et Épiphane: chrétiens et platoniciens radicaux*, in *Vigiliae Christianae* 71 (2017) 134-167.

<sup>31</sup> Cfr. Clemente di Alessandria, *Stromati* 3,5-9.

<sup>32</sup> La notizia di quest'uso è attestata anche in un *Frammento* greco, conservato presso Ippolito, *Elenchos* 7,32; cfr. A. Pousseau (éd.), Irénée de Lyon, *Contre les Hérésies. Livre I, 2: Texte et traduction*, Cerf, Paris 1979 (SCH 264), 98; 343. Cfr. comunque G. Rota, «*Body mod*»: alcune note sulla cauterizzazione auricolare dei Carpocraziani (*Iren. Haer.* 1,25,6), in *Paideia* 70 (2015) 341-352.

<sup>33</sup> La traduzione proposta è fortemente debitrice delle osservazioni di P.C. Finney, *Images on Finger Rings and Early Christian Art*, in *Dumbarton Oaks Papers* 41 (= *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*) (1987) 181-186, e di J.A. Francis, *Clement of Alexandria on Signet Rings: Reading an Image at the Dawn of Christian Art*, in *Classical Philology* 98 (2003) 179-183.

ritratto di quello che oggi si chiamerebbe “il Gesù storico” (si tratterebbe, infatti, di copie di un originale commissionato addirittura da Pilato)<sup>34</sup>.

D'altra parte, si deve notare anche che, pur essendo il testo caratterizzato da uno scoperto intento polemico, l'autore non si spinge sino a formulare esplicitamente un'accusa di idolatria, limitandosi al contrario alla sola stigmatizzazione dell'adempimento del culto *presso* le immagini («*circa eas*»)<sup>35</sup>. Certo, l'originale greco dell'opera di Ireneo è andato perduto e quel che leggiamo di questa notizia proviene in realtà solamente da una versione latina; d'altra parte, proprio perché si tratta di una pagina polemica, è verosimile presupporre un inasprimento dei toni, non una loro mitigazione<sup>36</sup>. Sussiste inoltre almeno un aspetto del testo che allontana il tema dell'idolatria, nonostante quell'accenno polemico ai culti profani («come i gentili [*ut gentes*]»): il ritratto di Gesù starebbe, infatti, insieme a quello dei filosofi, in un contesto, quindi, non prioritariamente religioso né idolatrico<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Le notizie di una precoce “ritrattistica cristiana” si moltiplicheranno nelle fonti testuali. Una tra le più prococi è quella ricavabile dal racconto di *Atti di Giovanni* 26-29 (seconda metà del II secolo), dove Licomede, discepolo miracolosamente risuscitato con la moglie per intercessione dell'apostolo Giovanni, fa ritrarre quest'ultimo, omaggiandone poi l'effigie allo stesso modo descritto dal brano di Ireneo: «Licomede, che aveva per amico un abile pittore, andò in fretta da lui e gli disse: “[...] Vieni presto a casa mia e dipingi, a sua insaputa, l'uomo che ti indicherò [...]”. Il pittore, dunque, il primo giorno tracciò il profilo e se ne andò; il giorno successivo lo dipinse con i suoi colori e consegnò il ritratto a Licomede, con sua grande gioia. Licomede [...] mise il ritratto nella sua camera da letto e lo decorò con ghirlande» (26-27). Seguirà poi il duro scambio tra l'Apostolo e Licomede nel quale, pur avendo constatato la straordinaria rassomiglianza del ritratto («Licomede gli portò uno specchio; quando l'Apostolo si vide allo specchio e dopo aver fissato il ritratto, disse: “Come è vero che il Signore Gesù Cristo vive, il ritratto è come me!”» [28]), Giovanni inviterà il suo interlocutore a dipingere con i colori della virtù la propria somiglianza con Dio. Cfr. Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre*, numero 5. Come scrive Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana*, 72: «È [...] molto interessante possedere una simile testimonianza scritta su un ritratto [...] ripreso dal vivo, anche se fu eseguito da un pittore che non sembra aver conosciuto il santo. Non è meno istruttivo leggere che uno dei discepoli dell'apostolo, che si considerava un cristiano, ritenesse logico possedere un ritratto del maestro e persino farlo oggetto di quella venerazione che [...] era tributata alle immagini dei benefattori».

<sup>35</sup> Come si vedrà in seguito (vedi *infra*, pp. 374-375), sussiste un legame privilegiato tra la prima documentazione visuale cristiana e i luoghi della *performance* del culto.

<sup>36</sup> Per altro, il già menzionato *Frammento* conservato in Ippolito, *Elenchos* 7,32, prova una buona fedeltà della traduzione latina di questa pagina.

<sup>37</sup> Va d'altra parte ricordato che nel mondo antico le scuole filosofiche si caratterizzavano per aspetti affini a ciò che oggi si definisce propriamente “religioso” e che la biografia

La notizia di Ireneo, dunque, pur se interna alla polemica che connotò la frontale dialettica che non di rado si accese tra movimenti cristiani antagonisti, attesta la precoce (metà del II secolo?) circolazione di immagini del Cristo realizzate con pretesa commemorativa e non con finalità idolatrica, in stretta connessione con il culto delle comunità. Il dato è di estremo interesse anche perché sovverte la frequentata ipotesi per cui «all'inizio, cioè verso la fine del II secolo [...], i cristiani si limitavano a scegliere nel repertorio funebre del tempo immagini neutre alle quali poteva essere attribuito un significato cristiano [...]. Dal secolo III in poi i cristiani hanno creato un loro repertorio, quasi interamente ispirato alle Scritture»<sup>38</sup>.

#### b. Clemente di Alessandria, *Pedagogo* 3,59,1 - 60,1

Il passo di Clemente è probabilmente il più frequentato dalla letteratura critica tra quelli presentati in questo capitolo. Il brano proviene da una sezione del *Pedagogo* nella quale l'Alessandrino espone una sorta di "guida pratica" allo stile di vita cristiano<sup>39</sup>, articolando una serie di norme che chiaramente situano la vita dei cristiani di Alessandria in uno spazio urbano anziché rurale e in un quadrante sociale alto piuttosto che basso<sup>40</sup>. Nell'eterogenea codificazione di questo prontuario, per ben due volte l'autore affronta il tema dei sigilli: la prima volta in esclusivo riferimento alle donne<sup>41</sup>, la seconda in termini universali. È rilevante osservare che, da subito, Clemente distingue tra gli anelli, che sono esplicitamente vietati, e i sigilli, la cui utilità è motivata dal fatto che non tutti hanno

---

dell'omonimo dei diversi insegnamenti poteva essere coinvolta in processi mitizzanti. Si pensi, su tutti, al caso di Pitagora; cfr. G. De Cesaris, *Iamblichus' Investiture of Pythagoras*, in *Méthexis* 30 (2018) 175-196.

<sup>38</sup> Così – tra i più, per la verità – si esprime Dulaey, *I simboli cristiani*, 32-33.

<sup>39</sup> La definizione di: «Veloce puntata (*Epidromē kephalaiōdēs*) sulla migliore vita» intitola la sezione di Clemente di Alessandria, *Pedagogo* 3,53,1 - 83,4.

<sup>40</sup> Cfr. R. Soaje de Elías, *Urbanidad y moralidad en El Pedagogo de Clemente de Alejandria: el aporte de la sabiduría bíblica*, in *Scripta Mediaevalia* 11 (2018) 39-69, che analizza il contributo che le Scritture diedero alla progettazione dell'ideale del cristiano, nel contesto della raffinata *élite* della scuola catechistica di Alessandria, per lo più di origine greca e ispirata al modello della *paideia* ellenistica.

<sup>41</sup> Cfr. Clemente di Alessandria, *Pedagogo* 3,57,1.

ricevuto l'educazione del Pedagogo, nel qual caso «non ci sarebbe neppure bisogno di sigilli (*sphragidōn*), essendo onesti allo stesso modo tanto i servi tanto i padroni»<sup>42</sup>. Il sigillo, dunque, e l'immagine che esso reca non hanno funzione decorativa, aderendo Clemente radicalmente a quella postura antisuntuaria che riconosceva nelle ricercatezze della moda e nello sfarzo del lusso altrettanti sintomi di fragilità morale. Le immagini che Clemente evoca, perciò, in nessun modo possono essere interpretate come concessioni a presunte vanità delle donne o alla moda del tempo o, a maggior motivo, a nostalgie idolatriche.

Che i nostri sigilli (*sphragides ēmin*) siano una colomba o un pesce o una nave sospinta da venti favorevoli o una lira musicale, come quella usata da Policrate, o l'ancora nautica, come quella che Seleuco aveva inciso sulla sua pietra «del sigillo». E se «la figura» dovesse essere un uomo che pesca, d'immagine riportata sul sigillo «ricorderà alla mente «di chi lo indossa» l'apostolo e i fanciulli tratti fuori dall'acqua (*tōn ex ydatos anaspōmenōn paidiōn*)»<sup>43</sup>. Noi, a cui è proibito il legame con gli idoli, non dobbiamo incidere «sui sigilli» il loro volto «letteralmente: «Il volto degli idoli» (*eidōlōn prosōpa*) né la spada né l'arco, perché seguiamo la via della pace, né le coppe, perché siamo sobri. Tra i dissoluti molti hanno inciso i propri amanti e le concubine, come per non dimenticare mai [...] le loro passioni erotiche con questo promemoria della loro lussuria»<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Si osservi anche che Clemente di Alessandria, *Pedagogo* 3,57,1, autorizza l'uso del sigillo «d'oro (*ek chrysiou*) [...] per la cura delle esigenze domestiche». Se ne deduce tanto la disponibilità economica necessaria all'acquisto dell'oggetto prezioso quanto la proprietà di beni il cui possesso va amministrato severamente (il sigillo aveva una funzione simile a quella delle nostre chiavi).

<sup>43</sup> Altra traduzione possibile è: «E se qualcuno «ciòè chi calza il sigillo» è un pescatore, si ricordi dell'apostolo e dei fanciulli tratti fuori dall'acqua» (così in Italia, per esempio, D. Tessore [cur.], Clemente Alessandrino, *Il pedagogo*, Città Nuova, Roma [Collana di Testi Patristici 181], 308), ma, come giustamente osserva Francis, *Clement of Alexandria on Signet Rings*, 180, «è chiaro che il *Pedagogo* fosse destinato a un pubblico di una certa cultura letteraria, mezzi sociali e posizione: l'opera abbonda di allusioni e citazioni dall'epica greca, dal dramma e dalla filosofia. Prima e dopo aver espresso la sua opinione sugli anelli, Clemente [...] chiarisce che gli uomini che li indossano [...] sono persone coinvolte nell'amministrazione civile, uomini d'affari e proprietari terrieri. Non sarebbe, d'altronde, in primo luogo, insolito, per un pescatore, avere bisogno e possedere un anello con sigillo scolpito?». Cfr. anche L. Eizenhöfer, *Zum Satz des Clemens von Alexandrien über das Siegelbild des Fischers*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 6 (1963) 173-174.

<sup>44</sup> La traduzione proposta è fortemente debitrice delle osservazioni di Finney, *Images on Finger Rings*, e di Francis, *Clement of Alexandria on Signet Rings*. Sul documento cfr. anche L. Eizenhöfer, *Die Siegelbildvorschläge des Clemens von Alexandrien und die älteste christliche Li-*



Senza voler ripercorrere la rassegna delle menzioni critiche di questo brano, penso si possa dire che l'argomento che ne è stato più sfruttato in sede di analisi sia l'elenco dei sei (o cinque) simboli "leciti", stilato da Clemente<sup>45</sup>.

Il dato merita di essere qui ripreso e, in qualche misura, precisato. Per prima cosa, giova sottolineare ancora una volta la corallità della prescrizione che qui viene affermata: Clemente a più riprese parla dell'iconografia dei sigilli ricorrendo alla prima persona plurale, in termini, perciò, inclusivi<sup>46</sup>. D'altra parte, il brano si sviluppa attorno a due polarità: dapprima vengono elencate le immagini lecite, di seguito quelle proibite. A ben guardare, però, l'antitesi tra i sigilli «nostri» e quelli «profani» è fondamentalmente asimmetrica: mentre l'iconografia cristiana, pur se nella polivalenza del simbolo, rinvia, come si vedrà, ad archetipi biblici, quella "altra" presenta esclusivamente i caratteri dell'immoralità<sup>47</sup>. Se ne può

---

*teratur*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 3 (1960) 51-69; H.-D. Altendorf, *Die Siegelbildvorschläge des Clemens von Alexandrien*, in *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft* 58 (1967) 129-138; Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre*, numero 7.

<sup>45</sup> Una significativa eccezione è da menzionare: Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte*, IV, propose per primo (ma l'ipotesi ebbe fortuna: cfr., per la storiografia italiana, Carletti, *Origine, committenza e fruizione*, 463-465) che la successiva iconografia biblica cristiana, giudicata estremamente riduttiva («*Vereinfachung* [semplificazione]») la definisce Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte*, IV, 142), fosse tale per la sua origine glittica – relativa all'incisione di gemme e pietre dure – e di orficeria. Il pochissimo spazio concesso dalla dimensione del sigillo avrebbe imposto la genesi di motivi iconici estremamente sintetici, e in tal modo si sarebbe originato il primo lessico dell'iconografia cristiana. La tesi non pare essere più seguita dalla critica che, semmai, impiega oggi il passo del *Pedagogo* per documentare il transito da un'iconografia del simbolico a un'iconografia descrittiva.

<sup>46</sup> Non si tratta cioè di un'accusa polemica, ma di una prescrizione che l'autore condive e che, quindi, ancor più delle testimonianze di Ireneo e di Tertulliano, direttamente documenta la prassi cristiana.

<sup>47</sup> La prioritaria menzione degli idoli, in apertura dei divieti citati dall'Alessandrino, potrà forse sembrare incoerente con quanto affermato nel corpo del testo; non si dimentichi, però, che anche nella mentalità profana la venerazione degli idoli era descritta come una forma deteriore della prassi religiosa, distintiva di persone incolte e frequentemente correlata a stili di vita non conciliabili con la ricerca del bene e della verità. F. Bisconti, *Introduzione*, in Id. (cur.), *Temi*, 252-258, 9-86, qui 13-14, ravvisa in questo passo clementino un parallelo con la «cultura giudaica»: «Questo eloquio figurativo di tipo segnico sembra sorgere nell'ambito della cultura giudaica e sembra utile a rappresentare gli elementi fondamentali della liturgia ebraica, dall'*aron* alla *menorah*, dal coltellino per la circoncisione alla *torah* della legge».

forse ricavare che non sia riconducibile direttamente a Clemente la definizione di questo codice che egli, infatti, sembra attestare in modo più meccanico che spontaneo.

Per quanto concerne l'iconografia lecita, si tratta di sei temi che, benché impiegati dalla cultura visuale gentile, avevano già ricevuto a quest'altezza una connotazione cristiana:

1. la colomba, oltre a rinviare all'episodio del battesimo di Gesù (cfr. Mc 1,10 || Mt 3,16 || Lc 3,22; cfr. Gv 1,32), deve essere correlata anche al valore di "emblema dell'anima", che assumerà stabilmente e peculiarmente nella tradizione iconografica paleocristiana<sup>48</sup>.



**Figura 18:** l'anima di un defunto professa la fede nel Cristo. Graffito su frammento di lastra funebre, Catacomba di Callisto, Roma. Abitualmente si ritiene che questa incisione sia stata completata tra gli inizi e la prima metà del IV secolo. L'immagine è tratta da ICUR 4, 4a2 (Antonio Ferrua osserva qui [pagina 213], un «uccello «che», mentre tiene con la zampa sinistra uno stile [o un pennello?: *penicillum*],

scrive un *chrismon*»). Un buon esempio della peculiare versatilità con cui la simbologia dell'avifauna si imporrà nel lessico iconografico cristiano si può riconoscere nel documento appena proposto in figura. La toccante raffigurazione graffita su questo frammento è l'esito di almeno tre passaggi compositivi: la diversa profondità dei canali incisi, l'incostante qualità del *ductus* e alcune incoerenze formali inducono a credere che a una prima, generica figura di co-

<sup>48</sup> Tale significato, per altro si riscontra già nella letteratura cristiana delle origini; cfr. per esempio già *Martirio di Policarpo* 13,2 (sull'originale significato di questo segno, cfr. R. Cacitti, *Grande sabato. Il contesto pasquale quartodecimano nella formazione della teologia del martirio*, Vita e Pensiero, Milano 1994 [Studia Patristica Mediolanensia 19], 71-72, nota 119); Origene, *Omelia sul Cantico* 2,12. Su questo simbolo e sul suo impiego in ambito profano si tornerà in seguito: vedi infra, pp. 485-486.

lomba<sup>49</sup> siano stati poi accostati il monogramma cristologico e, infine, pur determinando una parziale sovrapposizione con la colomba, lo stilo. Colpisce di questa figura la calibrata architettura iconografica. Com'è noto, il kerygma cristiano è espresso da un semplice predicato nominale: “Gesù è il Cristo”; l'appellativo di “Cristo” perciò poteva da solo bastare ad affermare la propria professione di fede. Il cristogramma, pur in tutta la varietà delle sue configurazioni (cfr. il “classico” V.E. Gardthausen, *Das alte Monogramm*, Hiersemann, Leipzig 1924; cfr. anche K. Wessel, s.v. «*Christusmonogramm*», in Id. - M. Restle [hrsg.], *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, 1, Hiersemann Hauswedell, Stuttgart 1966, 1047-1050; P. Bruun, *The Victorious Signs of Constantine: A Reappraisal*, in *Numismatic Chronicle* 157 [1997] 41-59), si costituì dunque come uno dei più efficaci equivalenti strumenti iconici per indicare la professione di fede. Con tale fondamentale connotazione del *chi-rho* poteva interferire l'uso trionfale di questo monogramma, ampiamente sfruttato dalla corte costantiniana. Nel caso qui esaminato, la presenza dello stiletto che attribuisce alla colomba, simbolo dell'anima, l'iscrizione delle due lettere greche riscatta l'intera scena da questa possibile interferenza di significato. Cfr., per riferimenti bibliografici, anche Pelizzari, *Vedere la Parola*, 73-74.

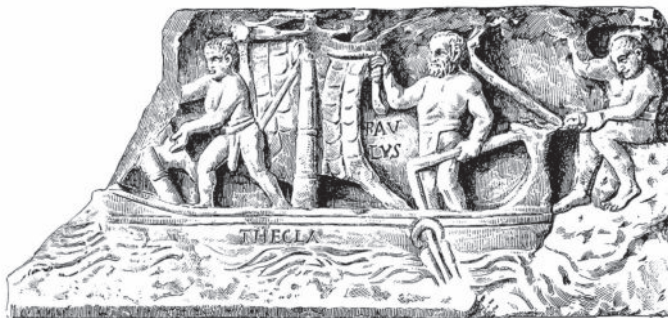
2. Benché il pesce richiami, in prima battuta, l'acrostico *Ichtyis* (*Iēsous Christos, Theou Yios, Sōtēr*: “Gesù Cristo, figlio di Dio, salvatore”)<sup>50</sup>, esso è tuttavia correlato anche ai numerosi luoghi biblici – proto- e neotestamentari – che lo menzionano. In particolare, in ambito cristiano, va sottolineata la qualificazione eucaristica che

<sup>49</sup> Non è ovviamente possibile determinare se la colomba preceda il monogramma o viceversa. L'unico dato ricavabile con maggiore sicurezza mi pare essere quello della superiorità dell'aggiunta dello stiletto, che logicamente presuppone le due figure da correlare. Il monogramma è l'unico elemento che possa fornire qualche parametro cronologico, diffondendosi in ambito cristiano più largamente a partire dal IV secolo. L'ipotesi della priorità della colomba, dunque, consente di datare l'avvio di questo graffito anche all'ultimo quarto del III secolo.

<sup>50</sup> Cfr. almeno Tertulliano, *Il battesimo* 1,3; *Oracoli sibillini* 8, 217-250. È ancora aperto il dibattito circa l'uso iconografico del pesce in ambito cristiano: se questo abbia portato all'escogitazione dell'acrostico o se la circolazione di quest'ultimo abbia determinato la fortuna del simbolo. L. Gambassi, s.v. «*Pesce*», in Bisconti (cur.), *Temi*, 252-258, qui 252, propone di «riferire la pratica di far uso, in ambito letterario e figurativo, dell'immagine del pesce, a quel più ampio contesto culturale creatosi nell'impero romano sulla scorta delle filosofie ellenistiche, specialmente di ascendenza platonica». Resta ovviamente necessario richiamare la monumentale ricerca di Franz Joseph Dölger che portò ai cinque volumi del suo *Ἰχθύς, das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit* (1909-1940).

questi animali ricevertero dai racconti delle miracolose moltiplicazioni (Mc 6,30-44 || Mt 14,13-21 || Lc 9,10-17 || Gv 6,1-13; Mc 8,1-9 || Mt 15,32-39)<sup>51</sup>.

3. La nave è un tema classico della tradizione teologica e iconografica cristiana. Si tratta, come noto, di un soggetto largamente attestato nell'iconografia della gentilità che assumerà nel ricupero cristiano un valore prioritariamente ecclesiologico<sup>52</sup>. Pur nella sostanziale fissità del modello formale, tale rivalutazione semantica si presterà a interessanti sviluppi ermeneutici, caratteristici questi ultimi – per ampiezza e diversificazione – della cultura visuale cristiana.



**Figura 19:** l'apostolo Paolo conduce la nave Tecla. Bassorilievo, Musei Capitolini, Roma. Inizi del IV secolo. La china è tratta da H. Leclercq, *s.v.* «Paul (saint)», *DACL* 13,2, 2567-2700, qui 2695-2696, figura 10000. Questo famoso pannello reca un peculiare impiego della tradizionale iconografia dell'imbarcazione «sospinta da venti favorevoli» (Clemente Alessandrino, *Pedagogo* 3,59,1): pur tra le molte ipotesi avanzate, io credo si debba riconoscere qui la trascrizione iconografica di quel processo, documentato in ambito «patristico», di sovrapposizione delle categorie ecclesiologiche all'agiografia di Tecla (cfr. M.

<sup>51</sup> L'esempio forse migliore di questa qualificazione può essere riconosciuto nei c.d. «pesci eucaristici» del cubicolo doppio X-Y della Regione di Lucina nella Catacomba di Callisto, che verranno esaminati di seguito, vedi *infra*, pp. 224-233.

<sup>52</sup> Cfr. almeno E. Peterson, *La nave come simbolo della Chiesa nell'escatologia*, in Id., *Chiesa antica, giudaismo e gnosi. Studi e ricerche (1959)*, Paideia, Brescia 2021 (Scritti scelti di Erik Peterson 10), 249-258; J. Daniélou, *I simboli cristiani primitivi*, Arkeios, Roma 1990, 69-81 (ed. or. Paris 1961); Rahner, *Simboli della Chiesa*, 397-966.

Pesthy, *Thecla among the Fathers of the Church*, in J.N. Bremmer [ed.], *The Apocryphal Acts of Paul and Thecla*, Pharos, Kampen 1996 [Studies on Early Christian Apocrypha], 164-178, qui 177). A motivare questa scelta vi fu probabilmente la volontà di riconoscere in Tecla l'eponima di un paradigma cristiano, paolino per ispirazione, ma distintivo per esiti: «Qui, insomma, Tecla è la Chiesa di Paolo» (G. Pelizzari, *La discepola ribelle. Tecla di Iconio nel ciclo agiografico degli Atti di Paolo*, Paoline, Milano 2017 [Saggistica Paoline 79], 86-87; rinvio a queste pagine anche per la bibliografia archeologica e storico-artistica dedicata a questo pezzo).

4. La lira è probabilmente il soggetto più singolare tra quelli elencati da Clemente: esso non conobbe una grande fortuna nel repertorio iconografico cristiano, ricorrendo pressoché esclusivamente nel più articolato tema dell'Orfeo citaredo<sup>53</sup>. D'altra parte, si tratta di una menzione assai rilevante perché, in ambito cristiano e nell'opera dello Stromateo, la figura della lira assunse uno speciale significato. Nella riflessione sulla profezia e sui carismi dello Spirito, infatti, si affermò ben presto la metafora che riconosceva nello strumento musicale l'immagine del profeta, le cui corde venivano fatte risuonare dal plectro dello Spirito<sup>54</sup>. Così recita uno dei celebri "oracoli montanisti": «Montano afferma: "Ecco, l'uomo è come una lira e io passo su di lui come un plectro. L'uomo dorme e io veglio. Ecco, è il Signore che caccia i cuori degli uomini e dà agli uomini un «altro» cuore"»<sup>55</sup>. Pur se nel più generale contesto del

<sup>53</sup> Cfr. P.C. Finney, *Orpheus-David: A Connection in Iconography between Greco-Roman Judaism and Early Christianity?*, in *Journal of Jewish Art* 5 (1978) 6-16; F. Bisconti, *Un fenomeno di continuità iconografica. Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali*, in *Augustinianum* 28 (1988) 429-436.

<sup>54</sup> Cfr. J.H. Eaton, *Music's Place in Worship: A Contribution from the Psalms*, in J. Barton (ed.), *Prophets, Worship, and Theodicy. Studies in Prophetism, Biblical Theology, and Structural and Rhetorical Analysis, and on the Place of Music in Worship: Papers Read at the Joint British-Dutch Old Testament Conference Held at Woudschoten, 1982*, Brill, Leiden 1984 (Oudtestamentische Studiën 23), 85-107; P. Siniscalco, *Profezia e storia nei primi secoli cristiani*, in Id., *Il senso della storia: studi sulla storiografia cristiana antica*, Rubbettino, Soverra Mannelli 2003 (Armarius 11) 315-330, qui 322.

<sup>55</sup> Il testo oracolare è conservato presso Epifanio, *Panarion* 48,4,1. Su questo oracolo, cfr. M. Dell'Isola, *L'ultima profezia. La crisi montanista nel cristianesimo antico*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2020 (Oì christianoi 30), 45-46.

confronto con la cultura classica e pur senza menzionare gli esiti estatici a cui la tradizione della “nuova profezia” si riferiva, lo stesso Clemente impiega questa immagine per significare la novità apportata dal cristianesimo:

Colui che nacque da Davide e tuttavia era prima di lui, il Logos di Dio, ha disprezzato la lira e l'arpa, strumenti senza vita. Per mezzo dello Spirito Santo «egli, il Logos» ha accordato armoniosamente il cosmo grande e anche il cosmo piccolo, l'uomo, il suo corpo e la sua anima insieme, e su questo strumento polifonico fa musica a Dio e canta con lo strumento umano. «Poiché tu sei la mia arpa e il mio flauto e il mio tempio»: «arpa» per l'armonia; «flauto» per lo Spirito; «tempio» per il Logos; perché «il plectro la» suoni (*kreke-ti*), perché ispiri, perché riceva il Signore<sup>56</sup>.

Si noti che nel brano riportato Clemente impiega il predicato *krekeō*, distintivo dell'azione del plectro sulle corde: pur senza menzionarlo, dunque, nel testo dell'Alessandrino ritorna anche quest'ultimo.

5. L'ancora è senza dubbio uno dei soggetti più frequentati dall'iconografia cristiana delle origini, specialmente per ciò che riguarda gli apparati figurativi del materiale epigrafico. Come ricorda Laura Gambassi: «Sulle numerose iscrizioni funerarie in cui compare è [...] frequentemente associata ai termini *elpis/spes* e, dalla fine del II sec., anche all'immagine del pesce, abbinamento assimilato dal Kirsch<sup>57</sup> all'acclamazione *Spes in Christo*, identificando Cristo nel pesce, mentre studi più recenti identificano nei pesci i fedeli stessi, leggendovi anche un [...] riferimento eucaristico»<sup>58</sup>. È impossibile non ricondurre questo primo impiego della simbologia dell'ancora a quanto si legge in Eb 6,19-20, dove la speranza, fondata su «promessa [...] «e» giuramento» di YHWH (6,13-18), è «ancora dell'anima, sicura e salda, che affonda fin nell'interno del velo «del santuario»».

<sup>56</sup> Clemente di Alessandria, *Protrettico ai greci* 1,6: la fonte della citazione interna di Clemente non è stata riconosciuta. Sull'uso di questa immagine in Clemente, cfr. T. Halton, *Clement's Lyre. A Broken String, a New Song*, in *The second century* 3 (1983) 177-199.

<sup>57</sup> Cfr. J.-P. Kirsch, s.v. «*Ancore*», *DAcL* 1,2, 1999-2031, qui 2000-2010.

<sup>58</sup> L. Gambassi, s.v. «*Ancora*», in Bisconti (cur.), *Temi*, 105-106, qui 106; rinvio a questa voce anche per una più ampia bibliografia.



**Figura 20:** l'ancora, le palme, i pesci e le colombe. Intaglio su calcedonio, British Museum, Londra. III secolo. La china è tratta da Kirsch, *s.v.* «*Ancre*», 2021, figura 577. Questo piccolo intaglio, acquistato nel 1872 dal British Museum di Londra, raduna la maggior parte dei simboli di cui Clemente aveva autorizzato l'impiego al principio del III secolo. Pare interessante osservare come, pur nelle modeste dimensioni della gemma (1,8 cm di altezza), le immagini qui raffigurate riescano a precisare il valore con cui esse, altrimenti simboli polisemici, ricorrono su questo sigillo. L'ancora è qui l'asse portante dell'intero gruppo e, dal punto di vista dello sviluppo del significato, essa sembra assolvere la duplice funzione di indicare ciò che fonda e rende salda la fede (cfr. Eb 6,19) e di dissimulare

l'immagine di una croce, salutata trionfalmente dalle palme e sulla quale le due colombe, figure dell'anima, si sono posate fiduciose nella salvezza (cfr. anche J. Spier, *Late Antique and Early Christian Gems*, Reichert, Wiesbaden 2007 [Spätantike-frühes Christentum-Byzanz, Studien und Perspektiven 20], 264).

6. La conclusiva menzione del pescatore<sup>59</sup> è particolarmente rilevante perché introduce un soggetto che, pur se già circolante nella cultura visuale romana imperiale, recepito in ambito cristiano, consentì la diretta evocazione di diversi luoghi biblici, sia proto- (si pensi, per limitarsi a un solo esempio, al racconto favoloso della pesca di Tb 6) sia neotestamentari (cfr. almeno Mc 1,17 || Mt 4,19 || Lc 5,10; cfr. anche Mt 13,47-50; 17,24-27). È necessario d'altra parte sottolineare come tale figura avesse ricevuto nella pagina prototestamentaria anche una forte caratterizzazione apocalittica; in Ger 16,16 si legge infatti della maledizione che YHWH pronuncia su Israele a sanzione della trasgressione dei padri e a punizione di Israele, “peggiore dei propri avi”: «Ecco – dice YHWH – io manderò molti pescatori ed essi li pescheranno e dopo manderò molti cacciatori ed essi li cacceranno».

<sup>59</sup> Per le difficoltà poste dal testo in ordine all'identificazione di questa scena, vedi *supra*, le note 43-44 alle pp. 214-215.



**Figura 21:** il pescatore pesca l'*Ichthys*. Intaglio su cornalina, proveniente dalla collezione Vallarsi. La datazione proposta è generalmente quella del III secolo. La china è ricavata dal logo del Franz-Joseph Dölger-Institut, a sua volta tratto dal disegno di Garr. 6, t. 477,18 (cfr. anche H. Leclercq, s.v. «*Gemmes*», DACL 6,1, 794-864, qui 821-822, figura 4960). Questo piccolo intaglio, di cui si sono purtroppo perdute le tracce, raffigura un pescatore che sta traendo dall'acqua un pesce, già pronto a riporlo nel suo cestino (per un parallelo di questa scena, si osservino il c.d. "sarcofago di Giona" e quello del Ny Carlsberg Glyptotek, che verranno trattati di seguito alle pagine 424-428, e il mosaico teodoriano del

presbiterio dell'Aula Sud di Aquileia, cfr. Pelizzari, *Il Pastore ad Aquileia*, 114-126). Ciò che connota questo sigillo è la "glossa" dell'*Ichthys*, capace di riscattare la figura da qualsiasi ambiguità semantica. Non potendosi trattare di un "pescatore di uomini", poiché l'acrostico identifica il pesce pescato come il «Figlio di Dio, salvatore», è necessario riconoscere in questa gemma la sintetica anticipazione dell'ermeneutica che Ambrogio, *Esposizione di Luca* 4,72, proporrà là dove, nell'evocazione dell'unica menzione evangelica della pesca a canna e del prodigio della moneta d'argento (cfr. Mt 17,24-27), ravviserà un'immagine della passione di Cristo.

---

Conclusivamente, si può affermare che il passo di Clemente fornisce due tipi di informazione: un primo elenco di temi iconografici cristiani, sì, ma anche la traccia di un processo di assimilazione dell'immagine che non aveva certo preso avvio con questa pagina, ma che in essa semplicemente si riflesse.

### c. Tertulliano, *La pudicizia* 7,1

Il passo di Tertulliano è tratto anch'esso da un'opera polemica, questa volta indirizzata dall'autore africano alla comunità cartaginese, rea, a giudizio di quest'ultimo, di avere tradito quella «stessa Chiesa <che> è propriamente e principalmente lo Spirito stesso (*proprie et principaliter ipse est*



*Spiritus*)»<sup>60</sup>. Non è rilevante in questa sede approfondire le ragioni e gli sviluppi di questo dibattito – che si deve osservare, però, muoversi tra uno spazio ideale perimetrato entro ortodossia e radicalismo –; è sufficiente notare che quanto Tertulliano afferma circa le «figure «che ritornano» sui vostri calici» non può in alcun modo essere correlato alla dialettica con la gentilità o a presunte interferenze di quest'ultima nella vita delle Chiese.

Puoi iniziare con quelle parabole dov'è descritta la pecora smarrita, ricercata dal Signore e riportata sulle sue spalle. Si presentino le stesse figure «che ritornano» sui vostri calici (*ipsae picturae calicum vestrorum*), se pure in esse rifulge l'interpretazione di quella pecora (*si vel in illis perlucebit interpretatio pecudis illius*), sia che si applichi a un cristiano peccatore sia «che la si riferisca» a un pagano in materia di redenzione<sup>61</sup>.

Vorrei richiamare tre aspetti di questo passaggio che mi sembra possano fornire le fondamentali coordinate dello spazio concesso al linguaggio figurativo nella tradizione cristiana dell'Africa romana. Per prima cosa si deve osservare che la menzione della gentilità non è in alcun modo correlata all'uso delle immagini, sebbene il caso citato da Tertulliano potesse, per l'ampia diffusione del tema del Buon Pastore nelle culture visuali profane della Roma imperiale e del tardo ellenismo, prestarsi a un simile incremento polemico. Tertulliano, al contrario, pur assegnando ai suoi avversari la proprietà dei calici figurati, non si sofferma sull'argomento, che anzi è solo incidentalmente menzionato nel prosieguo della sua requisitoria.

Il secondo elemento, troppo spesso trascurato dalla critica, è la natura plausibilmente liturgica degli oggetti menzionati: Tertulliano, impegnato ora in uno dei passaggi più tesi del suo trattato, sta evidentemente richiamando degli oggetti che *sa* essere in possesso dei suoi interlocutori, i cristiani della Chiesa cartaginese. Trovo assai difficile pensare che egli potesse qui limitarsi a ipotizzare l'eventualità che alcuni dei suoi lettori

<sup>60</sup> Tertulliano, *La pudicizia* 21,16; non si tratta di un mutamento d'avviso per il Cartaginese, ma soltanto di una radicalizzazione teologica del tutto coerente con il debito contratto da Tertulliano con Ireneo di Lione (cfr. almeno *Contro le eresie* 3,24,1).

<sup>61</sup> Tertulliano, *La pudicizia* 7,1; a questo brano ha dedicato specifica attenzione H.G. Thümmel, *Tertullians Hirtenbecher, die Goldgläser und die Frühgeschichte der christlichen Bestattung*, in *Boreas* 17 (1994) 257-265.

disponessero di generiche coppe con raffigurazione del Buon Pastore: il caso contrario, infatti, avrebbe reso questo passaggio disfunzionale al ritmo della sua argomentazione incalzante. Se quest'osservazione è pertinente, la notizia tertulliana non si limiterà a menzionare un tema figurativo che i cristiani d'Africa sfruttavano abitualmente, ma ne fornirà anche il contesto d'uso: la prassi cultuale. Come avviene nella polemica ireneana, dunque, anche qui l'impiego delle immagini si colloca nello spazio liturgico, al cuore dell'esperienza ecclesiale.

Infine, vi è l'aspetto che reputo più significativo di questo documento. Tertulliano chiama in causa un'immagine, considerandola esclusivamente in ragione del suo potenziale ermeneutico: «Se pure in essa rifugge l'interpretazione di quella pecora (*interpretatio pecudis illius*)». Il Buon Pastore sui calici della Chiesa cartaginese è dunque rilevante solo nella misura in cui è «*interpretatio*», riflessione ermeneutica, non semplice illustrazione («*perlucebit*»), della parabola neotestamentaria (Mt 18,12-14 || Lc 15,3-7). Quest'ultima osservazione mi pare di estremo interesse, perché concorre a disgregare quel modello critico che considera la documentazione qui esaminata come la prova di una prima stagione della cultura visuale cristiana, di forte vocazione simbolica, alla quale sarebbe dovuta succedere una pagina contraddistinta da un nuovo, qualificante rapporto con i materiali scritturistici. Al contrario, mi sembra che questo brano situi già l'uso della figura in uno spazio che, come si è visto sopra, credo possa essere riconosciuto quale “storia dell'esegesi cristiana”, cioè quale esercizio speculativo sul *significato* – non illustrazione dei racconti – di quegli scritti tramite i quali venne definita l'identità di questa plurale, prima storia cristiana.

## 2. LA DOCUMENTAZIONE ARCHEOLOGICA.

### LA REGIONE DI LUCINA DELLA CATACOMBA DI CALLISTO: IL CUBICOLO X-Y

Tra la fine del II secolo e gli inizi del III o, al più tardi, entro un arco cronologico compreso tra l'episcopato di Callisto († 222) e la fine della

dinastia dei Severi (235)<sup>62</sup>, viene generalmente collocato l'allestimento del cubicolo doppio X-Y nella Regione di Lucina della Catacomba di Callisto<sup>63</sup>. Si tratta di un documento "incipitario" come, con felice definizione, Fabrizio Bisconti ha voluto denominare la «piccola nebulosa» delle più antiche tracce superstiti della visualità cristiana<sup>64</sup>.

Non è questa la sede per una dettagliata descrizione formale di tutti i motivi che illustrarono questi spazi né per una loro puntigliosa analisi iconografica<sup>65</sup>. Al contrario mi sembra più utile soffermare l'attenzione su altri due elementi:

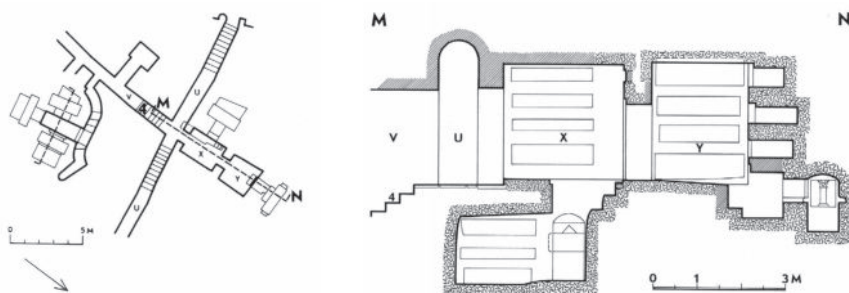
<sup>62</sup> Sulla datazione di questo monumento il confronto è tuttora aperto e vivace. Un arco cronologico più "prudente" – tra il terzo e il quarto decennio del III secolo –, non insistendo su una forbice particolarmente ampia, viene talora assunto preferenzialmente; nel discostarmene, a favore di una datazione più prossima allo scavo dei cubicoli, segnalo però anche l'inesorabile, progressivo abbassamento cronologico che, in tempi del tutto recenti, ha fatto slittare la pittura di questi cubicoli dal primo al quarto decennio del III secolo. Ritengo del tutto condivisibile quanto risolutivamente ha scritto L. Spera, *Il paesaggio suburbano di Roma dall'antichità al medioevo: il comprensorio tra le vie Latina e Ardeatina dalle Mura Aureliane al III miglio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1999 (Bibliotheca Archaeologica 27), 124: «Sono ottimi indicatori cronologici tutto l'apparato epigrafico e la decorazione di alcuni vani, in particolare del cubicolo Y [...], collocabile tra il 180 e il 220» (similmente anche P.M. Barbini, *Catalogo ragionato, di ipogei e catacombe romane [entro il VI miglio]*, in P. Pergola, *Le catacombe romane*, Carocci, Roma 1997 [Quality Paperbacks 46], 107-243, qui 199). Diversamente, esprime una tra le posizioni più "prudenti" F. Bisconti, *Prime decorazioni nelle catacombe romane. Prove di laboratorio, invenzioni e remakes*, in V. Fiocchi Nicolai - J. Guyon [curr.], *Origine delle catacombe romane. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma - 21 marzo 2005)*, PIAC, Città del Vaticano 2006 [Sussidi allo Studio delle Antichità Cristiane 18], 65-89, qui 65, che riconduce in toto il «primo linguaggio figurativo cristiano, così come si affaccia allo scenario catacombale romano» alla «prima metà del secolo III», agli «anni Trenta del secolo» (segue Bisconti, Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 297).

<sup>63</sup> Questo cubicolo fa parte di una delle Regioni della Catacomba di Callisto che venne scavata tra le prime – se non è la prima in assoluto – di tutto il complesso catacombale (insieme all'«Area I»; cfr. ora V. Fiocchi Nicolai - J. Guyon, *Relire Styger: les origines de l'Area I du cimetière de Calliste et la crypte des papes*, in *Id.* [curr.], *Origine delle catacombe romane*, 121-161). Fu proprio per la spontaneità dello scavo e la conseguente confusione planimetrica, che M.S. de Rossi, *Analisi geologica ed architettonica del Cimitero di Callisto*, in G.B. de Rossi, *Il cimitero di Callisto presso la Via Appia*, Cromo-Litografia Pontificia, Roma 1867, con nuova numerazione, qui 22, definì la Regione di Lucina un «*inextricabilis error*».

<sup>64</sup> F. Bisconti, *Conclusioni*, in *Id.* (cur.), *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Tau, Todi 2011, 301-305, qui 301.

<sup>65</sup> Per questa discussione, mi permetto di rinviare a quanto ho annotato in Pelizzari, *Vedere la Parola*, 46-58; *Id.*, «*Vedere*» la Parola: alle origini dell'iconografia cristiana. *Appunti*

1. la compattezza e la coerenza del progetto iconografico che queste due camere sviluppano. Il dato è di decisiva importanza, perché implica che, già a questa altezza cronologica, l'“arte cristiana” fosse un “linguaggio sintattico”, non un semplice repertorio di temi;
2. il fatto, poi, che il progetto iconografico di questi piccoli ambienti è sviluppato in modo da sfruttare al meglio la sua interazione con il volume e con l'alternanza degli spazi che la peculiare costituzione architettonica di questo cubicolo doppio rendeva disponibile. Com'è ovvio, questo risultato non può essere considerato casuale, ma è sintomo di una già acquisita dimestichezza con la gestione dei codici figurativi.



**Figura 22:** l'area della galleria U, in prossimità del cubicolo doppio X-Y, Regione di Lucina, Catacomba di Callisto, Roma (Nestori, Cal<sup>1-2</sup>). Fine II secolo - inizi III. Pianta e spaccato longitudinale, ricavati da L. Reekmans, *La tombe du pape Corneille et sa région cémétériale*, PIAC, Città del Vaticano 1964 (Roma Sotterranea Cristiana 4), 52-53, figure 31-32. Le planimetrie riportate illustrano lo sviluppo delle due camere ipogee, scavate longitudinalmente all'incrocio fra la galleria U e la galleria V, in posizione riscattata anche dalla scala numero 4. Quello che stiamo esaminando è dunque un cubicolo non realizzato tramite il recupero di spazi di risulta, ma progettato da subito come ambiente rilevante, forse in vista di sepolture destinate a personaggi di spicco (per estrazione socia-

---

per la riconsiderazione di una fonte documentaria, in *Cristianesimo nella Storia* 35 (2014) 715-745, qui 723-740.

le o per importanza nella comunità). Con questa ipotesi collimano sia l'apparato iconografico che si dispiega in questi due locali sia lo sfondamento dei pavimenti di entrambe le camere per creare altrettanti ambienti sepolcrali, in evidente continuità d'uso, come spesso accade nella moltiplicazione delle sepolture presso le tombe dei martiri.

L'apparato visuale della camera X presenta una serie di figure a carattere prevalentemente decorativo<sup>66</sup>: qui l'unica immagine univocamente cristiana, sovrastante il passaggio alla camera Y, raffigura il battesimo di Gesù nel fiume Giordano. Che si tratti specificamente dell'episodio neotestamentario (e non di una generica scena battesimale) lo provano i dettagli figurativi della colomba e dell'abbigliamento del Battista, per quanto se ne può riconoscere. Quella della Regione di Lucina è la più antica raffigurazione del battesimo di Gesù – e, benché i due temi non siano del tutto coincidenti, di un battesimo cristiano<sup>67</sup> – pervenuti.



**Figura 23:** il battesimo di Gesù al Giordano. Pittura su intonaco, camera X, cubicolo doppio X-Y, Regione di Lucina, Catacomba di Callisto, Roma (Nestori, Cal<sup>1</sup>). Inizi III secolo. La china è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 52, figura 10 (cfr. Wp. 03, t. 29,1; cfr. anche R.M. Jensen, *Living Water. Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Brill, Leiden - Boston [MA] 2011 [Supplements to *Vigiliae Christianae* 105], 13). Questo

<sup>66</sup> Nestori, Cal<sup>1</sup>, elenca questi soggetti: sulla volta, distrutta per la maggior parte, un «personaggio maschile, uccelli in volo, fiori stilizzati» (cfr. Wp. 03, t. 24,1); sulla parete di ingresso, a destra, «colombe affrontate a un cespo»; sulla parete di sinistra, un «vaso con fiori»; sulla parete di fondo, altri «vasi» con fiori» e un «personaggio del quale rimane dalla cintola in giù» (su questa parete, sopra l'ingresso alla camera Y, si trova la scena del battesimo di Cristo); sulla parete di destra, «motivo ornamentale, uccello alla pastura».

<sup>67</sup> Sulla non sovrapposibilità tra battesimo di Gesù e battesimo cristiano, mi limito a rinviare alle osservazioni di G. Barth, *Il battesimo in epoca protocristiana*, Paideia, Brescia 1987 (Studi Biblici 79), 21-45.

piccolo pannello dipinto restituisce la più antica raffigurazione biblica neotestamentaria pervenutaci. La scena che qui è stata realizzata non coincide esattamente con alcuno dei racconti evangelici del battesimo (Mc 1,9-11 || Mt 3,13-17; cfr. anche Lc 3,21-22; Gv 1,29-34): mai, infatti, si afferma che il Battista abbia aiutato Gesù a uscire dal fiume Giordano. D'altra parte il dettaglio su cui si sofferma la pittura – la fuoriuscita dall'acqua del Giordano – è rilevante, giacché per Marco e Matteo (cfr. Mc 1,10 || Mt 3,16) esso coincide con l'epifania divina della colomba e della «voce dal cielo». È plausibile affermare che la forzatura del dettato neotestamentario messa in atto da questo pannello sia volta proprio a richiamare con precisione tale momento – la manifestazione dello Spirito e la proclamazione di Gesù quale «figlio prediletto» –, poiché in esso vennero precocemente riconosciuti «gli elementi distintivi del battesimo della Chiesa: l'acqua “per la remissione dei peccati”, lo Spirito e il riconoscimento della figliolanza nel momento in cui si segue Dio» (G. Kretschmar, *Die Geschichte des Taufgottesdienstes in der alten Kirche*, Stauda, Kassel 1970, 16; cfr. anche Barth, *Il battesimo in epoca protocristiana*, 21-28; P.-R. Tragan, *Le origini del battesimo cristiano: problemi e prospettive*, in Id. [cur.], *Alle origini del battesimo cristiano. Radici del battesimo e suo significato nelle comunità apostoliche. Atti dell'VIII Convegno di Teologia Sacramentaria. Roma, 9-11 marzo 1989*, Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma 1991 [Studia Anselmiana 106 - Sacramentum 10], 9-42, qui 18-19). Questa figura si dischiude su due “dimensioni” del racconto sinottico del battesimo: quella descrittiva dell'episodio biografico di Gesù e quella paradigmatica, che rinvia al battesimo impartito dalle Chiese. Ancora una volta, l'immagine cristiana *impiega* i testi biblici, non li *raffigura*.

Molto più ricco e marcatamente cristiano è invece l'impianto iconografico della camera Y, a partire dalla volta, anch'essa realizzata a schema circolare, dove si trovano «teste ornamentali, geni, uccelli in volo, fiori»<sup>68</sup> disposti attorno a due raffigurazioni del Buon Pastore e due oranti femminili, a loro volta attorno alla figura di Daniele tra i leoni<sup>69</sup>:

<sup>68</sup> Nestori, Cal<sup>2</sup>.

<sup>69</sup> Per l'iconografia della volta della camera Y, cfr. Wp. 03, t. 25; Pelizzari, *Vedere la Parola*, 56, figura 13. Molta bibliografia è stata dedicata al tema di Daniele nella fossa dei leoni, a partire da G. Wacker, *Ikonomographische Untersuchungen zur Darstellung Daniels in der Löwengrube*, Ph.D. Diss., Marburg a.a. 1954-1955; cfr. anche Salomonson, *Voluptatem spectandi*, 55-90; C. Valenti, “Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt”. *The Reception of Daniel “Tales” in Early Christianity (II-IV Century)*, Ph.D. Diss., Milano a.a. 2014-2015. Si noti la valenza ecclesiologica di questa tipologia, chiaramente imperniata sull'esposizione *ad bestias* di molti martiri: cfr. A. Carfora, *I cristiani al leone. I martiri cristiani nel contesto mediatico dei giochi gladiatori*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2009 (Oì christianoi

Daniele “rinascere” dal “*lacus dei leoni*”, come il cristiano rinasce dal battesimo o, meglio ancora, come il martire cristiano rinasce dal suo secondo battesimo “di sangue”. Così, attraverso un semplice intervento iconografico, il tema di Daniele si distacca [...] dal contesto storico del Primo Testamento, per essere interpretato, su base puramente simbolica, nello spirito del Nuovo Testamento – come esempio di “sacrificio” e “liberazione”<sup>70</sup>.

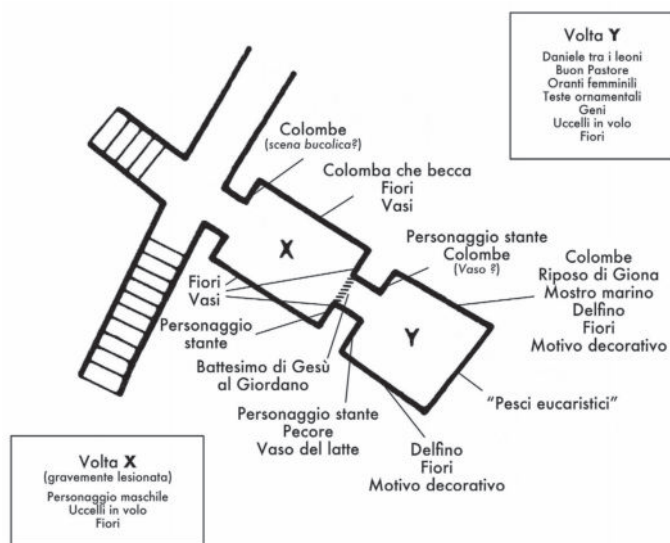
Del resto, il progetto iconografico che qui aggrega Daniele salvo tra i leoni (cfr. Dn 6,17-24; 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>],31-42), il Buon Pastore e gli oranti codifica *nel complesso* una densa ermeneutica. Nella figura del profeta, infatti, si intersecavano tanto la tipologia cristologica quanto quella martirologica, ambiti questi ultimi che, a loro volta, erano già stati fatti coincidere sul piano della teologia sacrificale. L'equazione tra Cristo e martire era infatti già stata sperimentata da Ap 7,13-15, proprio facendo leva sull'unico sangue effuso: «Uno tra gli anziani mi disse: “Questi, avvolti in bianche stole, chi sono e da dove vengono?”». E io gli dissi: “Mio signore, tu sai”. E mi disse: “Questi sono coloro che provengono dalla grande tribolazione e che hanno mondato le loro stole e le hanno rese candide nel sangue dell'agnello. Per questo stanno di fronte al trono di Dio [...] e colui che sta assiso [...] porrà la tenda su di loro”». L'alternanza tra effigi del Buon Pastore e figure di oranti rende con efficacia questo duplice piano ermeneutico – cristologico e martiriale –: Daniele è qui profezia tanto del Buon Pastore immolato quanto del suo gregge martire.

Anche il sistema delle decorazioni che viene distribuito lungo le pareti rivela una grande coerenza progettuale: sulla parete d'ingresso stanno personaggi virili e scene pastorali (pecore, uccellini e vasi); sulle pareti laterali stanno figure di pesci e il riposo di Giona; sulla parete di fondo si trovano i celebri “pesci eucaristici”, di cui si dirà fra poco<sup>71</sup>.

10); Pelizzari, «*Vedere*» la Parola: alle origini dell'iconografia cristiana, 730-740. Cfr. anche Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 27.

<sup>70</sup> Salomonson, *Voluptatem spectandi*, 71.

<sup>71</sup> Per Giona, vedi *infra*, pp. 496-501; per i “pesci eucaristici”, vedi *infra*, pp. 231-233. Per le pecore e il vaso di latte, vedi *infra*, pp. 248-253. Cfr., per l'elenco delle pitture di questa camera, Nestori, Cal<sup>2</sup>. Per la parete di ingresso, cfr. anche Wp. 03, t. 24,2; per la parete di destra, cfr. Wp. 03, t. 26,1; per la parete di fondo, cfr. Wp. 03, t. 27,1.



**Figura 24:** il cubicolo doppio X-Y: dislocazione delle pitture. Lo schema è ricavato disponendo sulla planimetria di Reekmans, *La tombe du pape Corneille*, 52, figura 31, i dati catalogati in Nestori, Cal<sup>1-2</sup>. Lo schema appena proposto permette di apprezzare la congruità della dislocazione dei materiali figurativi di questo cubicolo nello spazio architettonico delle due camere che lo compongono. Come si sottolineava al principio della descrizione di questi ambienti ipogei, uno degli elementi che più colpisce del loro progetto iconografico è l'efficacia con cui esso interagisce con lo spazio volumetrico in cui è inserito. Si pensi all'osservatore, "costretto" dalla conformazione di queste camere e dalla dislocazione delle figure a percorrere una sorta di breve "tragitto" in queste stanze<sup>72</sup>. Appena entrato nel cubicolo (camera X), il visitatore non vedrà che motivi paradisiaci (i numerosissimi fiori) e simbologie già efficacemente impiegate dall'iconografia classica per alludere all'anima (le diverse colombe), finalmente libera di pasturare gioiosamente; sulla volta, forse, un'effigie del Buon Pastore<sup>73</sup> avrebbe iterato questa sintesi del "giardino" (*paradeisos* in greco). Per accedere al secondo ambiente gli sarà richiesto di "passare attraverso" il battesimo di Cristo, dipinto sovrastante il passaggio alla camera Y. Una volta entrato – giunto sotto l'effigie di Daniele nella

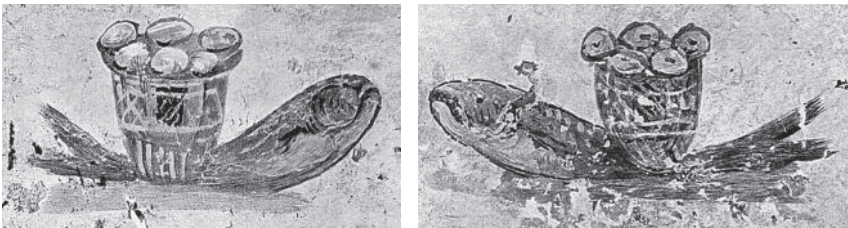
<sup>72</sup> Vedi *infra*, pp. 232-233.

<sup>73</sup> Non stupirebbe; così accade sei volte nella Catacomba di Callisto (su 15 volte decorate e leggibili [di tre di queste, però, si conservano solo marginali frammenti]): in Nestori, Cal<sup>3-4</sup>; 14; 21-23.



fossa dei leoni, solenne tipologia della Chiesa martire –, egli osserverà finalmente Giona che si riposa, tipologia della glorificazione pasquale del Cristo (vedi *infra*, pp. 496-501), l'*Ichthys*, le pecore e il vaso del latte munto (cfr. Wp. 03, t. 24,2; l'immagine della mungitura delle pecore è impiegata anche da *Passione di Perpetua e Felicità* 4,8-9 come visione del paradiso) e, infine, i celebri “pesci eucaristici” (cfr. Wp. 03, t. 28,1-2). Il percorso tracciato dall'iconografia dalle camere X e Y della Regione di Lucina riassume e dispiegava, dunque, l'itinerario «dell'esperienza cristiana; se il battesimo era *sphragis*, il martirio diveniva *taxis* ineludibile per accedere al Regno». D'altra parte, «Va anche sottolineato il fatto che queste coordinate – battesimo, eucaristia, martirio, Regno – vengono enfatizzate proprio dal fatto di essere espresse entro il contesto catacombale: quanto di retorico esse recano, infatti, cade nella misura in cui il loro discorso è “consacrato” da quello spazio prima di tutto reliquario e, quindi, culturale in cui esso trova formulazione» (Pelizzari, «*Vedere*» *la Parola: alle origini dell'iconografia cristiana*, 730). In queste camere, insomma, la disposizione delle figure non è prodotto casuale o irrilevante per la comprensione delle immagini; al contrario è esso stesso “fattore semantico”, padroneggiato con maestria.

Come si è osservato, l'iconografia dispiegata in queste due camere articola un progetto iconografico il cui culmine è riconoscibile nei due celebri “pesci eucaristici”<sup>74</sup> della parete di fondo della camera Y, dipinti in asse sia con l'ingresso al cubicolo sia con il passaggio dalla camera X alla successiva.



**Figura 25:** il “pesci eucaristici”. Pittura su intonaco, camera Y, cubicolo doppio X-Y, Regione di Lucina, Catacomba di Callisto, Roma (Nestori, Cal<sup>1</sup>). Inizi III secolo. Le immagini sono tratte da Wp. 03, tt. 28,1-2. Questi celebri dipinti occupano un posto speciale nella storia della cultura visuale cristiana: oltre a essere – a buon diritto! – tra le figure più citate nei manuali, sono anche quelle

<sup>74</sup> Solo Styger, *Die altchristliche Grabeskunst*, 45-50 e nota 61, ritenne questo gruppo una «natura morta», in evidente de-semantizzazione della figura.

che per prime permettono di attestare la peculiare attitudine dei cristiani alla gestione del rapporto tra documento testuale e documento iconico. Com'è evidente, il prototipo immediato di queste figure è dato dai due racconti di moltiplicazione dei pani e dei pesci (il primo: Mc 6,30-44 || Mt 14,13-21 || Lc 9,10-17 || Gv 6,1-13; il secondo Mc 8,1-9 || Mt 15,32-39; sull'impiego di questi materiali nella genesi del tema iconografico della moltiplicazione dei pani, cfr. anche J. Wybo, *Du texte à l'image. Vers une proposition visuelle du récit de la multiplication des pains (Mc 6,36-44)*, in *Lumen Vitae* 35 [1980] 387-464). D'altra parte, ancora una volta, l'immagine cristiana non si limita a illustrare un passo del testo biblico – in questo caso raffigurandone l'elemento saliente degli alimenti moltiplicati –, ma lo *interpreta*, per precisare di volta in volta il significato con cui lo richiama. Come si è visto, l'esegesi cristiana delle origini, sia orientale sia occidentale, programmaticamente moltiplicò i piani semantici del testo biblico, elaborando, di conseguenza, per le stesse pericopi bibliche soluzioni ermeneutiche quanto più difformi tra loro (un fenomeno, questo, che, nel caso del racconto della moltiplicazione dei pani, opera già in fase redazionale dei Vangeli, da Marco in poi; cfr. ora almeno J.-M. Van Cangh, *Le thème des poissons dans les récits évangéliques de la multiplication des pains*, in *Revue Biblique* 78 [1971] 71-83; R.D. Aus, *Feeding the Five Thousand. Studies in the Judaic Background of Mark 6:30-44 par. and John 6:1-5*, University Press of America, Lanham [MD] *et alibi* 2010 [Studies in Judaism]; P. Auffret - C. Berton, *Les deux multiplications des pains dans l'évangile de Marc. Etude structurelle*, in *Rivista Biblica* 66 [2018] 373-390). Richiamare un brano scritturistico, dunque, equivaleva a evocare una *gamma* di significati: per questo motivo, esattamente come avveniva nell'esegesi letteraria, anche le prime immagini cristiane dovettero affrontare il problema di spiegare di volta in volta in quale accezione impiegavano ciascun episodio biblico. Anche nelle pitture che ora si stanno esaminando l'inclusione del tassello rosso al centro delle due ceste (nella restituzione in bianco e nero questo elemento si identifica più facilmente nel "pesce eucaristico" di sinistra, ma si ritrova anche nell'altro) precisa puntualmente sia la fonte di queste pitture sia il significato sacramentale (eucaristico) di questa menzione figurativa. È, infatti, solo nella duplice spiegazione di Gv 6,22-59 che per due volte (6,35.53) si menziona, accanto al nutrimento, anche la bevanda. Dunque l'accezione eucaristica della citazione dell'episodio della moltiplicazione dei pani e dei pesci nella camera Y di questo cubicolo viene puntualizzata precisandone la matrice giovannea. Nel complesso, poi, la scelta di questa ermeneutica si inserisce perfettamente nel progetto iconografico sviluppato lungo queste antichissime celle ipogee, del quale anzi essa amplifica efficacemente il senso complessivo. Per il cristiano avere accesso, dopo il battesimo, alla partecipazione alla cena significa sia esser parte della Chiesa martire sia gustare la salvezza (cfr. almeno 1Cor 11,23-26; Mc 14,25 ecc.).

La complessità e la compattezza contenutistiche del progetto iconografico del cubicolo doppio X-Y e la sua acutezza nel gestire l'interazione tra immagini e spazi architettonici sconsigliano di riconoscere in queste antiche immagini *le prime* cristiane: sembrano al contrario prodotti già maturi, che tradiscono cioè una buona dimestichezza con il medium figurativo. Più che “primi esperimenti”, queste immagini testimoniano dunque una stagione già inaugurata da tempo.

---

I dati sin qui raccolti, negativamente e positivamente, da fonti testuali e visuali, suggeriscono concordemente di datare *al più tardi* entro gli anni '40 del II secolo i primi esperimenti iconici cristiani<sup>75</sup>. Alla fine del II secolo, infatti, i cristiani avevano già sviluppato una caratteristica e articolata cultura visuale – come si è visto: un immaginario «già perfettamente codificato»<sup>76</sup> –, non caratterizzata per lo stile ma definita dalle modalità – ermeneutiche – di impiego della figura.

Guidano a questa conclusione le fonti, convergendo tra loro in due modi. Il primo, probabilmente più vistoso, osserva la coerenza “tematica”: i brani escussi – Celso, Clemente e Tertulliano prioritariamente – evocano simboli e soggetti che si ritrovano puntualmente nella più antica documentazione visuale pervenutaci. D'altra parte le affinità non si limitano a questo piano: anche *gli abbinamenti* tra i diversi temi coincidono negli elenchi dei testi e nella più antica iconografia cristiana<sup>77</sup>. In particolare,

<sup>75</sup> Per un'ipotesi di datazione affine, benché argomentata su basi di probabilità, cfr. Snyder, *Ante pacem*, 2.

<sup>76</sup> Pergola, *Le catacombe romane*, 70. Vedi *supra*, pp. 185-188.

<sup>77</sup> Proprio il fatto che la documentazione raccolta offra, già per il II secolo, la possibilità di riconoscere programmi iconografici complessi mi induce a riconsiderare l'opportunità di vincolare univocamente la testimonianza del *Pedagogo* a «un linguaggio estremamente sintetico, fatto di segni criptici [...], suscettibili di scioglimenti semantici diversi e di cumuli significativi complessi e stratificati» (Bisconti, *Introduzione*, 3), da intendersi come premessa a un secondo momento, a partire dal III secolo, che vedrà l'iconografia cristiana iniziare a dotarsi di immagini “narrative”. Secondo questa ipotesi, una prima fase, coincidente con la fine del II secolo, sarebbe stata caratterizzata dalla prima circolazione di alcu-

l'accostamento delle due tipologie bibliche che Celso presenta, caratterizzata da subito numerosi documenti visuali cristiani tra i più antichi<sup>78</sup>.

### 3. UN PARALLELO CONTESTUALE.

#### LA PIÙ ANTICA DOCUMENTAZIONE DELLA STORIA CRISTIANA

Il quadro emerso nelle pagine precedenti può essere riassunto in questi termini: la documentazione escussa suggerisce di situare entro il primo terzo del II secolo i primi esperimenti visuali cristiani mentre resta salda tra la fine del II e gli inizi del III secolo la datazione dei più antichi reperti pervenutici.

Le implicazioni di questa cronologia più risalente credo possano essere colte più efficacemente prestando brevemente attenzione alla datazione attribuita ai più antichi reperti materiali della storia cristiana: i papiri neotestamentari. Va premesso che la critica dibatte fortemente rispetto alla cronologia di questi manoscritti e spesso la forbice proposta dagli studiosi non è inferiore al secolo di ampiezza (si limita ai venticinque anni per i casi più definiti). I papiri del Nuovo Testamento datati entro la fine del II secolo o agli inizi del III sono molto pochi; il maggior consenso della critica converge sui seguenti:

1. P<sup>52</sup> (Rylands Greek P 457), conservato presso la John Rylands University Library di Manchester: un tempo abitualmente collo-

---

ni simboli generici, per lo più mutuati dalla gentilità, generalmente in contesto privato, soprattutto nei quadranti più ellenizzati delle Chiese; con il III secolo, poi, con il “dilagare” dell’immagine nelle comunità cristiane, iniziarono a circolare anche immagini bibliche più complesse. La testimonianza di Celso impedisce di abbracciare questa prospettiva ermeneutica univocamente o troppo rigidamente.

<sup>78</sup> Alcune fonti, benché solo esemplificative, sono state esaminate in Pelizzari, *Vedere la Parola*, 33-46; il catalogo di Ferrario, *Il riposo di Giona*, entro la fine del III secolo ne elenca già sedici; vedi comunque *supra*, nota 21 a p. 207. Otranto, *Alle origini dell’arte cristiana*, 442-445, ha sottolineato possibili intersezioni della prima cultura visuale cristiana con Eb 11 e, ancor più significativamente per l’origine romana di questo secondo scritto, con la c.d. *Prima lettera di Clemente*. Le coincidenze persuasivamente presentate dall’autore non vengono disperate nel tentativo di ri-discutere, su quella base, la cronologia della prima cultura visuale cristiana (datata agli «inizi del III secolo»: *ivi*, 438), ma sono acutamente lette per documentare «l'utilizzazione dell’Antico Testamento da parte della comunità romana» (*ivi*, 445).

- cato ai primi decenni del II secolo, di recente ha visto la stessa possibilità di una sua datazione puntuale essere posta radicalmente in discussione<sup>79</sup> oppure ne è stata posticipata l'apertura della forbice cronologica sino agli esordi del III secolo<sup>80</sup>;
2.  $\mathfrak{P}^{75}$  (Bodmer XIV-XV), custodito presso la biblioteca Apostolica Vaticana: viene abitualmente datato tra la fine del II secolo e gli inizi del III (tra il 200 e il 225, secondo il database dell'Institut für Neutestamentliche Textforschung di Monaco); alcuni studiosi si spingono addirittura agli esordi del IV secolo<sup>81</sup>;
  3.  $\mathfrak{P}^{77+103}$  (P. Oxy. 2683 e 4405 + P. Oxy. 4403), entrambi presso la Sackler Library di Oxford: provengono probabilmente dallo stesso codice che è datato tra l'ultimo quarto del II secolo e la prima metà del III;
  4.  $\mathfrak{P}^{90}$  (P. Oxy 3523), anch'esso presso la Sackler Library: è fatto risalire al tardo II secolo<sup>82</sup> o agli inizi del III;
  5.  $\mathfrak{P}^{98}$  (P. IFAO inv. 237b [+a]), ora presso l'Institut Français d'Archéologie Orientale del Cairo: è solitamente collocato al finire del II secolo;

<sup>79</sup> Cfr. B. Nongbri, *The Use and Abuse of P52: Papyrological Pitfalls in the Dating of the Fourth Gospel*, in *Harvard Theological Review* 98 (2005) 23-48, che, basandosi sui soli marcatori paleografici della tassonomia delle lettere, reputa sia possibile spingersi dalla fine del II sino agli inizi del III secolo.

<sup>80</sup> Così D. Baker, *The Dating of New Testament Papyri*, in *New Testament Studies* 57 (2011) 571-582, qui 575, che si basa su G. Cavallo, *Funzione e strutture della maiuscola greca tra i secoli VIII-IX*, in J. Glénisson - J. Bompaire - J. Irigoien (eds.), *La Paléographie grecque et byzantine. Paris 21-25 octobre 1974*, C.N.R.S., Paris 1977 (Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique 559), 91-110. Più alta (tra 125 e 175) è la datazione proposta da P. Orsini - W. Clarysse, *Early New Testament Manuscripts and Their Dates: A Critique of Theological Palaeography*, in *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 88 (2012) 443-474, qui 470.

<sup>81</sup> Cfr. B. Nongbri, *Reconsidering the Place of Papyrus Bodmer xiv-xv (P75) in the Textual Criticism of the New Testament*, in *Journal of Biblical Literature* 135 (2016) 405-437; Id. - D.B. Sharp, *Four Newly Identified Fragments of P. Bodmer 14-15 (P75)*, in *Novum Testamentum* 62 (2020) 99-106; cfr. anche P. Orsini, *I papiri Bodmer: scritture e libri*, in *Adamantium* 21 (2015) 60-78.

<sup>82</sup> Cfr. P. Rodgers, *The Text of the New Testament and Its Witnesses Before 200 A.D.: Observations on P90 (P. Oxy. 3523)*, in C.-B. Amphoux (ed.), *The New Testament Text in Early Christianity: Proceedings of the Lille Colloquium, July 2000*, Zèbre, Lausanne 2003 (Histoire du texte biblique 6), 83-91.

6.  $\mathfrak{P}^{104}$  (P. Oxy. 4404), ancora della Sackler Library: abitualmente datato al tardo II secolo, alcuni hanno ipotizzato possa trattarsi di un esemplare molto più risalente<sup>83</sup>, con una datazione sovrapponibile a quella del  $\mathfrak{P}^{52}$ , e quindi aperta tra inizi II e primi anni del III secolo;
7.  $\mathfrak{P}^{137}$  (P. Oxy. 5345), anche quest'ultimo conservato presso la Sackler Library: datato tra la fine del II secolo e gli inizi del III secolo.

Come si può osservare dall'elenco sintetico appena proposto, escludendo *forse* il  $\mathfrak{P}^{52}$  e il  $\mathfrak{P}^{104}$ , i più antichi manoscritti cristiani pervenutici – i più antichi *oggetti* cristiani in assoluto – sono di datazione sostanzialmente sovrapponibile alla forbice cronologica entro la quale gli archeologi situano le più antiche iconografie cristiane superstiti (fine II - inizi III secolo). Dunque è possibile affermare che, dal punto di vista delle evidenze documentarie in nostro possesso, le più antiche “opere d'arte” e i più antichi manoscritti cristiani risalgono alla stessa epoca<sup>84</sup>. Tuttavia, dal punto di vista critico, si assiste a una antitesi radicale. Infatti, mentre la costellazione dei cristianesimi antichi è sempre stata considerata una “cultura del testo”, né giustamente la datazione dei più antichi manoscritti cristiani è mai stata fatta coincidere con quella dei testi che essi recano (di questi scritti i manoscritti determinano solo il *terminus ad quem*), per le immagini è valso in un certo senso il presupposto speculare. La datazione dei più antichi reperti archeologici cristiani superstiti è stata assunta per datare la nascita di un'iconografia cristiana *tout court* (in questo caso, i più antichi documenti visuali sono stati *terminus post quem* dell'“arte cristiana”) e, in sovrappiù, quest'ultima, giudicata niente più di una tardiva adulterazione del cristia-

<sup>83</sup> Cfr. Orsini - Clarysse, *Early New Testament Manuscripts*.

<sup>84</sup> Sulla “permeabilità” del confine tra manoscritto e “cultura visuale” nella prima produzione documentaria cristiana si è recentemente espresso L.W. Hurtado, *The Earliest Evidence of an Emerging Christian Material and Visual Culture. The Codex, the Nomina Sacra and the Staurogram*, in S.G. Wilson - M. Desjardins (eds.), *Text and Artifact in the Religions of Mediterranean Antiquity. Essays in Honour of Peter Richardson*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2000 (Studies in Christianity and Judaism 9), 271-288; L.W. Hurtado, *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*, Eerdmans, Grand Rapids (MI) - Cambridge 2006.

nesimo delle origini, viene studiata come un parametro per definire l'ellenizzazione dei movimenti che professavano Gesù quale Cristo.

Insomma, circostanze analoghe hanno determinato giudizi critici antitetici. Volendo assumere il quadro critico relativo alla diffusione di una cultura letteraria cristiana come un esercizio analitico più felice di quello che si è dedicato alla prima "arte cristiana", forse quest'ultima suggestione può servire per ridiscutere alcuni dei parametri ai quali la ricerca sembra talora non voler prestare adeguata attenzione.

## II.

# IL CONTESTO STORICO-ECCLESIALE ED ECCLESIOLOGICO

Se dell'analisi proposta nel capitolo precedente si possono assumere gli esiti, le prime sperimentazioni visuali cristiane andranno ricondotte agli anni '30 o '40 del II secolo. Sono anni fondamentali dai punti di vista storico-artistico e della storia della cultura visuale: in essi giunse a maturazione l'eredità di alcuni monumenti-simbolo quali la maestosa Colonna Traiana (113), la sontuosa Villa Adriana di Tivoli (123) o il ciclopico Tempio, pure adrianeo, di Venere Felice e Roma Eterna (135)<sup>1</sup>.

Quegli anni, però, furono anche anni decisivi nella storia delle origini cristiane per molteplici ragioni. Scopo delle prossime pagine è tentare di integrare l'ipotesi di datazione che qui è stata proposta per la nascita di una cultura visuale cristiana entro quello specifico quadrante della storia delle antiche Chiese.

### 1. LA STAGIONE DELL'APOLOGETICA CRISTIANA: UN'EPOCA DI ELLENIZZAZIONE?

La coordinata forse più vistosa di questi primi decenni del II secolo cristiano è che essi diedero avvio a quella letteratura, abitualmente defi-

---

<sup>1</sup> Sono tre opere a cui la critica da sempre attribuisce un decisivo valore storico-culturale: essi determinarono infatti un profondo rinnovamento storico-artistico *tout court*, ma anche della visualità antica. In quest'epoca nuova si colloca anche la nascita di una cultura visuale cristiana. Per la Colonna di Traiano, sono fondamentali le pagine, recentemente riedite, di R. Bianchi Bandinelli, *Il maestro delle imprese di Traiano*, Electa, Milano 2003 (ed. or. Firenze 1941); per la Villa di Adriano, cfr. W.L. MacDonald - L.A. Pinto, *Hadrian's Villa and Its Legacy*, Yale University Press, New Haven (CT) - London 1995; per il Tempio di *Venus Felix* e *Roma Aeterna*, cfr. A. Barattolo, *Il tempio di Venere e Roma, un tempio "greco" nell'Urbe*, in *Römische Mitteilungen* 85 (1978) 397-410; A. Russo - M. Almonte - I. Arletti (curr.), *Il tempio di Venere e Roma*, Electa, Milano 2022.



nita “apologetica”, che non di rado viene riguardata come il sintomo più evidente dell’inizio di un processo di ellenizzazione del cristianesimo delle origini. Si tratta per quest’ultimo, come noto, di un pregiudizio storiografico che, pur se ormai contestato nelle sue “linee di principio”<sup>2</sup>, di fatto è ancor oggi largamente operante nella ricerca. Esso considera l’apertura cristiana, sempre più evidente, alle forme del pensiero ellenistico – ben presenti nella letteratura apologetica – come equivalente all’abbandono dei caratteri originari della predicazione gesuana e della missione post-pasquale dei suoi Apostoli. Un movimento giudaico, snaturato dalla sua aspirazione universalistica e sradicato per effetto di un’espansione (troppo) veloce e fortunata, si sarebbe trasformato – questa è la tesi – in un fenomeno interamente ellenizzato. Se, dal punto di vista degli aspetti obiettivi della prima storia cristiana, questa descrizione coglie, almeno in parte, alcune vistose caratteristiche di sviluppo del fenomeno, per quel che concerne la sua struttura interpretativa, essa presenta il grave limite di voler stabilire l’antitesi tra il movimento giudaico, primigenio e autentico, e il fenomeno ellenizzato, tardivo e contaminato.

Come ha giustamente sottolineato la critica più avveduta, però, già la natura apocalittica della predicazione gesuana non poteva che implicare una dimensione “cattolica”, universale, né l’intenzione di voler diffondere il Vangelo lungo le traiettorie della diaspora ellenizzata – quindi in un’ottica di massima ampiezza<sup>3</sup> – o anche solo la scelta immediata di

<sup>2</sup> A partire da G.W. Bowersock, *L’ellenismo nel mondo tardoantico*, Laterza, Roma - Bari 1992 (Quadrante 55), 4, che di fatto propose di abbandonare globalmente (non solo in relazione al cristianesimo) la categoria stessa di “ellenizzazione”. Cfr. anche G. Essen, *HelLENisierung des Christentums? Zur Problematik und Überwindung einer polarisierenden Deutungsfigur*, in *Theologie und Philosophie* 87 (2012) 1-17; un bilancio dell’intero dibattito, a cui queste pagine sono in larga misura debitrice, è stato proposto da C. Marksches, *L’ellenizzazione del cristianesimo. Senso e non senso di una categoria storica*, Paideia, Brescia 2022 (Studi biblici 204).

<sup>3</sup> Emblematica di questa precoce tendenza è la storia redazionale di At 2,1-13. Non è questa la sede per affrontare nel dettaglio la questione circa l’originalità, o meno, di At 2,6b-11 (il catalogo delle nazioni presenti a Gerusalemme) nel racconto della Pentecoste: G. Schneider, *Gli Atti degli Apostoli*, 1, Paideia, Brescia 1985 (Commentario Teologico del Nuovo Testamento 5,1), 337-340, propose convincentemente di considerare il racconto originale di Atti in linea con il concetto paolino di glossolalia, un “parlare in lingue” bisognoso di interprete

una scrittura in greco possono essere considerate come novità eterogenee al profilo dell'originale annuncio del kerygma o come caratteri estranei alle aspettative dei primi predicatori di Gesù, il Cristo<sup>4</sup>.

È ovvio che la discussione del Vangelo entro un dibattito di tipo filosofico – caratterizzato, quindi, da un'aspettativa sistematica e da un solido impianto argomentativo dialettico – determinò per molti versi l'abbandono dell'annuncio profetico per teologumeni, tipico delle culture giudaiche del secondo tempio, e, più in generale, la dismissione dell'impianto narrativo e poetico che era proprio della tradizione biblica. Non si può, in altri termini, assumere un discorso sulle *forme* della predicazione cristiana come se fosse privo di conseguenze anche sul piano dei suoi contenuti. Ciò posto, però, è ben difficile considerare questa acquisizione di *forme* obiettivamente nuove come una “contaminazione”; si trattò invece di una “trasformazione”, i cui principi seminali erano in parte già presupposti dalla predicazione di Gesù e dei primi missionari, da quel Pietro che giunse a Corinto (cfr. 1Cor 1,12) sino ovviamente all'«apostolo delle genti», Paolo<sup>5</sup> (Gal 2,8; Rm 11,13).

---

(cfr. 1Cor 14,27) – il che spiegherebbe anche il sospetto che i Dodici fossero «ubriachi di mosto», al quale poi Pietro esplicitamente risponde (At 2,13.15) –: l'esegeta ne derivò la seriorità di quell'elenco di nazioni che udiva «annunziare nelle nostre lingue le grandi opere di Dio» (2,11; cfr. anche 2,6b: «Perché udivano nella propria lingua [τῆ-ι ἰδία-ι διαλεκτῶ-ι]»). Nella trasmissione di questo racconto, dunque, assai precocemente *glōssa* venne reinterpretata come *dialektos*, mutando radicalmente il significato della Pentecoste: dalla manifestazione di un evento carismatico esoterico, all'annuncio universale del Vangelo in una prospettiva ormai del tutto essoterica. Questo esempio è significativo perché coinvolge il manifesto stesso dell'ecclesiologia paleocristiana, mostrando come l'ondulazione tra un movimento strettamente giudaico e una missione universale connoti già gli esordi della riflessione protocristiana.

<sup>4</sup> A giudizio di chi scrive, la rilettura del fenomeno dell'ellenizzazione delle origini cristiane proposto da R. Cantalamessa, *Cristianesimo primitivo e la filosofia greca*, in Id. - S. Lyonnet (curr.), *Il cristianesimo e le filosofie*, Vita e Pensiero, Milano 1971 (Scienze religiose 1), 26-57, coglie ancora nel segno, specie per la tripartizione di “lunga durata” proposta dall'autore, il cui avvio è posto proprio nella scelta di impiegare il greco quale lingua d'elezione della missione cristiana. Cfr. anche Marksches, *L'ellenizzazione del cristianesimo*, 95-118, che si chiede se infine il termine “ellenizzazione” non possa essere impiegato, di fatto, quale «denominazione di processi di trasformazione del cristianesimo antico»: «“Ellenizzazione” è – detto ancora una volta – intesa nel modo migliore come *propagazione* mediante *la cultura di quella forma di civiltà che è caratteristica dell'epoca dell'“ellenismo”*» (107; i corsivi sono originali).

<sup>5</sup> Non può ovviamente essere passato sotto silenzio il celebre racconto della (sfortunata) predicazione di Paolo all'areopago di Atene (At 17,16-34) che, al di là di come si valuti

Passando dal paradigma della “contaminazione” con la gentilità a quello della “trasformazione” della predicazione cristiana, è possibile dunque riconsiderare il significato della stagione apologetica, accogliendo la suggestiva ipotesi di Remo Cacitti, il quale ha proposto di intendere questa tradizione non tanto come il sintomo di un abbandono dell’originale matrice giudaica del kerygma cristiano – una sorta di “volgersi altrove” –, bensì quale sviluppo della riflessione cristiana stimolato dal ritardo della parusia. L’apologetica andrà insomma riguardata come il tentativo di una “teologia interinale”, frutto del protrarsi di quel tempo sospeso tra Pasqua e Regno:

Nella misura in cui si dilata all’interno della coscienza cristiana lo iato, l’intervallo Pasqua/parusia, in questo tempo intermedio la riflessione matura sostanzialmente e soprattutto all’interno della produzione apologetica, con cui gli Apologisti come Giustino non negano assolutamente il momento escatologico della resa dei conti finale, però cominciano ad anticipare alcuni elementi di valutazione su quello che è il tempo intermedio<sup>6</sup>.

Assumendo queste coordinate critiche, nella stagione dell’apologetica cristiana non si dovrà più riconoscere una resa incondizionata al progetto di istituire una filosofia dall’annuncio del Vangelo, quanto piuttosto il tentativo di trasformare i modi di quell’annuncio<sup>7</sup>. Quanto poi tale

---

complessivamente l’apertura protocristiana al dialogo con le tradizioni dell’ellenismo, non può che costituire una sorta di prototipo. Cfr. R.I. Pervo, *Acts*, Fortress Press, Minneapolis (MN) 2009 (Hermeneia), 423-442; cfr. anche C.S. Keener, *Acts*, 3: 15:1 - 23:35, Baker Academic, Grand Rapids (MI) 2014, 2564-2680. Per l’importanza del racconto di Pentecoste e del discorso all’areopago per la comprensione del rapporto tra cristianesimo nascente ed “ellenizzazione”, cfr. ora P.-M. Jerumanis, *En chemin vers la foi: le processus apologétique dans les discours des Actes des Apôtres*, in *Nouvelle Revue Théologique* 141 (2019) 550-568.

<sup>6</sup> R. Cacitti, *Dal Gesù storico alla Chiesa imperiale. Percorsi dentro la storia delle origini cristiane*, Gaspari, Udine 1999 (I gelsi 10), 81. Sul tema dell’escatologia degli apologeti, cfr. anche le acute annotazioni di S. Mazzarino, *L’impero romano*, Laterza, Roma - Bari 1973, 2 (Universale Laterza 244), 474-475, che colse senza difficoltà le ricadute politiche di questa posizione teologica; cfr. anche M. Rizzi, *L’escatologia degli apologeti: giudizio, rivelazione e teodicea nella seconda metà del II secolo*, in *Annali di Storia dell’Egesi* 16 (1999) 161-178.

<sup>7</sup> Credo valga ancora quanto scriveva Daniélou, *Messaggio evangelico*, 359: «Non è l’incontro del Vangelo con l’ellenismo che susciterà la teologia, come voleva Harnack. La teologia non è più l’ellenizzazione del cristianesimo, ma l’incontro con la filosofia greca porrà il cristiano in presenza di un altro problema oltre a quello delle speculazioni apocalittiche: quello dell’utilizzazione delle tecniche della filosofia greca per l’elaborazione del dogma cri-

“esperimento trasformativo” possa aver condotto “altrove” l’annuncio di quel Vangelo è ovviamente argomento di un bilancio critico più attento e ampio di quello possibile – o necessario – qui. Ciò che viceversa pare urgente sottolineare in questa sede è il significato del progetto di quei decenni: non la dismissione dei caratteri costitutivi della *sequela Christi*, ma il tentativo di una loro coerente preservazione.

Mi pare si possano trovare conferme almeno indirette della bontà di questa prospettiva critica sia nel ruolo tutt’altro che univocamente positivo assegnato alla filosofia dagli apologeti cristiani<sup>8</sup> sia negli sfoghi che, ancora agli inizi del III secolo, prorompevano dalle pagine di Clemente di Alessandria: «I più «tra i cristiani» temono la filosofia come i bimbi temono il babau, ritenendo che li porti via»<sup>9</sup>.

Accanto a queste prime considerazioni, credo valga la pena di rilanciare lo spunto fornito dal Gruppo berlinese «Trasformazioni dell’antico», che ha proposto di distinguere tra “grecizzazione”, “romanizzazione” ed “ellenizzazione” del cristianesimo delle origini<sup>10</sup>. Assumendo questa più avvertita distinzione, credo si possa affermare che sia l’apologetica sia la prima cultura visuale cristiana presentino caratteri più “romanizzati” che “ellenizzati”<sup>11</sup>.

---

stiano». Cfr. anche N. Hyldhal, *Philosophie und Christentum. Eine Interpretation der Einleitung zum Dialog Justins*, Prostant apud Munksgaard, Copenhagen 1966 (Acta theologica danica 9), 295.

<sup>8</sup> Oltre alla più netta posizione che si rintraccia in Tertulliano, *Apologetico* 46; Id., *La prescrizione contro gli eretici* 7,9-11, la cui opposizione alla filosofia è certo poco sorprendente (cfr. T. Georges, *Die Philosophen in Tertullians Apologeticum: Ihre Bedeutung für den Epilog und das gesamte Werk*, in F.R. Prostmeier - H.É. Lona [hrsg.], *Logos der Vernunft, Logos des Glaubens*, De Gruyter, Berlin - New York [NY] 2010 [Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des Ersten Jahrtausends n. Chr. 31], 287-300), è in ogni caso necessario considerare globalmente il tema della valutazione della filosofia nel pensiero degli apologeti (cfr. Daniélou, *Messaggio evangelico*, 25-37; si pensi anche al rapporto tra filosofia ed eresia che in essi è costantemente rilanciato): cfr. almeno M.C. Bartolomei, *Ellenizzazione del cristianesimo. Linee di critica filosofica e teologica per una interpretazione del problema storico*, Japadre, L’Aquila - Roma 1984 (Methodos 12), 79-89.

<sup>9</sup> Clemente di Alessandria, *Stromati* 6,10,80. Cfr. anche *ivi* 1,1,18; 1,16,80; Id., *Pedagogico* 1,6,33.

<sup>10</sup> Cfr. Marksches, *L’ellenizzazione del cristianesimo*, 110.

<sup>11</sup> Vedi *supra*, pp. 189-197 e *infra*, pp. 254-258.

La nascita della cultura visuale cristiana si armonizza dunque pienamente con il tentativo, condotto dall'apologetica cristiana sui fronti più disparati<sup>12</sup>, di rilanciare l'annuncio del kerygma cristiano. La sincronia che si sta proponendo opera su un duplice piano:

1. Il primo è quello strutturale, se così si può dire: sia il più vistoso fenomeno della letteratura apologetica sia i primi esperimenti visuali rispondono coerentemente alla volontà di mantenere la professione e proseguire l'annuncio del kerygma in un tempo intermedio, sospeso tra la Pasqua e la parusia<sup>13</sup>. È innegabile che il tentativo dell'apologetica, come anche la sperimentazione di un linguaggio figurato, abbiano introdotto elementi di novità nella prassi di queste comunità; come si è visto, non sussiste una solida ragione storiografica, però, per affermare che tali elementi dovettero essere avvertiti come "cedimenti" – o, peggio, assimilazioni – alla cultura profana e alla religione degli idoli<sup>14</sup>. Si trattava, al contrario, di un modo per rilanciare le ragioni del proprio credere e l'annuncio del Regno atteso.

<sup>12</sup> La correlazione esclusiva tra apologetica e scuole filosofiche ellenistiche – o, al più, tra apologetica e culture dell'ellenismo –, del tutto prevalente nella ricerca, credo possa favorire una percezione critica univoca di questa letteratura. Si pensi alla sottostima che essa induce dell'importante polarità esercitata, in questa dialettica, dal potere imperiale romano (cfr. di recente, le osservazioni di R. López Montero, *La recepción de Augusto en la apologética latina: el caso de Tertuliano*, in *Estudios Clásicos* 3 [2016] 157-167) o alla puntualità della contestazione giurisprudenziale con cui Tertulliano inaugurò il suo *Apologetico* (cfr. almeno L.J. Swift, *Forensic Rhetoric in Tertullian's Apologeticum*, in *Latomus* 27 [1968] 864-877; ma già Giustino si era dedicato a questo argomento: cfr. P. Keresztes, *Law and Arbitrariness in the Persecution of the Christians and Justin's First Apology*, in *Vigiliae Christianae* 18 [1964] 204-214), per limitarsi a due argomenti.

<sup>13</sup> Fino al principato di Costantino I, il Grande, e fino alle radicali novità che esso introdusse sul piano storico e politico, è possibile affermare che il dilatarsi di questo tempo interinale abbia rappresentato una delle dinamiche che maggiormente stimolò la riflessione cristiana e il dispiegamento di correttivi – teologici, esegetici, culturali e istituzionali – volti a darne ragione e a rilanciare l'annuncio del Vangelo del Regno. Si tratta di una dinamica di lungo periodo che è possibile cogliere sin dalla prima documentazione cristiana pervenutaci: cfr. già 1Ts 4,13-18 (cfr. A.J. Malherbe, *The Letters to the Thessalonians*, Yale University Press, New Haven [CT] - London 2000 [The Anchor Yale Bible 32b], 261-286; R. Fabris, *1-2 Tessalonicesi*, Paoline, Milano 2014 [I libri biblici. Nuovo Testamento 13], 131-144).

<sup>14</sup> Vedi *supra*, p. 197.

2. Il secondo riguarda la matrice di queste nuove modalità: come già osservato, la critica è incline a considerare l'introduzione delle prime immagini cristiane come un cedimento rispetto alle richieste dei quadranti più popolari e più compromessi con le tradizioni profane all'interno delle comunità cristiane. Al contrario, l'origine della letteratura apologetica è attribuita all'iniziativa dei più brillanti tra gli intellettuali cristiani del secolo II. Questa disparità di giudizio, che ovviamente dipende dalla diversa valutazione dei due fenomeni, non ha ragion d'essere su base documentaria. Si dovrà, dunque, assumere come presupposto che entrambe queste trasformazioni della predicazione cristiana debbano essere lette entro la stessa dinamica storica: la ricerca e la verifica, da parte di queste Chiese, di efficaci strumenti per argomentare e proporre il kerygma<sup>15</sup>.

## 2. L'“ARTE” DELLA “PERSECUZIONE”

La seconda coordinata del II secolo cristiano utile per collocare il *Sitz im Leben* di questa prima cultura visuale è quella del contrasto frontale tra il secolo e le antiche Chiese. Se l'apologia rappresenta il tentativo di argomentare le ragioni dell'alterità cristiana rispetto al secolo, in una competizione polemica e teoretica, la storia del martirio cristiano antico e la sua teologia offrono lo spettacolo del conflitto che da quella alterità si animò. Per molti versi, apologia e martirio sono due funzioni della me-

---

<sup>15</sup> Come si vedrà *infra*, pp. 299-307, per quel che riguarda la prima produzione figurativa cristiana, va osservato come essa occupi uno spazio insieme individuale (o privato) e comunitario. I documenti già escussi *supra*, pp. 201-237, mostrano che le prime attestazioni di immagini cristiane implicano l'evocazione di una dimensione collettiva, quando non esplicitamente ecclesiale (il comune sentire dei cristiani, a cui Celso reagisce; le immagini di un movimento cristiano, contro il quale Ireneo si scaglia; persino l'iconografia dei sigilli privati, discussa però nello spazio di una catechesi universale; e, infine, i calici della chiesa di Cartagine). Identico discorso, come è ovvio, assume esplicita evidenza nel caso dei più antichi documenti visuali pervenutici, ossia quell'arte funeraria chiamata a definire il luogo della sepoltura di singoli cristiani entro un contesto, quello cimiteriale e catacombale, che fu il primo spazio delle Chiese.

desima affermazione: «I cristiani Vivono sulla terra ma sono cittadini nel cielo»<sup>16</sup>.

La storia del martirio e della martirologia è un argomento ampio a cui la critica si è largamente dedicata: non è questo il luogo per tracciarne un profilo nemmeno riassuntivo. Ciò che pare più interessante sottolineare sono le numerose intersezioni che la teoresi del teologumeno del martirio seppe stabilire sin da subito con la più antica documentazione visuale cristiana<sup>17</sup>. Non mi riferisco qui né all'intrinseca valenza martirologica che lo spazio catacombale rivestì agli occhi di queste Chiese<sup>18</sup> né al numero o all'identità dei martiri le cui spoglie vennero raccolte nei cimiteri cristiani e nelle catacombe né alla presunta funzione di queste ultime quali "rifugi" per i cristiani durante i momenti più critici della repressio-

<sup>16</sup> *A Diogneto* 5,9. Il capitolo 5 di questo straordinario trattatello è giustamente riguardato come il manifesto della "cittadinanza paradossale" che i cristiani professavano nei primi secoli.

<sup>17</sup> È necessario distinguere tra teologumeno del martirio e raffigurazione delle vicende dei singoli martiri: con la prima espressione si intende richiamare il significato teologico della testimonianza a cui i cristiani e le antiche Chiese erano chiamati nella dialettica con i fondamenti teologici del potere imperiale romano (si pensi al sesto comma della *Lex de imperio Vespasiani*); con la seconda, il contenuto delle narrazioni agiografiche di *Atti e Passioni* dei martiri, una delle pagine più rilevanti e caratteristiche dell'antica letteratura cristiana. Se rispetto a quest'ultimo argomento la critica è divisa tra chi ne protesta una tardiva e marginale presenza nell'iconografia cristiana (cfr. almeno F. Bisconti, *Appunti e spunti di iconografia martiriale*, in Id. - D. Mazzoleni, *Alle origini del culto dei martiri. Testimonianze nell'archeologia cristiana*, Aracne, Roma 2005 [A10 112], 33-54, qui 33-34: «Per i primi secoli manca totalmente qualsiasi allusione iconografica al fenomeno del martirio, nel senso che delle prime grandi persecuzioni non viene tradotto in figura né il momento violento delle esecuzioni né quello della gloria del martire») e chi no (cfr., oltre al già citato Salomonson, *Voluptatem spectandi*, il caso descritto da R. Cacitti *et alii*, *Lara dipinta di Thaenae. Indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, Viella, Roma 2011 [Pubblicazioni dell'Aissca]), la presenza del teologumeno del martirio mi pare, viceversa, sia stata efficacemente documentata da Valenti, "Vetera fidei exempla".

<sup>18</sup> Oltre alla bibliografia già citata nella nota precedente, mi pare utile richiamare almeno le sezioni archeologica e iconografica del volume M. Lamberigts - P. Van Deun (eds.), *Martyrium in Multidisciplinary Perspective. Memorial Louis Reekmans*, Leuven University Press - Peeters, Leuven 1995 (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 117), 31-232 e 235-292, oltre al "classico" L. Hertling - E. Kirschbaum, *Le catacombe romane e i loro martiri*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 1949. Non è questa la sede per affrontare il tema della teologia cristiana delle reliquie (per la prassi del *refrigerium*, vedi però *infra*, p. 307, nota 51); d'altra parte, come in parte si è visto *supra*, pp. 83-85, essa rafforzò il nesso tra catacombe e martirio tutta la storia cristiana.

ne romana<sup>19</sup>. Si tratta di elementi la cui attualità è documentabile solo a partire dal III secolo e che, quindi, non forniscono dati immediatamente spendibili in vista di una descrizione storiografica del II secolo cristiano.

Il dato su cui vorrei attirare l'attenzione è un altro: la "sintonia figurativa" che si può rintracciare tra il più antico repertorio simbolico della prima iconografia cristiana e le immagini impiegate dalla letteratura del martirio. Si tratta, in altri termini, di constatare la sussistenza di un nucleo di figure condivise dalla documentazione letteraria del martirio e dalla prima cultura visuale cristiana. Questa osservazione non mira a stabilire rapporti di dipendenza tra testi e immagini – né vuole sovrastimare un dato che, di per sé, presenta dimensioni contenute –, ma intende documentare, come già dichiarato, la sincronia che è esistita, sul piano ideale e documentario, tra queste diverse espressioni del cristianesimo antico. Il dato, pur assunto con prudenza, pare di rilievo perché permette di accostare due espressioni delle origini cristiane normalmente considerate tra loro molto distanti: l'intransigenza del martire e quell'"arte" che, come spesso ha affermato la ricerca, i meno radicali tra i cristiani avrebbero preteso.

Si è già detto della colomba che, nel momento della morte di Policarpo, si invola dal suo petto<sup>20</sup>, ma si potrebbe anche citare l'importanza che la simbologia dell'agnello rivestì in entrambe le fonti documentarie<sup>21</sup>.

Il caso specifico su cui vorrei però esemplarmente attirare l'attenzione è quello assai meno generico della mungitura, ben attestato sia nella ce-

<sup>19</sup> Quest'ultima funzione delle catacombe è stata messa in discussione, tra gli altri, da Pergola, *Le catacombe romane*, 15-16.

<sup>20</sup> Cfr. *Martirio di Policarpo* 16,1; vedi *supra*, p. 216, nota 48.

<sup>21</sup> Cfr. l'identificazione di Policarpo stesso come «superbo montone», introdotta dal redattore in *Martirio di Policarpo* 14,1, e chiaramente rievocata dall'anziano vescovo nella preghiera di consacrazione che egli stesso pronuncia su di sé in 14,2. Tale immagine viene richiamata anche negli *Atti dei martiri di Lione* 1,10 dove, per significare il carisma manifestato da Zaccaria, si dice che egli fosse «uno che segue l'agnello (*akolouthōn tō-i arniō-i*)». Come già visto, *supra*, pp. 20-22, la proibizione di raffigurare il Cristo come agnello è espressamente sancita dal *Canone 82* del Concilio Quin(i)sesto del 692, uno dei primi atti della controversia iconoclasta, a riprova della specifica incidenza che questa raffigurazione aveva nella tradizione iconografica paleocristiana.



lebre prima visione di Perpetua nell'omonima *Passione* sia in numerosi documentali visuali cristiani. Il racconto della visione avuta dalla martire è noto: dopo il «drago [...] di mirabile stazza» e dopo la «scala bronzea di mirabile altezza», angusta e cinta di lance, lame, arpioni ecc. che minacciano coloro che intraprendono imprudentemente l'ascesa verso il cielo<sup>22</sup>, finalmente Perpetua giunge in un immenso paradiso. Qui la giovane cristiana riconosce «un uomo anziano, assiso nel mezzo, abbigliato come un pastore, di grande statura, intento a mungere le pecore (*oves mulgentem*); e attorno molte migliaia di persone vestite di bianco». Vista-la e dopo averla salutata («Benvenuta, figlia [*Bene venisti, tignon*]»), chiamata Perpetua per nome, il pastore le offre «un boccone del formaggio che mungeva (*de caseo quod mulgebat [...] buccellam*)»:

E io ricevetti con le mani giunte e lo masticai; e tutti coloro che stavano intorno dissero: «Amen». E al suono della voce capii, mentre ancora masticavo qualcosa di dolce. Riferii immediatamente a mio fratello e realizzammo che avremmo subito il martirio (*passionem esse futuram*), e da quel momento iniziammo a non avere più alcuna speranza in questo mondo<sup>23</sup>.

Il senso complessivo di questa visione è chiaro. Sfruttando ampiamente il lessico scritturistico, Perpetua articola il significato degli eventi che stanno per coinvolgerla: il suo martirio si proietta, attraverso un fitto codice di tipologie bibliche, sull'orizzonte ultimo della sua ascesa al cielo. È dunque nel profilo dell'anziano pastore che la visione di Perpetua situa la figura dell'Onnipotente ed è nella mungitura che egli compie che viene raffigurata la predisposizione del premio che la martire si sarebbe guadagnata con la sua testimonianza<sup>24</sup>. Il lessico biblico è già di per sé del tutto sufficiente per decifrare la struttura fondamentale di questa parabola martirologica del paradiso: il canuto pastore presta le sue sembianze alla figura teologica del Padre (cfr. Gen 48,15; 49,24; Sal 23[22],1;

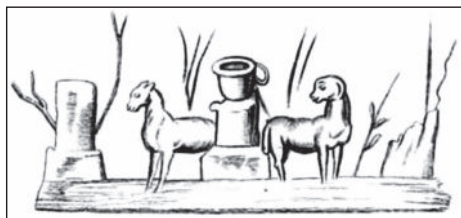
<sup>22</sup> *Passione di Perpetua e Felicita* 4,3-4.

<sup>23</sup> *Passione di Perpetua e Felicita* 4,9-10.

<sup>24</sup> Si noti qui, come in *Martirio di Policarpo* 14, l'intreccio tra martirio, salvezza ed eucaristia: se il vescovo di Smirne si era consacrato quale offerta eucaristica, Perpetua riceve il frutto del suo martirio a mani giunte e con un "amen" corale.

80[79],2; Sir 18,13; Is 63,11; Ger 31,10; Ez 34,11-12); l'armento che viene munto iconizza la stessa Perpetua, pecora del gregge di Dio (cfr. Ez 34,31; Sal 119[118],176; Mt 18,12-14; Lc 15,3-7); nel formaggio, che prodigiosamente viene tratto già pronto dalla sola mungitura (cfr. Gb 10,10; Is 60,16), si deve pertanto riconoscere il frutto maturato dalla giovane donna con il suo assenso al martirio.

L'ostacolo mostruoso del martirio<sup>25</sup>, la determinazione e l'oculatezza necessarie per raggiungere la patria celeste, il paradiso popolato dalle migliaia di martiri a cui pure Perpetua si aggrega mentre il pastore la ricompensa della sua testimonianza costituiscono dunque il prologo della vicenda del gruppo di martiri africani. In questo crescendo martirologico, la mungitura della pecora diventa, quindi, l'icona di Perpetua stessa che "porta frutto" – per se stessa: sarà lei a ricevere quel boccone di speciale formaggio dolce, aggregandosi in tal modo al gregge del Buon Pastore.



**Figura 26:** due pecore e il vaso del latte munto. Pittura su intonaco, camera Y, cubicolo doppio X-Y, Regione di Lucina, Catacomba di Callisto, Roma (Nestori, Cal<sup>1</sup>). Inizi III secolo. La china è tratta da Garr. 2, t. 1,7 (cfr. Wp. 03, t. 24,2). Questo pannello, che si trova sulla

porzione di sinistra della parete d'ingresso del cubicolo Y (vedi *supra*, figura 24), raffigura, nella camera "dominata" dall'effigie di Daniele nella fossa dei leoni, due pecore accanto al vaso del latte munto, immerse in uno spazio idilliaco (su questo motivo, cfr. J. Weitzmann-Fiedler, *Some Observations on the Theme of the Milking Shepherd*, in C. Moss - K. Kiefer [eds.], *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University Press,

<sup>25</sup> È necessario precisare il significato di questa espressione, per evitare qualsiasi tipo di riduzionismo psicologico del racconto visionario di Perpetua (si pensi al fin troppo fortunato esercizio di M.-L. von Franz, *Passio Perpetuae. Le visioni e i sogni di santa Perpetua, martire cristiana del III secolo, interpretati alla luce della psicologia analitica*, TEA, Milano 1997 [Teadue 577], ripresa ampiamente da P. Cox Miller, *Dreams in Late Antiquity: Studies in the Imagination of a Culture*, Princeton University Press, Princeton [NJ] 1998): la "mostruosità" a cui si fa riferimento è quella del repertorio visionario apocalittico – di cui l'immagine del *draco* è un diretto prestito (cfr. Ap 12 - 13 ma già Dn 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>],23-30).

Princeton [NJ] 1995, 103-111). La china fallisce nel restituire il significato delle sintetiche linee di pittura che tratteggiano allusivamente giovani rami e foglie, a dare proprio quel paesaggio bucolico, tipico delle scene paradisiache. Se l'interpretazione globalmente martirologica ed ecclesologica proposta per questa camera è corretta (*supra*, pp. 231-232), il riquadro riportato in figura potrebbe svolgere la medesima funzione "argomentativa" assoluta dalla prima visione di Perpetua: raffigurare il "frutto" portato dal fedele – *in primis* dai martiri, il cui numero «non può essere contato» (Cipriano, *A Fortunato* 11) – e del quale egli stesso godrà in cielo.



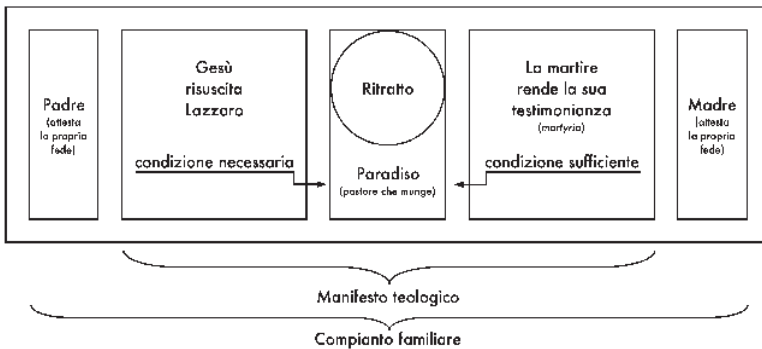
**Figura 27:** il Buon Pastore, due pecore e il vaso del latte munto. Pittura su intonaco, cubicolo 4, Regione di Lucina, Catacomba di Callisto, Roma (Nestori, Cal<sup>4</sup>). Inizi III secolo. L'immagine è tratta da Wp. 03, t. 66,2. Come mostra l'ultima figura, il tema del latte munto dalle pecore è per altro caro alla Regione di Lucina: la figura del Buon Pastore del cubicolo 4 conferma che, almeno dal punto di vista formale, l'interpretazione fornita per la scenetta paradisiaca del pannello della camera Y ne descrive correttamente le principali componenti: due pecore e, in posizione rilevata, il vaso del latte.



**Figura 28:** il padre del defunto (?); la risurrezione di Lazzaro; *imago clipeata* del bambino defunto tra colombe; pastore che munge; scena di giudizio; la madre del defunto (?). Lastra sepolcrale (secondo Rep. 1, 811) o fronte di sarcofago (secondo O. Marucchi, *I monumenti egizi ed i monumenti cristiani recentemente sistemati nel Museo Capitolino. Parte II. Collezione cristiana*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 40 [1912] 177-203, qui 199) per la sepoltura di un fanciullo (la lunghezza ammonta a solo 1,6 m; cfr. Wp. 29, t. 3,4; Rep. 1, 811), Musei Capitolini, Roma. Ultimo quarto del III secolo. Il progetto iconografico di questo sarcofago dimostra una forte "sintonia" con la struttura

argomentativa della *Passione di Perpetua e Felicità*. È evidente che il fulcro di questo documento visuale vada ricercato nel ritratto clipeato del bambino. Immerso in una raffigurazione paradisiaca (così definita dalle due colombe che si involano e dalla scena sottostante) ove la mungitura rappresenta, come nella *Passio*, l'augurio di godere della salvezza, questo clipeo assolve alla duplice funzione di commemorare e di augurare la salvezza. Anche i due ritratti – plausibilmente i genitori del bimbo (mi pare che sia spiegabile in questo senso il gesto di saluto che la donna indirizza al ritratto centrale) –, con la ripetuta esibizione del roto, stretto nella mano sinistra, e della *capsa*, ai loro piedi, rilanciano coerentemente il tema della professione di fede. Sono però le due scene che si frappongono a questo gruppo familiare ad attirare l'attenzione e a perfezionare il "sistema teologico" di questo documento. Tra la figura del padre e il ritratto del bambino si trova la celebre scena di Gesù che risuscita l'amico Lazzaro (Gv 11; vedi *infra*, pp. 399-404). Va detto che questo capitolo giovanneo non può essere riduttivamente rubricato quale "paradigma di salvezza": se la sua intonazione pasquale è affermata esplicitamente dal testo (Gv 11,47-53; cfr. almeno C.H. Dodd, *The Prophecy of Caiaphas. Jn 11,47-53*, in W.C. van Unnik [hrsg.], *Neotestamentica et Patristica. Eine Freundesgabe Herrn Professor Dr. Oscar Cullmann zu seinem 60. Geburtstag überreicht*, Brill, Leiden 1962 [Novum Testamentum, Supplements 6], 134-143), nel complesso esso veniva impiegato nelle origini cristiane quale argomento cristologico (cfr. almeno J. Kremer, *Lazarus. Die Geschichte einer Auferstehung. Text, Wirkungsgeschichte und Botschaft von Joh. 11,1-46*, Katholisches Bibelwerk GmbH, Stuttgart 1985, 112-165; 333-336). Dunque vi è qui scolpita una scena che rinvia al riconoscimento di Gesù quale Cristo per la sua potenza di risuscitare e per la Pasqua con cui ha compiuto le Scritture, dischiudendo le porte del cielo. Simmetricamente a questo pannello si ritrova una scena la cui identificazione non ha ancora incontrato il consenso degli studiosi. Le ipotesi più frequentemente menzionate sono tre: che si tratti di una scena di catechesi (così ancora C. Salvetti, n. 172: «*Lastra di chiusura di loculo*», in A. Donati [cur.], *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, Electa, Milano 1996, 279; cfr. però anche J. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, Aschendorff, Münster 1973 [Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 2], 85, t. 54a); che sia raffigurato il giudizio di Susanna dinanzi agli anziani (cfr. Dn 13<sup>Vulgata</sup> [= *Susanna*<sup>LXX</sup>], 28-44) o di fronte a Daniele (cfr. 13<sup>Vulgata</sup> [= *Susanna*<sup>LXX</sup>], 50-63; ma in quel caso sono piuttosto gli anziani a essere giudicati; cfr. comunque H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Clarendon Press, Oxford 1912, 361, n. 3); che sia una scena di giudizio (così Marucchi, *I monumenti egizi*, 199: «A destra è scolpito un gruppo che sembra raffigurare una scena di giudizio»). Vi sono diversi elementi che mi sembra escludano le prime due soluzioni proposte: di contro all'ipotesi di una catechesi, soprattutto il seggio su

cui è assisa la figura centrale – del tipo curule, riservato ai magistrati – e il personaggio alle spalle della giovane donna, il quale indossa un abito ben difficilmente compatibile con una scena di magistero (e vicino all’abbigliamento che non di rado connota i carcerieri di Pietro, Processo e Martiniano); a sconsigliare l’identificazione con un processo di fronte a Daniele, invece, vi è l’assenza degli anziani e una struttura compositiva che, nel suo complesso, non corrisponde al modello evocato (entrambe queste ipotesi sono escluse anche da Rep. 1, 811). Abbracciando dunque l’opzione di una scena di giudizio non è d’altra parte necessario evocare ulteriori piani di significato allegorici (cfr. ancora Marucchi, *I monumenti egizi*, 199, secondo il quale questa immagine «esprimerebbe» il concetto della giustificazione dell’anima): la datazione del pezzo e i marcatori iconografici di questa raffigurazione permettono senza difficoltà di riconoscere in questo pannello una martire mentre rende la sua testimonianza (*martyria* in greco) di fronte al giudice. Si spiegherebbe in tal modo anche il particolare del rotolo che la fanciulla stringe saldamente in mano: indizio eloquente per raffigurare ciò che la donna sta dichiarando – una professione di fede che la martire *ha già appreso* e fatto propria. Non credo sia possibile pervenire a identificazioni della scena più puntuali di questa proposta, d’altra parte è suggestivo osservare come il particolare dei capelli raccolti della fanciulla processata si accordi al dettaglio descritto in *Passione di Perpetua e Felicità* 20,5.



**Figura 29:** schema del progetto iconografico del sarcofago Wp. 29, t. 3,4; Rep. 1, 811. A motivare l’architettura teologica di questo documento può aver concorso la fortuna del celebre racconto del destino del piccolo Dinocrate narrato in *Passione di Perpetua e Felicità* 7 - 8 (cfr. almeno F.J. Dölger, *Antike Parallelen zum leidenden Dinocrates in der Passio Perpetuae*, in Id., *Antike und Christentum. Kultur- und religionsgeschichtliche Studien*, 1, Aschendorff, Münster 1929, 1-80; C. Beretta, *La visione di Dinocrate nella Passio Perpetuae come ermeneu-*

*tica di 1Cor 15, 29*, in *Annali di scienze religiose* 7 [2002] 195-223). Il fratellino di Perpetua, morto senza battesimo, per intercessione del martirio della sorella riceve la purificazione, è «*refrigerans*» (sul significato del *refrigerium* e sull'importanza del culto martiriale, vedi *infra*, p. 307, nota 51), viene sanato e, finalmente, guadagna l'accesso a quell'acqua, dissetatosi della quale può infine giocare e gioire (*Passione di Perpetua e Felicità* 8,1). È infatti del tutto plausibile pensare che i genitori cristiani di un bimbo morto, forse senza aver ricevuto il battesimo come il piccolo Dinocrate, abbiano deciso di argomentare teologicamente l'augurio di salvezza indirizzato alla loro prole (il pastore che munge) richiamandone il presupposto fondamentale (la “condizione necessaria”: la potenza del Cristo, che essi professano in Gesù [panello della risurrezione di Lazzaro]) e la circostanza di possibilità (la “condizione sufficiente”: l'intercessione della Chiesa martire, capace di ottenere la salvezza per il piccolo defunto come Perpetua ottenne per il fratellino Dinocrate [il riquadro della *martyria*]). In questo straordinario documento, realizzato nei decenni che precedettero la “svolta costantiniana”, il compianto di due genitori cristiani si trasforma in un manifesto teologico articolato attingendo largamente ai temi della martirologia cristiana delle origini. I paradigmi entro cui si muove questo ritratto familiare sono quelli della manifestazione della potenza del Cristo e della testimonianza resa dalla Chiesa: il contenuto della professione di fede (Gesù è il Cristo) e la professione stessa della fede (la *martyria*). Il sepolcro di questo bambino – il cui ritratto è abbinato strettamente alla stessa raffigurazione idilliaca che nella *Passione di Perpetua e Felicità* aveva prefigurato la salvezza alla martire – prova di essere largamente partecipe di quel sentire che permeava e si nutriva del culto e della teologia del martirio cristiana delle origini.



**Figura 30:** Pietro ottiene miracolosamente acqua dalla roccia per i suoi carcerieri, Processo e Martiniano; ritratto della defunta; scena pastorale: la mungitura del latte e il pastore che vigila; Gesù risuscita Lazzaro. Sarcophago (Lateranense 108), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Rep. 1, 85). Il sarcophago – di inizi IV secolo – raffigurato nel disegno di Bosio 1, t. 36,2, proposto in figura, in questa forma è purtroppo andato perduto: la vasca è stata resecata, privata dei

pannelli strigilati e ridotta a un *collage* delle tre sole scene figurate. Il disegno pubblicato da Antonio Bosio d'altra parte raffigura imprecisamente il riquadro centrale. In questo disegno, infatti, è riportato un pastore che accudisce la pecora (ne accarezza il dorso) e non, com'è, la scena della mungitura.



**Figura 31:** particolare (ritratto della defunta e scena pastorale: la mungitura del latte e pastore che vigila). Sarcofago (Lateranense 108), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Rep. 1, 85). La china è un particolare di Garr. 5, t. 359,2. Il progetto iconografico di questo sarcofago è piuttosto semplice: la giovane defunta, il cui ritratto è immerso in un paradiso il cui gregge è munto e vigilato dai pastori<sup>26</sup>, affida alla propria sepoltura il compito di motivare la sua personale speranza del cielo attraverso l'evocazione di una scena battesimale e del miracolo giovanneo della risurrezione di Lazzaro. A un estremo di questo sarcofago, il racconto del "miracolo apocrifo" (Pietro che fa scaturire acqua dalla roccia; vedi *infra*, pp. 441-442)

proietta il tema dell'acqua lustrale dispensata dalla Chiesa – di cui l'Apostolo è iconograficamente l'emblema (cfr. almeno M. Sotomayor, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, Facultad de Teología, Granada 1962 [Biblioteca teológica granadina 5]; J. Dresken-Weiland, *The Role of Peter in Early Christian Art: Images from the 4th to the 6th Century*, in R. Dijkstra [ed.], *The Early Reception and Appropriation of the Apostle Peter (60-800 ce). The Anchors of the Fisherman*, Brill, Leiden - Boston [MA] 2020, 115-134) – in una narrazione martirologica (la scena si situa durante la detenzione dell'Apostolo, tant'è che i coprotagonisti sono i carcerieri Processo e Martiniano). All'altro estremo, di nuovo la scena della risurrezione di Lazzaro che, come appena ricordato, è insieme affermazione cristologica fondamentale e "segno pasquale" per eccellenza. Ne emerge un progetto iconografico del tutto parallelo a quello appena discusso per il sarcofago Wp. 29, t. 3,4; Rep. 1, 811: la salvezza, che anche qui rassomiglia al paradiso descritto dalla martire Perpetua, è una speranza che mette radici nella partecipazione sacramentale alla Chiesa martire e si fonda sul kerygma: "Gesù è il Cristo".

<sup>26</sup> Anche in questo caso la sintonia tra la costruzione di questa tabella iconica e la prima visione della *Passione di Perpetua e Felicità* mi pare evidente; casi analoghi di abbinamento tra ritratto dei defunti e figure pastorali si trovano in diversi sarcofagi; cfr. le splendide teorie pastorali di tre sarcofagi romani: Wp. 29, tt. 134,1 e 3 [= Rep. 1, 1003 e 239] e Rep. 1, 34, databili agli inizi del IV secolo, e conservati rispettivamente a Palazzo Torlonia, presso la basilica di San Sebastiano e nei Musei Vaticani.

Come hanno mostrato gli esempi appena escussi, l'iconografia cristiana più antica non si limita a condividere alcune immagini con la letteratura del martirio, ma ne impiega e ne rievoca gli stessi immaginari.

L'osservazione pare significativa perché permette di restituire i primi esperimenti iconografici cristiani e la successiva cultura visuale cristiana a un quadrante della vita religiosa di queste Chiese che ben difficilmente potrà essere considerato periferico o "ellenizzato"<sup>27</sup>. La datazione proposta per gli esordi della prima "arte" cristiana e la sintonia che in essa si può ravvisare con numerosi teologumeni del martirio, come si è cominciato a osservare e come in più parti ancora si vedrà nel corso della presente esposizione, rivendicano per questa tradizione documentaria uno spazio del tutto conservativo rispetto alla storia del pensiero cristiano e rispetto alla vicenda di queste comunità.

### 3. *SECUNDUM SCRIPTURAS*: UN'ICONOGRAFIA ANTI-GNOSTICA

Un dato a mio avviso troppo spesso trascurato dalla critica nella definizione del *Sitz im Leben* della prima cultura visuale cristiana è la straordinaria quantità di temi biblici prototestamentari che, sin da subito, definì il più antico immaginario cristiano<sup>28</sup>. Vale la pena sottolineare che non si tratta di un dato pacifico: le Scritture di Israele trovarono accoglienza in una cultura visuale prima presso i cristiani e solo successi-

<sup>27</sup> Di grande interesse è, a questo proposito, l'epigrafe di *Calevius* (ICUR 6, 15780), sulla quale già B. Bagatti, *The Church from the Circumcision. History and Archaeology of the Judaeo-Christians*, Franciscan Printing Press, Jerusalem 1970 (Studium biblicum Franciscanum. Collectio minor 2), 201, figura 87, aveva attirato l'attenzione. Si tratta di un'opera epigraficamente databile al consolato di Stilicone (400-405); in essa viene inserita, entro una breve teoria di simboli propriamente cristiani (come la risurrezione di Lazzaro o l'*ichthys*), una *menorah*. Cfr. anche M. Luni - G. Gori, *Il museo archeologico di Urbino*, QuattroVenti, Urbino 1986, 76, figura 2; F. Bisconti, *Mestieri nelle catacombe romane: appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, PCAS, Città del Vaticano 2000 (Studi e ricerche 2), 254; P. Quiri, n. 16: «*Lapide sepolcrale di Calevius*», in A. Donati (cur.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Electa, Milano 2000, 194-195, e, da ultimo, anche Pelizzari, *Vedere la Parola*, 85-86, figura 28.

<sup>28</sup> Vedi *infra*, pp. 311-411.



vamente presso le tradizioni ebraico-rabbiniche<sup>29</sup>; in altri termini: non era né scontato né inevitabile che la prima iconografia cristiana si costituisse “biblicamente”. Il dato, già significativo di per sé – anche, quindi, mantenendo la datazione tardiva del III secolo –, diventa ancor più rilevante se lo si situa, come qui si propone, al II secolo.

Come noto, questo fu il secolo nel quale deflagrò la prima grande “guerra civile” cristiana: lungo la linea di faglia aperta dal tema della gnosi, un fenomeno certamente non univoco – artificiosamente aggregato dalla polemica eresilogica, e per questo non di rado considerato come una sorta di movimento unitario –, che però dedicò grande spazio delle proprie molteplici teologie al tema, prima ancora che ai contenuti o ai libri, delle Scritture<sup>30</sup>.

Anche senza bisogno di evocare nel dettaglio la figura di Marcione e la sua ben nota teologia demiurgica, è possibile precisare il senso del suo approccio al Primo Testamento attraverso la formula proposta da Judith Lieu:

<sup>29</sup> Cfr. M.-Y. Perrin, *Roma e l'estremo Occidente fino alla prima metà del III secolo*, in Mayeur et alii (curr.), *Storia del Cristianesimo*, 1: L. Pietri (cur.), *Il nuovo popolo (dalle origini al 250)*, 586-631, qui 613: «Questa iconografia biblica non deve nulla a precedenti ebraici [...]: quelle immagini sono propriamente cristiane».

<sup>30</sup> Il tema delle ermeneutiche gnostiche non è tra i più frequentati dall'agenda della ricerca, d'altra parte esso riveste, a mio avviso, un ruolo decisivo per cogliere la costruzione delle diverse identità cristiane a vario titolo rubricate sotto la categoria di “gnosi”. Per l'esegesi del Primo Testamento, cfr. comunque M. Simonetti, *Note sull'interpretazione gnostica dell'Antico Testamento*, in *Vetera Christianorum* 9 (1972) 331-359; *ivi* 10 (1973) 103-126; G. Filoramo - C. Gianotto, *L'interpretazione gnostica dell'Antico Testamento. Posizioni ermeneutiche e tecniche esegetiche*, in *Augustinianum* 22 (1982) 53-74; Simonetti, *Lettera elo allegoria*, 29-33. Per il Nuovo Testamento, cfr. C. Barth, *Die Interpretation des Neuen Testaments in der valentinianischen Gnosis*, Hinrichs, Leipzig 1911 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 37,3); E.H. Pagels, *The Gnostic Paul. Gnostic Exegesis of the Pauline Letters*, Fortress, Philadelphia (PA) 1975; Simonetti, *Lettera elo allegoria*, 33-37. Cfr. anche C.A. Evans - R.L. Webb - R.A. Wiebe (eds.), *Nag Hammadi Texts and the Bible. A Synopsis and Index*, Brill, Leiden 1993 (New Testament tools and studies 18); P.C. Miller, “Words With an Alien Voice”: *Gnostics, Scripture, and Canon*, in *Journal of the American Academy of Religion* 57 (1983) 459-483; D. Brakke, *Gnostics and Their Critics*, in P.M. Blowers - P.W. Martens (eds.), *The Oxford Handbook of Early Christian Biblical Interpretation*, Oxford University Press, Oxford 2019, 383-398, in part. 389-394.

Per Marcione la Scrittura – che i cristiani avrebbero chiamato Antico Testamento – era una fondamentale autorità probatoria (*primary evidential authority*), sebbene non morale o spirituale<sup>31</sup>.

Per molti versi, ciò che qui si afferma della sola scuola marcionita potrebbe essere esteso a gran parte dei movimenti della gnosi cristiana: le Scritture prototestamentarie vennero lette e impiegate per definire il mito della parcellizzazione del pleroma (il moto di decadenza protologico), per contestare il contenuto religioso di quegli scritti, per denunciare la deità in essi descritta e per rafforzare quel gioco di antitesi che il dualismo di questi sistemi religiosi aveva istituito tra la *religio* del Primo Testamento e il Vangelo di Gesù, il Cristo. La «*ratio* ermeneutica [...] molto complessa»<sup>32</sup> che un simile atteggiamento determinò diede vita più che al rifiuto radicale del Primo Testamento a una sorta di sua ermeneutica negativa, un'autentica “anti-esegesi del testo scritturistico”, perseguita enfatizzandone le contraddizioni interne, le difformità con il Nuovo Testamento, i principi teologici considerati censurabili<sup>33</sup>. Letteralismo analitico e allegoresi di marca platonica costituirono i fondamenti operativi di questo approccio alla raccolta prototestamentaria.

La reazione della polemica antignostica fu ovviamente duplice: da un lato passò per l'enfatizzazione del tema della canonicità del testo biblico – aprendo, di fatto, la strada alle polemiche relative a quale fosse detto canone –; dall'altro lato, portò a una radicale discussione dei principi ermeneutici e della prassi esegetica che era messa in atto dai movimenti con

<sup>31</sup> Lieu, *Marcion and the Making*, 357. Per la bibliografia su Marcione, mi limito a rinviare a quella ricchissima, raccolta *ivi*, 441-470.

<sup>32</sup> Simonetti, *Lettera elo allegoria*, 29.

<sup>33</sup> Si noti che questa contestazione fu perseguita impiegando la migliore strumentazione critica disponibile alla tradizione ellenistica; non a caso sarà proprio lo “gnostico valentiniano” Eracleone (su questa affiliazione cfr. M. Kaler - M.-P. Bussières, *Was Heracleon a Valentinian? A New Look at Old Sources*, in *Harvard Theological Review* 99 [2006] 275-289) a introdurre nella letteratura cristiana lo strumento del commentario, applicandolo per la prima volta al Vangelo di Giovanni; cfr. H.W. Attridge, *Heracleon and John: Reassessment of an Early Christian Hermeneutical Debate*, in C. Helmer - T.G. Petrey (eds.), *Biblical Interpretation: History, Context, and Reality*, Society of Biblical Literature, Atlanta (GA) 2005 (Symposium 26), 57-72; A. Bastit, *Forme et méthode du Commentaire sur Jean d'Héracléon*, in *Adamantius* 15 (2009) 150-176.

cui gli autori polemizzavano<sup>34</sup>. Benché relativo alle aspettative escatologiche, il «*nihil allegorizari potest* (nulla può essere allegorizzato)» ireneano<sup>35</sup> poteva ben essere considerato un presupposto anche della polemica antignostica.

L'iconografia cristiana più antica può dunque essere considerata, in questa prospettiva, uno dei dispositivi più efficacemente antignostici che le origini cristiane abbiano progettato: oltre al dato già ricordato della "quantità" della presenza del Primo Testamento in questa fonte documentaria, vi è infatti anche l'elemento della "qualità" di tale presenza.

Il meccanismo tipologico di questa documentazione, poi, oltre a determinare di per sé una struttura fondamentale anti-allegorica, non solo implicava la bontà delle Scritture di Israele, ma le recepiva come riprova delle Nuove. Come già si è sottolineato anche sotto il profilo metodologico: ogni affermazione che questa documentazione visuale propone è argomentata *secundum Scripturas*, dove il sostantivo, com'è ovvio, implicava innanzi tutto l'Antico Patto e i libri che Israele aveva custodito.

Rappresentare insieme nello stesso cubicolo e talvolta sulla stessa parete personaggi ed episodi vetero e neotestamentari mirava evidentemente anche a collocare Vecchia e Nuova Legge sulla medesima linea di continuità storica, in funzione probabilmente [...] antignostica: e sappiamo bene quanto fosse diffuso e vivace lo gnosticismo a Roma tra II e III secolo. La valenza iconologica delle scene scritturistiche si pone agli antipodi dell'esegesi gnostica [...]. Da questo punto di vista l'accostamento di soggetti vetero e neotestamentari nella

<sup>34</sup> Limitandosi al solo Ireneo di Lione, vale la pena di richiamare i recenti contributi di D.J. Bingham, *Senses of Scripture in the Second Century: Irenaeus, Scripture, and Noncanonical Christian Texts*, in *The Journal of Religion* 97 (2017) 26-55; e della scuola madrilen, erede del magistero ireneano di Antonio Orbe, per cui vedi ora P. de Navascués, *Quelques principes herméneutiques chez saint Irénée*, in A. Bastit - J. Verheyden (éds.), *Irénée de Lyon et les débuts de la Bible chrétienne: Actes de la Journée du 1.7.2014 à Lyon*, Brepols, Turnhout 2017 (Instrumenta Patristica et Mediaevalia 77), 435-455; A. Sáez Gutiérrez, *Interprétations scripturaires en conflit chez Irénée: quelques réflexions théoriques et un exemple significatif*, in Bastit - Verheyden (éds.), *Irénée de Lyon et les débuts de la Bible*, 401-431. Stimolanti mi paiono anche le proposte di L. Ayres, *Irenaeus vs. the Valentinians: Toward a Rethinking of Patristic Exegetical Origins*, in *Journal of Early Christian Studies* 23 (2015) 153-187, benché l'autore si proponga semplicemente di integrare la riflessione sulla prassi ermeneutica ireneana e non di costituirne un profilo esaustivo.

<sup>35</sup> Ireneo di Lione, *Contro le eresie* 5,35,2.

prospettiva cristologico-salvifica rappresenta, nell'ambito dell'iconografia, il corrispettivo della coeva esegesi biblica, tutta incentrata, tra II e III secolo, sulla ricerca di eventi e personaggi della Vecchia Legge che potessero apparire come segni, simboli, figure del Cristo o delle verità da Lui rivelate<sup>36</sup>.

Anche da questo punto di vista, dunque, datare i primi esperimenti iconografici cristiani agli anni '30 - '40 del II secolo – esperimenti che, per quanto visto relativamente al *Discorso veritiero* di Celso da cui si è ricavata la datazione proposta, denunciarono sin da subito una struttura esegetica<sup>37</sup> – permette di sottolineare un'importante sinergia tra questa fonte documentaria e una delle più importanti rubriche della coeva agenda cristiana. Come conciliare tale coerenza storica con il mito storiografico di un'“arte disomogenea” alle origini cristiane?

---

Il II secolo cristiano non può ovviamente essere ridotto soltanto alle tre dinamiche che sono state evocate in queste pagine – il confronto dialettico con il secolo intavolato dall'apologetica, il conflitto, fattosi anche cruento, con l'ideale politico e il sistema giuridico romani, e la reazione alla gnosi. Si tratta peraltro di fenomeni assai complessi e fortemente differenziati al loro interno: non era scopo di queste pagine prospettare una tassonomia accurata né ripercorrerne la complessa e polimorfa storia. Nella misura in cui, però, è lecito affermare che lungo queste traiettorie si attivarono le forze più incisive di questo secolo cristiano, aveva senso chiedersi se, rispetto ad esse, la nascita di una cultura visuale caratteristica dovesse essere guardata come un fenomeno eterogeneo, periferico o integrale.

<sup>36</sup> Otranto, *Alle origini dell'arte cristiana*, 448.

<sup>37</sup> Vedi *supra*, pp. 202-209.

### III.

## IL CONTESTO STORICO-ARTISTICO

È nota la parziale dipendenza della più antica iconografia cristiana da quella elaborata e in uso presso le coeve tradizioni figurative della *koinè* imperiale<sup>1</sup>: in questa intersezione, ampiamente studiata<sup>2</sup>, vanno ricercati alcuni degli argomenti con cui ancora si alimenta il pregiudizio che riconosce nella più antica tradizione visuale cristiana una sorta di “concessione” all’abitudine – tutta “pagana” – di «vivere con i miti», per citare il titolo di un’importante ricerca di Paul Zanker e Bjorn Christian Ewald<sup>3</sup>. Se, infatti, è condivisa la prassi di attribuire a un tema iconografico un significato nuovo quando esso trascorre in un diverso contesto culturale (o, nel caso in esame, in un nuovo ideale religioso), d’altra parte, per la più antica tradizione iconografica cristiana si è soliti affermare che queste antiche figure, pur caricate di significati nuovi, vennero realizzate con la stessa intenzione con cui erano già state impiegate quando i gentili le riproducevano a decoro della propria vita e della propria tomba.

Una simile conclusione, benché non di rado assunta come presupposto critico, è, a mio avviso, del tutto scorretta e, anzi, potenzialmente

---

<sup>1</sup> Questa peculiare interazione formale verrà più ampiamente considerata di seguito, vedi *infra*, pp. 473-503.

<sup>2</sup> Per l’importanza che esso ha avuto nella storia degli studi sulla più antica documentazione visuale cristiana, richiamo qui soltanto lo studio di Murray, *Rebirth and Afterlife*. Vedi comunque *infra*, pp. 474-476.

<sup>3</sup> Cfr. P. Zanker - B.C. Ewald, *Vivere con i miti: l’iconografia dei sarcofagi romani*, Bolletti Boringhieri, Torino 2008 (Nuova cultura 177). Si tratta ovviamente di un pregiudizio di marca polemica che, come si è visto, emerse nell’ambito delle dispute teologiche sull’immagine del VII-VIII secolo. Poiché l’idolo è pagano, realizzare idoli è prassi pagana. La critica ha, di fatto, per lungo tempo in parte perpetuato e, per certi versi, anche rilanciato questo assioma (a questo tema è dedicato il primo capitolo di questo volume).

responsabile di gravi distorsioni prospettiche nell'analisi e nell'interpretazione di questa documentazione.

Denuncia questo “rischio ermeneutico” innanzi tutto quella stessa “arte funeraria” dove l'interazione formale tra iconografia profana e iconografia cristiana si manifestò al suo massimo livello. Se, infatti, nell'ideale romano della morte stavano essenzialmente tre polarità, la «lotta contro l'oblio»<sup>4</sup> – il desiderio, cioè, di eternare la propria *memoria* –, la paura per l'oltretomba<sup>5</sup> e l'idea della sepoltura quale *domus aeterna*<sup>6</sup>,

<sup>4</sup> Traggio questa efficace definizione da V.M. Hope, *Roman Death. The Dying and the Dead in Ancient Rome*, Continuum, London - New York (NY) 2009, 35.

<sup>5</sup> È troppo vasto il dibattito sulla presenza, o meno, nella cultura della *koinè*, di una fede nella vita oltre la morte. Discutendone in merito alla tipologia delle “tombe a tempio”, B.E. Borg, *Roman Tombs and the Art of Commemoration: Contextual Approaches to Funerary Customs in the Second Century CE*, Cambridge University Press, Cambridge - New York (NY) 2019, 267-279, si appella alle due categorie di «apoteosi postuma» (268-272; una sorta di ricompensa eccezionale per vite eccezionali che, di fatto, si limitava a proiettare in un “altrove” non meglio definito ciò che sulla terra sarebbe stato meritato) e di «vita nell'aldilà» (272-274). L'autrice osserva come quest'ultima idea fosse sostanzialmente un'“acquisizione” culturale (e religiosa) tardiva, non precedente al I secolo augusteo – l'epoca in cui l'espansionismo di Ottaviano (si pensi alla conquista dell'Egitto o all'acquisizione clientelare della Cappadocia di Archelao e dell'Armenia di Tigrane III e di quasi tutto il periplo del Ponto Eusino) permise il riversarsi a Roma di culti “orientali” (cfr. J. Davies, *Death, Burial, and Rebirth in the Religions of Antiquity*, Routledge, London - New York [NY] 1999 [Religion in the First Christian Centuries], 23-68) – e che, comunque, fosse vista con ironia e disincanto dalla più parte dei Romani. Nell'ironica descrizione dell'arrivo del pappagalino di Corinna nel luogo degli altri uccellini buoni e pii («*volucrum locus ille piarum*»), – luogo precluso ai pennuti «schifosi (*obscenae*)» –, Orazio, *Amori* 2,6,51, precisa: «Se è da aver qualche fede in ciò che è dubbio (*Si qua fides dubiis*)». Come giustamente osservava già J. Ferguson, *Le religioni nell'Impero romano*, Laterza, Roma - Bari 1989 (Biblioteca universale Laterza 286), 116-117, la pervasività dell'idea di un oltretomba squallido, cupo e tetto, luogo tutt'al più di punizione, si era a tal punto perpetuata che, «fatto abbastanza ironico, la visione cristiana dell'inferno è assolutamente pagana. L'ebraico Sheol era il regno del nulla e la Gehenna era un fuoco che bruciava i rifiuti: la concezione del castigo dopo la morte, anche se non priva di basi nella Scrittura, è stata arricchita con immagini della mitologia greco-romana».

<sup>6</sup> Si pensi all'epigrafe funebre (I secolo a.e.v.) che il medico liberto Caio Ostio Panfilo fece redigere per sé e per la moglie Nelpia Hymnina: «Questa è la nostra casa per l'eternità, questo è | il nostro podere, questi i nostri giardini, questo | è il nostro memoriale (HAEC EST DOMUS AETERNA, HIC EST | FUNDUS, HEIS SUNT HORTI, HOC | EST MONUMENTUM NOSTRUM)» (CIL 6, 9583; CIL 1<sup>2</sup>, 1319; ILS 8341; CLE 247; AE 2013, 130; l'epigrafe è oggi conservata presso i Musei Capitolini di Roma [NCE 123]): cfr. P. Keegan, *Reading Epigraphic Culture, Writing Funerary Space in the Roman City*, in G. Sears - P. Keegan - R. Laurence (eds.), *Written Space in the Latin West, 200 BC to AD 300*, Bloomsbury, London et

casa perenne del defunto, nei cimiteri cristiani si consolidò viceversa uno schema del tutto speculare. Il desiderio di perpetuare la propria fama, monumentalizzando la sepoltura, lasciava ora spazio a una “tomba” che non rispondeva più all’ansia di tramandare la vita del defunto<sup>7</sup> ma all’intenzione di professare il *kerygma* della fede, nella quale egli aveva vissuto. La paura per l’oltretomba lasciava spazio alla visione trionfale della salvezza e di un Regno celeste pronto a irrompere nella storia. La *domus aeterna* del defunto, ormai altrove, mutava lo statuto della tomba cristiana: luogo di custodia dei corpi in vista della loro risurrezione e strumento per le comunità, autentico laboratorio monumentale dove sperimentare una ricca strumentazione esegetica con cui la Chiesa<sup>8</sup>, pellegrina e vivente nel mondo, descriveva e celebrava la salvezza, mentre «le anime di coloro che sono stati uccisi a causa della testimonianza «gridano,» dicendo a gran voce: “Fino a quando?”» (Ap 6,9-10)<sup>9</sup>.

A differenza della cultura classica, il “tempo della morte” smise di definire il futuro dell’uomo né la disperazione cifrò più il carattere della sua dipartita. Speranza, salvezza, Regno e vita sono solo una minima parte del lessico che i cristiani impiegarono per parlare della fine della loro esperienza mondana<sup>10</sup>: tale presupposto può forse servire a comprendere il neces-

---

*alibi* 2013, 49-64, in part. 57-60. Cfr. anche E. Thomas, “Houses of the Dead”? *Columnar Sarcophagi as “Micro-architecture”*, in J. Elsner - J. Huskinson (eds.), *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, De Gruyter, Berlin - New York (NY) 2011 (Millennium-Studien 29), 387-435.

<sup>7</sup> Sul «declino» di questa funzione della “tomba cristiana”, cfr. Bisconti, *Mestieri nelle catacombe romane*.

<sup>8</sup> L’idea della tomba come “libro” della Chiesa emerge in un importante frammento della polemica di Rufino con Girolamo, su cui si tornerà in seguito, in III,IV,4.

<sup>9</sup> Sull’importanza di questo tema di Apocalisse, vedi *infra*, pp. 423-424.

<sup>10</sup> La speranza di una vita ultramondana non è, ovviamente, un’esclusiva cristiana; anche limitandosi al punto di vista archeologico, come nota R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell’arte antica. Dal II secolo d.C. alla fine dell’Impero*, Rizzoli, Milano 2005 (Grandi civiltà 2) (ed. or. Milano 1970), 70: «Con il prevalere di ideologie filosofico-religiose, culminanti o non in vere iniziazioni a “verità rivelate”, il cui fondo era sempre quello di promettere una nuova vita dopo la morte, nella prima metà del III secolo prevalgono i sarcofagi decorati con soggetti collegati al ciclo mitico di Dioniso-Bacco, il dio che muore e risorge». Si tratta però della progressiva penetrazione nel tessuto culturale della *koine* imperiale di fenomeni culturali e religiosi esterni.

sario cambio di prospettiva critica che deve accompagnare l'analisi delle sovrapposizioni formali tra iconografia “del mito” e iconografia “delle Scritture”. Non si tratta soltanto di riscrivere i significati delle immagini, è necessario capovolgere il valore del loro contesto, ideale e archeologico.

L'intersezione tra lessici iconografici della gentilità e delle origini cristiane, pur non essendosi determinata né per la condivisione del significato delle singole figure né per una partecipazione al medesimo ideale della morte e della sepoltura<sup>11</sup>, impone tuttavia un supplemento di riflessione. Esclusi, infatti, gli elementi di contenuto simbolico e di contesto valoriale, resta un ultimo piano sul quale si poté costituire la parentela tra l'immagine gentile e quella cristiana: quello dell'“ideale dell'immagine”. Si tratta, cioè, di capire cosa pensassero di acquisire i cristiani quando, sperimentando un lessico figurativo chiaramente condiviso con la prassi culturale del mondo antico, iniziarono a definire il proprio orizzonte visuale.

Per capire il contesto storico-culturale in cui questa sperimentazione ebbe luogo, occorre prendere in considerazione alcune domande:

1. Qual era la “cultura visuale”<sup>12</sup> della *koinè* imperiale? Quale il rapporto abituale dell'immagine con i suoi osservatori?
2. Che ruolo aveva, di fronte al mondo, l'arte romano-imperiale? Quale contesto storico riflette?
3. Quale la funzione dell'immagine nella prassi del potere imperiale?
4. Che spazio aveva guadagnato l'immagine nella cultura mediale del III-IV secolo?

<sup>11</sup> Si tornerà in seguito (vedi *infra*, pp. 299-307) sulla “dimensione funeraria” della prima iconografia cristiana. Per il momento basti osservare che questo fu il contesto *quantitativamente* più rappresentativo della più antica documentazione visuale cristiana.

<sup>12</sup> Negli studi critici è ormai consolidata la categoria di “spazio letterario”: con essa si intende sostanzialmente porre la chiave ermeneutica – se non di valore – del documento letterario nella sua interazione con la storia («L'arte è reale nell'opera. L'opera è reale nel mondo, perché essa vi si realizza [...], perché essa aiuta la sua realizzazione, e ha senso, avrà riposo solo nel mondo in cui l'uomo sarà per definizione»: M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967 [Saggi 408], 184). Con “spazio visuale” della *koinè* imperiale, intendo richiamare il nucleo degli studi sull'arte quale “cultura visuale”: non la figura *di per sé*, ma l'immagine come rete di relazioni tra l'intenzione che l'ha determinata, il suo significato intrinseco e l'esito che ha sortito sul suo spettatore.



## 1. LO «SPETTATORE ROMANO» (J. ELSNER): L'IMMAGINE COME "CAUSA EFFICIENTE"

Prima ancora di essere "arte", l'oggetto visuale è immagine; l'immagine, come la parola, è il nesso che lega due momenti, la sua matrice e il suo esito. Il lessico estremamente generico che qui adottato è voluto per evitare di stabilire nessi causali o concatenazioni logiche che indirizzino, pre-determinandola, l'analisi del documento iconico. Si pensi alle categorie di "autore" e di "spettatore" che certamente occupano uno spazio ben preciso nella relazione a cui si alludeva: l'idea che l'autore determini l'immagine e che lo spettatore ne sia passivamente fruitore è intrinseco, per così dire, ai due termini. Analogamente si potrebbe dire di altre simili categorie<sup>13</sup>, pure corrette, che però indirizzano in modo univoco la descrizione della dinamica che si anima attorno al documento visuale.

Per capire quanto fuorvianti possano essere simili categorie, si prenda il caso dei "pasticci" romani che, dall'età repubblicana, producevano «combinazioni di parti provenienti da opere diverse in un tutto nuovo» o copiavano «un'antica statua di divinità <per> darle una testa che fosse un ritratto, come nella statua di un oratore firmata da un Kleomenes (Museo del Louvre) la cui testa è certamente un ritratto della cerchia augustea, mentre il corpo corrisponde alla statua di un Hermes oratore che sorgeva ad Atene»<sup>14</sup>. Chi era spettatore e chi autore? Il committente non era anche spettatore della statua originale a cui aveva voluto far sovrapporre il proprio ritratto? E perché erano guardate queste figure? Per commemorare, come lascerebbe intendere l'insieme finito? O per la loro bel-

<sup>13</sup> Si pensi a "committenza / pubblico", "ideatore / fruitore", "finalità / esito" ecc. Si tratta in ogni caso di opzioni lessicali che, non riuscendo a comprendere interamente le interazioni che *con e dall'* oggetto visuale si attivano, finiscono per cogliere solo una quota parziale della realtà, talora condizionandone l'interpretazione.

<sup>14</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte nel centro del potere. Dalle origini al II secolo d.C.*, Rizzoli, Milano 2005 (Grandi civiltà 1) (ed. or. Milano 1969), 72; cfr. anche M. Curcio, *L'arte romana oltre l'autore. Originalità, imitazione e riproduzione*, Mimesis, Milano - Udine 2020 (Archeologia, arte e società 4).

lezza, come sembrerebbe lecito pensare per il prototipo scelto? Come si vede, più che un tragitto che dall’“autore” porta allo “spettatore”, l’immagine è un crocevia di istanze trasversali dove non di rado è ben difficile – e talora del tutto impossibile – distinguere i ruoli.

Così anche in ambito cristiano. Si prenda il celebre caso della “statua di sant’Ippolito”, la cui descrizione ha tenuto banco sino ad anni del tutto recenti. La vicenda è nota: nel 1551 Pirro Ligorio recuperò a Roma, da una chiesa diroccata nei pressi del Castro Pretorio, nell’*ager Veranus* tra la via Tiburtina e la via Nomentana, una grande porzione di una statua «rotta e mal trattata»<sup>15</sup> che raffigurava le gambe di una figura assisa sopra una cattedra a pozzetto<sup>16</sup>. Sulla seduta si trovavano incisi, in greco, il calendario pasquale ebraico dal 222 al 333 – in sette cicli di sedici anni – e il calcolo del giorno della Pasqua cristiana in ottica anti-quartodecimana<sup>17</sup>. Sulla schiena della cattedra stava, infine, un elenco di opere ippolitee, in gran parte coincidente con gli elenchi forniti da Eusebio e da Girolamo.

<sup>15</sup> Così annota di suo pugno Pirro Ligorio in un appunto raccolto nel manoscritto XIII B.7 (qui p. 424), conservato ora presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.

<sup>16</sup> L’anno del rinvenimento – il 1551 è l’anno dichiarato da Martin Smetius, colui al quale Ligorio si rivolse, dopo aver scoperto la statua, per tradurne le iscrizioni –, come pure le circostanze e il luogo sono stati messi in dubbio da M. Guarducci, *La «statua di Sant’Ippolito» e la sua provenienza*, in *Nuove ricerche su Ippolito*, Augustinianum, Roma 1989 (Studia Ephemeridum Augustinianum 30), 61-74, qui 65-66: l’insigne antichista propose di situare il rinvenimento presso la «Loggia del papa». Trovo convincenti le ragioni che B. Allen, *Hippolytus and the Roman Church in the Third Century. Communities in Tension before the Emergence of a Monarch-Bishop*, Brill, Leiden 1995 (Vigiliae Christianae, Supplements 31), 3-50, ha addotto per riabilitare le notizie fornite dall’umanista napoletano.

<sup>17</sup> Quella “quartodecimana” rappresentò una delle prime e più profonde crisi tra Occidente e Oriente cristiani, le cui radici affondano già nel I secolo, e i cui primi sintomi sono documentabili sino almeno dalla prima metà del II secolo, con il dibattito tra Policarpo, vescovo di Smirne, e Aniceto, vescovo di Roma, e poi con la disputa tra Policrate, vescovo di Efeso, e Vittore, vescovo di Roma, nella quale intervenne, come mediatore, Ireneo, allievo di Policarpo e vescovo di Lione. Alla base di questa contrapposizione stavano due teologie della Pasqua – l’una, quella asiatica, più arcaica, legata al paradigma sacrificale, e dunque rivolta prioritariamente alla celebrazione dell’immolazione del Cristo quale elevazione del sacrificio perfetto e ricapitolativo di tutta la storia della salvezza; l’altra, quella occidentale, immediatamente orientata al teologumenon della risurrezione. Queste due tradizioni teologiche ebbero come sintomo più evidente il diverso calendario delle celebrazioni pasquali: i quartodecimani celebravano la Pasqua nel giorno del *Pesach* ebraico – il quattordicesimo di Nisan (da cui l’appellativo di

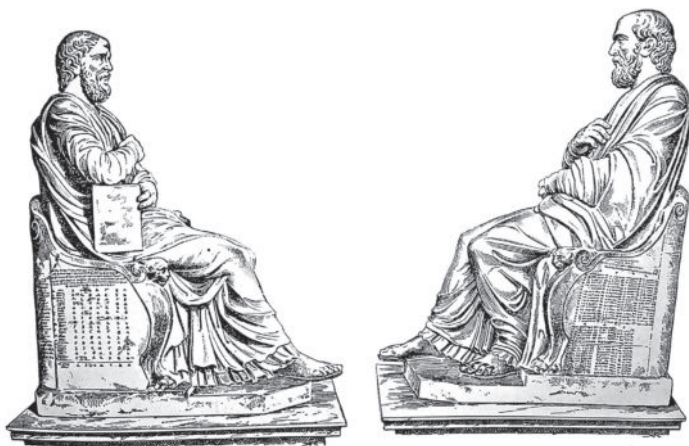


**Figura 32:** il frammento antico della c.d. “statua di sant’Ippolito”. Rinvenuta lungo la via Tiburtina e ora, gravemente reintegrata, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano. Il moncone originale della statua dovrebbe datare al II secolo (così ha proposto M. Guarducci, *La statua di “Sant’Ippolito” in Vaticano*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 47 [1974-1975] 163-190). La china è tratta Garr. 6, t. 430, 1-3.

Il carattere evidentemente cristiano dei calendari e, ancor di più, l’elenco dei titoli convinsero immediatamente Ligorio che si dovesse trattare di un ritratto *ex cathedra* «di questo vescovo il quale commentò l’Apocalypsis, et compose altre bellissime opere come dicono i scrittori, et si tiene esser quel santo Hippolito di cui fa menzione honorabilmente Eusebio»<sup>18</sup>. Perciò, in pochissimo tempo, forte di questa convinzione, egli provvide a restaurare la statua, conferendole allora l’aspetto che ancora oggi essa reca.

“quartodecimani”) –, festività questa che aveva nella parasceve, il momento dell’immolazione degli agnelli, l’apice culturale; la tradizione “occidentale” (o “protopaschita”), viceversa, celebrava nella prima domenica successiva alla Pasqua ebraica la risurrezione del Cristo. Sulla struttura teoretica della teologia quartodecimana, cfr. Cacitti, *Grande sabato*. Nella sua descrizione del manufatto, così riassume Allen, *Hippolytus and the Roman Church*, 3: «La superficie del fianco destro della seduta è iscritta con un calendario pasquale che calcola la data della Pasqua ebraica dal 222 al 333 [...]. Il giorno del *Pesach* cade sempre nel giorno del plenilunio, durante il mese più prossimo all’equinozio di primavera; tale giorno corrisponde al 14 di Nisan del calendario ebraico. Il fianco sinistro è iscritto con una tavola che calcola le corrispondenti date della Pasqua cristiana che, nella pratica occidentale – ma non in quella quartodecimana orientale – cade sempre nella domenica successiva il 14 di Nisan».

<sup>18</sup> Appunto di Pirro Ligorio del 1553: Manoscritto XIII B.7 (qui p. 424), Biblioteca Nazionale di Napoli.

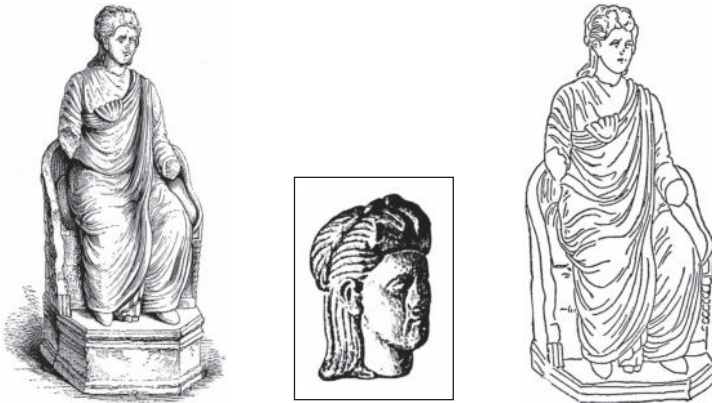


**Figura 33:** la c.d. “statua di sant’Ippolito”. Ora presso la presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano. Moncone del II secolo, reintegrazione del XVI. La china è tratta da H. Leclercq, s.v. «*Hippolyte (Statue et cimetière de saint)*», in DACL 6,2, 2419-2483, qui 2422. Ottime fotografie sono pubblicate da Allen, *Hippolytus and the Roman Church*, tavv. 1-5.

Margherita Guarducci fece cadere l’*“idolum scholae”* dimostrando che la parte antica della scultura (la cattedra e la parte inferiore della figura seduta) risaliva al secolo II e aveva rappresentato una figura femminile seduta su cattedra e con un rotolo in mano, probabilmente una filosofa epicurea. La parte superiore (il busto di Ippolito) costituiva invece un’aggiunta del secolo XVI. La scoperta pose subito il problema di capire l’identità della scultura agli inizi del secolo III, quando fu utilizzata per incidervi il calendario pasquale e la lista di titoli. Considerata la radicale ostilità per la dottrina epicurea, era da escludere che i cristiani si fossero serviti della statua di una filosofa del Giardino. Perciò la stessa Guarducci ipotizzò che la statua fosse stata a un dato momento reinterpretata, prima comunque che i cristiani la usassero per incidervi il calendario, che parte dall’anno 222, e la lista di titoli<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> E. Castelli, *La cattedra della Chiesa e il trono del vescovo tra II e III secolo a Roma: ricerche sul contesto storico della “statua d’Ippolito”*, in ASE 27 (2010) 35-50, qui 37-38.

Non importa qui determinare se l'identificazione dell'originale statua sia o meno da rettificare, preferendo alla filosofa Temista di Lampsaco, forse la più nota allieva di Epicuro<sup>20</sup>, una divinità in trono (Atena? Cibele? la "Bona dea"?) o una musa (Mnemosyne? Clío? Calliope?). Il punto rilevante è osservare, come giustamente sottolinea Emanuele Castelli, che questo stesso manufatto, commissionato probabilmente per una scuola di filosofia di Roma che ammetteva anche donne (affinché queste studentesse riconoscessero in Temista un esempio), fu poi rilevato dai cristiani che decisero di guardare a questa figura femminile assisa come a un'immagine della Chiesa<sup>21</sup>. Proprio per questo vi si ritrova il calendario pasquale e la piccola bibliografia: perché alla Chiesa venivano affidati questi "canoni", liturgico e di magistero.



**Figura 34:** statua di donna assisa (Fortuna? Una Dea madre? Dedicati a entrambe queste divinità sono stati ritrovati altari in prossimità del luogo di rinvenimento di questa effigie). La statua (alta poco più di un metro), scavata tra 1849 e 1850, proviene da una sala con ipocausto del forte romano di Banna (Birdoswald) – probabil-

<sup>20</sup> Di certo era ben nota a Roma, come documentano le irrisioni che Cicerone, *Il bene sommo e il male sommo* 2,21,68, indirizza a Epicuro, proprio per questa sua discepolo.

<sup>21</sup> Cfr. Castelli, *La cattedra della Chiesa*, 40: «I dati appena richiamati supportano [...] che la rappresentazione della Chiesa come nobile figura femminile seduta in cattedra e con un rotolo tra le mani, secondo quanto leggiamo nel *Pastore*, sia stata adottata dai cristiani di Roma anche sul versante figurativo, utilizzando la statua di cui abbiamo sin'ora discusso».

mente parte degli acuartieramenti del comandante –, lungo il vallo di Adriano. La testa, scoperta prima del corpo, venne dapprima trasferita a Newcastle per essere poi ricomposta nel locale *antiquarium*. L'intera statua si trova ora presso il Tullie House Museum and Art Gallery di Carlisle, Cumbria. J.C. Coulston - E.J. Phillips, *Hadrian's Wall West of the North Tyne, and Carlisle*, Oxford University Press, Oxford *et alibi* 1988 (Corpus Signorum Imperii Romani, Great Britain 1,6), 7-8, numero 15, propongono una datazione tra II e III secolo. Le prime due chine sono tratte da J. Collingwood Bruce, *Lapidarium Septentrionale: Or, a Description of the Monuments of Roman Rule in the North of England*, Bernard Quaritch, London 1875, 208, numero 418 (cfr. anche Id., *The Roman Wall: A Description of the Mural Barrier of the North of England*, Longmans, London 1867<sup>3</sup>, 205). La terza proviene da S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, 2, Leroux, Paris 1909, 2, 685, numero 8. Alla pagina <https://sketchfab.com/3d-models/fortuna-birdoswald-85236b0fd7de4e52a9751d5d278b97fd> (consultata il 5 gennaio 2022) è possibile ispezionare un modello 3d di questa statua. L'esempio riportato in queste chine offre un parallelo stringente per la statua romana di cui si è detto sopra: lo schema della donna assisa, assai versatile, fu impiegato per raffigurare divinità, ninfe, matrone e filosofe, qualificandosi di volta in volta solo per gli attributi iconici che venivano aggiunti al “tipo neutro”, ossia alla raffigurazione della matrona assisa.

Ma allora: qual è l'autore e qual è il fruitore della statua romana? Qual è l'intenzione di questo monumento? Chi ne è il pubblico? E ancora, un pubblico che ha modificato, per sua necessità, il valore dell'opera, può essere definito: “spettatore”? Qual è la statua di cui discutiamo? La sua originale configurazione epicurea? La sua ri-semantizzazione cristiana di II secolo? La sua “ri-scrittura” del III? O il restauro di età moderna?

Nelle interazioni che di volta in volta si animano attorno a un documento visuale si ri-definisce il suo destino, se ne ri-configurano la finalità e il significato, se ne determina di nuovo il valore. Prendendo in prestito una suggestiva riflessione di Paolino da Nola, si potrebbe dire che la “visualità” è quel processo performativo che ogni spettatore compie quando trova il vero in figure di per sé vuote: «Chi vede queste cose, riconoscendo ciò che è vero in vacue figure (*vacuis agnoscens vera figuris*), non pasce la sua mente fedele (*fidam... mentem*) con un'immagine vacua (*vacua ... imagine*)»<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Paolino di Nola, *Carne* 27 514-515. Si noti il significativo passaggio dalle «figure vacue» all'«immagine non vacua»: lo strumento (figura) dischiude la verità teologica (imma-

La complessità dei rapporti che si intersecano nell’“oggetto iconico” ha convinto la critica ad accostare allo studio dell’immagine “di per sé” la riflessione sull’immagine “nell’interazione”, introducendo la categoria di visualità, intesa come *performance* concreta dell’immagine quand’è posta di fronte a uno spettatore. Vedere, in questa prospettiva, diventa un atto culturale, perché il vedere produce valore e significato.

Anche nell’ambito dell’arte romana imperiale molti studi stanno facendo luce sull’importanza di questa riflessione sull’*immagine vista*, sugli esiti, cioè, che la figura determinava nel suo spettatore e sul valore che la figura assumeva quando veniva “usata”, quando, cioè, veniva veduta. Con un’efficace intuizione, Tonio G. Hölscher ha definito la “visualità” – e il suo potere culturale – quale intersezione «tra arte e realtà sociale», riconoscendo in questo spazio la «dimensione visuale della cultura greca e romana»<sup>23</sup>.

Vi è, però, un passo ancora ulteriore che Tonio G. Hölscher compie, riflettendo sulle origini di questa «dimensione visuale»:

Significativamente, il termine che designa la forma ufficiale di partecipazione collettiva al culto religioso era *theōria*, un derivato nominale di *theāsthai*, “vedere”. Pertanto, la partecipazione alle questioni religiose significava essenzialmente vedere e osservare luoghi e attività di culto. Anche il complesso termine filosofico *eîdos*, la forma essenziale di esseri e cose, così come la nozione di *idéa* di Platone, sono radicati in *ideîn*, l’attività dell’occhio. La visione era un concetto fondamentale nel rapporto dell’uomo con la società e con il mondo<sup>24</sup>.

Parallelamente, nel mondo romano, la dimensione religiosa della “visualità” è emblematicamente racchiusa nello spettro semantico del lemma *eidōlon* (*idolum*), che indica contemporaneamente l’idolo religioso – che

---

gine). Già A. Venturi, *Storia dell’arte italiana*, 1: *Dai primordi dell’arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Hoepli, Milano 1901, 199, aveva colto l’importanza di questo passaggio per delineare l’attitudine cristiana verso l’arte. Questo stesso passo è ben analizzato anche da Elsner, *Art and the Roman Viewer*, 249-251. Cfr. comunque C. Conybeare, Paulinus Noster. *Self and Symbols in the Letters of Paulinus of Nola*, Oxford University Press, Oxford 2000 (Oxford Early Christian Studies), 95. Di grande interesse per la tematica qui affrontata anche T. Piscitelli, *L’ekphrasis nella poesia di Paolino da Nola*, in *Adamantius* 26 (2020) 280-291, in part., sul passo menzionato nel testo, 288.

<sup>23</sup> Cfr. T.G. Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality*, University of California Press, Oakland (CA) 2018 (Sather Classical Lectures 73), 1.

<sup>24</sup> Hölscher, *Visual Power*, 3.

è attivato dalla prassi rituale e culturale che il suo “spettatore” praticava – l’“apparizione”, il “fantasma”, cioè le immagini ultramondane<sup>25</sup>, e l’“immagine” *tout court*.

Tale osservazione non va sottovalutata: se è vero che a Roma ogni dimensione religiosa era tale poiché politica, e se è vero che l’ideale dell’impero poteva sussistere fintanto che avesse rivendicato la sua dimensione sacra, e perciò religiosa, allora affermare la “radicale religiosa” della cultura visuale antica implica asserirne anche la valenza politica.

Il linguaggio visivo normalizzato dell’epoca imperiale ha [...], al suo centro, lo Stato e l’imperatore. E non si tratta solo, come si è visto, di una centralità legata al culto e al panegirico del sovrano, perché in una società dalla rigida struttura piramidale lo sguardo è rivolto naturalmente verso la cima, e se la cima è occupata dall’imperatore, l’immagine di quest’ultimo finirà per imporsi come il modello da seguire per eccellenza<sup>26</sup>.

Si può dunque affermare che la cultura visuale dell’impero recava in sé connotati religiosi e politici e, tramite questi, non si limitava a “illustrare”, ma innescava con lo spettatore un rapporto dinamico che concorrevano a definire, a plasmare e a indirizzare la storia culturale del suo tempo. In questo senso, l’immagine antica non fu semplicemente un prodotto dell’Antichità, ma, colta nella sua dimensione “visuale”, fu essa stessa artefice di quel tempo e di quella storia.

Constatata l’efficacia di questa prospettiva critica, Jaś Elsner ha sottolineato l’urgenza di declinare questo approccio analitico al passaggio dalla visualità dell’impero a quella cristiana:

Le cornici interpretative (*frames of interpretation*) di pubblici diversi, siano esse letterali o simboliche, metonimiche o metaforiche, naturalistiche o allegoriche, sono ciò che tende a costituire i tipi di significato che l’immagine può recare. In linea di principio, ciascuna opera d’arte può far sorgere, in diversi osservatori (e talora anche nello stesso spettatore), una moltitudine di risposte e significati divergenti e anche contraddittori. «Nel tardo-antico romano-imperiale» La trasformazione delle *forme* dell’arte [...] fu innanzi tutto una trasfor-

<sup>25</sup> Immagini la cui connotazione non è nel loro “contenuto” stilistico o tematico ma nella reazione che generano in chi le osserva.

<sup>26</sup> Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, 354-355.



mazione di *contenuto*, attraverso la quale *diversi* spettatori – come il romano pagano e il religioso cristiano – poterono vedere *la stessa* immagine in modi così profondamente diversi<sup>27</sup>.

Jaś Elsner descrive il passaggio dalla visualità romana a quella cristiana come un passaggio da un'osservazione di tipo «realistico» – pure correlato a enormi implicazioni di ordine psicologico, dogmatico e politico – a una di tipo essenzialmente simbolico ed esegetico: «La funzione sociale dell'esegesi visuale cristiana <fu di> portare una nuova identità culturale nel tardo mondo romano [...]. L'arte cristiana concorse – forse più di ogni altro aspetto della cristianizzazione – a ciò che viene definito l'eliminazione del “secolare” dalla società attraverso l'eliminazione di ogni visualità non esegetica»<sup>28</sup>.

Volendo ricuperare le suggestioni di Tonio G. Hölscher, si dovrà aggiungere a questa fondamentale distinzione la diversa posizione dello spettatore di fronte al mondo: dal cittadino di un impero inquieto, di una grandezza sontuosa ma anche di una fragilità estrema, costantemente impegnato nella propria rinascita, al cittadino del cielo che attendeva la manifestazione finale di quel Regno del quale era stato proclamato coerede. Se per il primo l'immagine doveva ispirare la storia, guidarla e disciplinarla, per l'altro doveva essere profezia, visione e annuncio.

## 2. TRA «DOLORE DI VIVERE»

E «VOLONTÀ DI POTENZA» (R. BIANCHI BANDINELLI):

L'«ARTE PLEBEA» COME “SPECCHIO”

Se il concetto di “visualità” permette in genere di cogliere la “dimensione performativa” dell'immagine – intesa quale “causa efficiente” di cambiamenti sullo spettatore e sul suo mondo –, nel caso specifico dell'intersezione tra la cultura visuale dell'impero e quella cristiana esso

<sup>27</sup> Elsner, *Art and the Roman Viewer*, 3.

<sup>28</sup> Elsner, *Art and the Roman Viewer*, 250-251. Il cristianesimo trasse dal mondo romano la forma del proprio immaginario, ma lo impiegò in modo caratteristico, trasformandolo da un tentativo di comprendere la realtà immanente a un simbolo del Regno trascendente: cfr. *ivi*, 287.

permette di osservare il passaggio da un'immagine che “opera sulla realtà” a una che “opera sulla speranza”. Questa importante coordinata critica non è però né l'unica né di per sé sufficiente per comprendere il contesto culturale entro cui va situato l'esordio dell'arte cristiana.

Ogni epoca culturale è, infatti, segnata da alcune peculiarità che ne determinano i caratteri fondamentali: la periodizzazione della storia del pensiero nasce proprio dall'evidenza di queste costanti e dalla possibilità di cogliere, classificare e descrivere il sorgere, la persistenza e il tramonto di tali caratteri.

Per l'epoca che vide l'affermazione della più antica produzione iconografica cristiana (fine II - inizi III secolo), il grande archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli identificò due aspetti dell'arte romana del medio e tardo impero capaci di riassumere efficacemente il carattere di quell'epoca: il «dolore di vivere» e la «volontà di potenza».

Se noi guardiamo alla scultura del III secolo della nostra era nei centri maggiori dell'impero romano, restiamo colpiti particolarmente dal fatto che spesso i volti assumono una espressione di dolore e che la forma artistica ellenistica si è modificata nelle sue concezioni tradizionali per poter raggiungere quella espressione. Non si tratta di una espressione di dolore fisico. Quella era già stata raggiunta [...]. Si tratta di qualcosa di nuovo: non dolore fisico, ma angoscia morale. Questa angoscia la si trova espressa nei ritratti e anche nelle teste di carattere ornamentale<sup>29</sup>.

Se l'angoscia corrispondeva a un sentimento diffuso, vi è anche, in questo secolo, una manifestazione di volontà di potenza che non rifuggerà da nessun mezzo per affermarsi [...]. Marco Aurelio era stato l'ultimo imperatore nutrito della “paideia”, l'educazione greca dello spirito fondata sulla ragione e sulla tolleranza. Uomini rozzi e avidi si succedono al potere come avventurieri a capo dell'immenso impero, avendo come unica base l'appoggio delle forze militari dalle quali provenivano e come unico fine una potenza sconfinata. L'arte di questo tempo, sprezzante del tradizionale equilibrio classico, avida di espressione e abile nel raggiungerla, semplificando al massimo le forme generali e concentrando la propria attenzione sui particolari caratterizzanti, riesce a dare di questi uomini immagini assolute, valide ben oltre l'aneddotica personale per l'intrinseca forza del suo linguaggio formale<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, 26-27.

<sup>30</sup> Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, 43-44.

Le categorie che Ranuccio Bianchi Bandinelli ha permanentemente introdotto nella storia dell'arte romana non sono di natura stilistica; esse infatti non mirano a definire la *forma* dell'immagine, ma quel "sistema culturale" che nella *forma* dell'immagine si era riflesso e che, anzi, nell'immagine trovò la sua più naturale espressione. In altri termini: se, come segnala giustamente Richard Brilliant, per Ranuccio Bianchi Bandinelli il documento visuale era interessante in quanto «incarnava in forma visiva un'intrinseca realtà sociale»<sup>31</sup>, esso era d'altra parte da riceversi come prodotto di quella intera trama di relazioni e legami che stabiliva un'epoca. L'arte diveniva perciò, in senso etimologico, un "fatto politico": un prodotto di tutta la *polis*.

Lungo questa traiettoria critica, e coerentemente con la presa di posizione, intellettuale e personale, che Ranuccio Bianchi Bandinelli assunse nel dopoguerra, contro ogni progetto di sapere umanistico elitario, egli identificò – in accordo con Gerhart Rodenwaldt<sup>32</sup> – un'ulteriore, decisiva categoria critica per la comprensione dell'arte romana imperiale: quella di «arte plebea»<sup>33</sup>. Non si tratta naturalmente di una qualificazione polemica – tutto il contrario, semmai<sup>34</sup> –, ma di una formula per identificare i protago-

<sup>31</sup> R. Brilliant, *L'incontro di un americano con Ranuccio Bianchi Bandinelli*, in *Belfagor* 56 (2001) 73-80, qui 78: «L'obiettivo di Bianchi Bandinelli fu sempre l'opera d'arte, né subordinata agli studi storici, né come mero documento, ma come entità distinta che, in combinazione con altre simili entità, incarnava in forma visiva un'intrinseca realtà sociale».

<sup>32</sup> Cfr. G. Rodenwaldt, *La transizione all'arte della tarda antichità*, in S.A. Cook et alii (curr.), *Storia antica*, 12,2: *Crisi e ripresa dell'impero, 193-324 d.C.*, Il Saggiatore, Milano 1970 (La cultura. Biblioteca storica dell'Antichità 7,2), 695-726, qui 721-723.

<sup>33</sup> Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Formazione e dissolvimento della "koinè" ellenistico-romana*, in Id., *Dall'Ellenismo al Medioevo*, Editori Riuniti, Roma 1978 (Biblioteca di storia antica 4), 51-78 (originariamente apparso negli *Atti del Huitième Congrès International d'Archéologie classique [Paris, 1963]: Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, editi per i tipi di De Boccard, Paris 1965); cfr. anche il suo *Arte plebea* (del 1967) (ora pure nella raccolta *Dall'Ellenismo al Medioevo*, 35-48). Globalmente cfr. G. Agosti, *Ranuccio Bianchi Bandinelli, dall'invenzione del «Maestro delle imprese di Traiano» alla scoperta dell'«Arte plebea»*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III*, 16 (1986) 307-329, qui 324-329.

<sup>34</sup> Non si tratta, cioè di un'arte "ignorante", priva di capacità intellettuale o culturalmente irrilevante (Bianchi Bandinelli rifiutava anche per questo la dizione di «arte popolare»); si tratta di una cultura visuale che proviene da un quadrante diverso della società romana: non dalle *élites* del patriziato o del ceto equestre, ma da quella sorta di "borghesia urbana" spesso facoltosa e desiderosa di affermare la propria identità.

nisti di questa nuova stagione visuale: il popolo (*plebs* nel senso migliore e qualificante del termine latino, non a caso in relazione al tribunato, in contrapposizione a quelle *élites* culturali che ora egli vedeva sempre più marginali nell'impero, a partire dal principato di Commodo e con la dinastia dei Severi)<sup>35</sup> e il potere imperiale. «Deve dunque essere ben evidente che non di “decadenza” si tratta, o di incapacità [...], ma di un nuovo inizio», scriveva Bianchi Bandinelli in relazione al fregio dell'arco di Costantino, il modello di cui, almeno in parte, «si serviranno gli artigiani cristiani»: qui, nel manifesto ideale di una nuova stagione, sui pannelli del lato Nord, i più maturi per l'archeologo, «non si narra più, ma si rappresenta»<sup>36</sup>.

Le coordinate critiche stabilite dalla lezione di Ranuccio Bianchi Bandinelli situano in modo del tutto originale l'immagine romana di III-IV secolo: in essa trovarono forma e si espressero sia le ansie di un'epoca che andava chiudendosi sia la vivacità e la spontaneità di un tempo nuovo che stava sorgendo. Nel passaggio tra queste due stagioni, l'immagine seppe, assai meglio del testo, esprimere ed elaborare i contenuti di questo cambiamento, attraverso la nascita di una nuova *forma*, sì, ma anche cambiando matrice e paternità. La geniale definizione di «arte plebea», infatti, non vuole qualificare la committenza di queste opere, vuole piuttosto esprimere l'origine di questa nuova cultura visuale, per impiegare una categoria almeno formalmente estranea alla teoresi di Bianchi Bandinelli.

<sup>35</sup> Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Arte plebea*, in Id., *Dall'ellenismo al medioevo*, Editori Riuniti, Roma 1978 (Biblioteca di storia antica 4), 35-48, qui 47-48: «Vi sono dunque motivi sufficienti, di natura critica e storica, per dare a questa corrente d'arte un nome, che non vuol essere [...] determinazione sociologica innanzi tutto, ma innanzi tutto definizione e distinzione critica e storica; un nome, quello di “arte plebea”, che corrisponde allo ambiente storico entro il quale si costituisce e che aveva piena coscienza di sé». Per altro una simile qualificazione ricalda anche in parte il pensiero di autori – che probabilmente potremmo definire, con Bianchi Bandinelli, appartenenti alle *élite* culturali del mondo antico – quali Massimo di Tiro, *Discorsi* 2,2 (su questo passo, cfr. V. Fazzo, *La giustificazione delle immagini religiose dalla tarda antichità al cristianesimo*, 1: *La tarda antichità, con un'appendice sull'Iconoclasmo bizantino*, Edizioni Scientifiche, Napoli 1977 [Nuova Collana Saggi], 137), che esplicitamente assegna la necessità dell'immagine solo a coloro che non hanno una “memoria forte”, i quali si dimostrano incapaci di «raggiungere direttamente i cieli con la loro anima e incontrare il divino»; cfr. anche A. Karivieri, *Divine or Human Images? Neoplatonic and Christian Views on Works of Art and Aesthetics*, in *Numen* 63 (2016), 196-209, in part. 198-200.

<sup>36</sup> Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, 99.

Quest'arte fu plebea perché rifiutò il ricorso, che era stato delle *élites*, ai diversi stili dell'arte ellenistica quale "linguaggio" per esprimere i propri valori, come era stato per l'arte romana della Repubblica e del primo impero, dove operò un'autentica «semantizzazione degli stili»<sup>37</sup>. La nuova immagine plebea non poteva più ricorrere alla filigrana dello stile: le mancavano forse i raffinati requisiti culturali che questa operazione presupponeva o, pur disponendone, preferì essere fruibile a un più vasto pubblico; essa scelse dunque di raffigurare, sfruttando al massimo il codice dei propri temi figurativi, in una sorta di sintassi dell'immagine in cui «l'ideologia determina la struttura iconografica della composizione»<sup>38</sup>.

Questa nuova "arte", che seppe (e forse volle) ergersi a specchio di un tempo che cambiava, la cui vocazione corale si trasferì necessariamente in un inedito spontaneismo stilistico, fu il *Sitz im Leben* della prima cultura visuale cristiana.

Numerosi elementi dell'analisi di Ranuccio Bianchi Bandinelli colpiscono per la loro congruità alla storia della prima arte cristiana; mi limito qui a richiamarne solamente tre:

1. la "complementarità", se così si può dire, tra le ansie di un mondo che finiva, sospeso tra «dolore di vivere» e «volontà di potenza», e le aspettative entusiastiche di donne e uomini sulla soglia di un Regno celeste che giungeva: in entrambi i casi, l'arte di questi anni diviene arte della soglia;
2. la sincronia cronologica: sia l'«arte plebea» descritta da Bianchi Bandinelli sia la più massiccia produzione iconografica cristiana delle origini presero avvio dal principato di Commodo e con la dinastia dei Severi (180-235)<sup>39</sup>;

<sup>37</sup> Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, 67. Cfr. anche *ivi*, 74: «Le forme figurative e stilistiche tradite componevano [...] innanzi tutto un sistema di valori espressivi [...]. E tale sistema, in cui le forme erano anche valori, era aperto sia alla riflessione artistica sia alla pratica artistica irriflessa».

<sup>38</sup> Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, 101.

<sup>39</sup> Cfr. almeno P. Testini, «Tardoantico» e «Paleocristiano». *Postille per una positiva definizione della più antica iconografia cimiteriale cristiana*, in *Tardo Antico e Alto Medioevo. La forma*

3. la natura «plebea» di questi fenomeni artistici, che trasformò il ricorso all'immagine dal coronamento di processi culturalmente predeterminati all'esito spontaneo di un tentativo di rappresentazione delle proprie idee e degli ideali condivisi: in questo senso, la cultura visuale di II-IV secolo fu esemplarmente «arte plebea». Si tratta di un difforme paradigma che si riflesse in quel passaggio dalla magniloquenza della monumentalità alla ricerca dell'efficacia comunicativa, esemplarmente ravvisabile nei “manifesti figurati” che sostituiranno il monumento nell'ideale figurativo di questi decenni.

Diventa necessario chiedersi quali “realtà collettive”, quali ideali e quale “modello sintattico” si siano intersecati in questa nuova, prima cultura visuale cristiana.

### 3. «IL POTERE DELLE IMMAGINI» (P. ZANKER): LA FIGURA COME “MANIFESTO PROGRAMMATICO” E COME “LUOGO ESPRESSIVO”

Per cogliere la decisiva importanza della lezione di Paul Zanker, è necessario partire ancora una volta da un'intuizione di Ranuccio Bianchi Bandinelli. Atteso che l'arte romana fu arte didascalica per eccellenza, il grande archeologo senese giustamente precisò come essa aspirasse esplicitamente a parlare «alla comunità *intera* dei cittadini», aggiungendo che «da essa *doveva* essere *senza grandi difficoltà* “letta” e *intesa*»<sup>40</sup>. Sussisteva cioè una cultura visuale programmaticamente animata da un'ambizione comunicativa e da una sorta di “vocazione universalistica” che trascendeva ampiamente l'intrinseca misura della didascalicità della figura.

Non è possibile descrivere adeguatamente il “perimetro ideale” entro il quale sorse la prima cultura visuale cristiana tralasciando il modo con cui questa caratteristica dell'arte romana si esprime durante la costituzio-

---

*artistica nel passaggio dall'Antichità al Medioevo. Atti del Convegno internazionale sul tema (Roma, 4-7 aprile 1967), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1968 (Quaderni 105), 121-141.*

<sup>40</sup> Bianchi Bandinelli, *Arte plebea*, 37. I corsivi sono redazionali.

ne statutaria dell'impero di Roma, nel drammatico passaggio dalla Repubblica al Principato. Tale e tanto ampio fu lo spazio occupato dall'immagine nella vicenda che avrebbe deciso le sorti del nuovo edificio politico augusteo da aver indotto Paul Zanker a introdurre l'idea di un'«interiorizzazione» dell'immaginario politico» augusteo<sup>41</sup>.

Con un programma culturale di ampio respiro, perseguito con coerenza lungo un arco di oltre vent'anni, «Augusto» si propose, e ottenne nei fatti, un sostanziale rinnovamento della mentalità collettiva [...]. Un programma del genere richiedeva un nuovo linguaggio figurativo. Si tratterà [...] di esaminare i complessi rapporti tra l'instaurazione della monarchia, la riforma della società e i mutamenti avvenuti nella sfera delle immagini e nell'intero sistema della comunicazione visiva<sup>42</sup>.

La rilevanza dell'intuizione di Paul Zanker, a ben guardare, è duplice. Per un verso, infatti, l'archeologo tedesco attira l'attenzione su quel ricco paradigma figurativo attraverso il quale Ottaviano Augusto volle significare l'impianto ideale e la struttura del potere che si accingeva a costituire; per l'altro verso, egli sottolinea il potere che la visualità deteneva *di per sé* nel mondo culturale romano<sup>43</sup>. Non è possibile, infatti, declassare l'intuizione augustea al rango di un mero espediente propagandistico: l'«immaginario augusteo» non fu il capolavoro di una sorta di MinCul-Pop *ante litteram*<sup>44</sup>, fu piuttosto la naturale espressione di un'idea com-

<sup>41</sup> P. Zanker, *Immagini come vincolo: il simbolismo politico augusteo nella sfera privata*, in Id., *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Electa, Milano 2002 (Saggi di archeologia 7), 79-91, qui 80. Cfr. anche R.R.R. Smith, *Typology and Diversity in the Portraits of Augustus*, in *Journal of Roman Archaeology* 9 (1996) 31-47.

<sup>42</sup> Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, 5.

<sup>43</sup> Così anche Hölscher, *Visual Power*, 1: «Nell'antica Grecia e a Roma, la visualità giocava un ruolo enorme a tutti i livelli della vita. Vita sociale significava vivere con le immagini. Ma c'era di più: anche la vita sociale in quanto tale era segnata in misura estrema da manifestazioni del visuale, esperienze del visuale e interazioni con il visuale» (cfr. anche *ivi*, 1-13; R.R.R. Smith, *The Use of Images: Visual History and Ancient History*, in T.P. Wiseman [ed.], *Classics in Progress: Essays on Ancient Greece and Rome*, British Academy - Oxford University Press, Oxford 2002, 59-102).

<sup>44</sup> Ha d'altra parte ragione C. Ando, *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*, University of California Press, Berkeley (CA) - Los Angeles (CA) - London 2000 (Classics and contemporary thought 6), 228-239, a sottolineare l'iniziativa imperiale nella selezione della ritrattistica e nella sua diffusione attraverso le province imperiali:

plexa del mondo in un tempo che riconosceva nell'immagine il proprio strumento comunicativo più diffuso e più efficace. L'immagine era, in altri termini, *di per sé* il "luogo d'elezione" dal quale riformare la società e istituire un nuovo potere.

E dunque: «Se [...] non esisteva un'autorità preposta alla propaganda imperiale e se la scelta delle immagini era demandata, almeno in teoria, al singolo committente, come si formò questo linguaggio figurativo politico, che nel suo insieme era piuttosto coerente?»<sup>45</sup>. Come proposto da Tonio G. Hölscher<sup>46</sup>, il successo dei diversi temi iconografici, anche in ambito pubblico, si determinava attraverso due fattori: il loro impiego da parte di più committenti e la loro fortuna mediatica – l'efficacia, cioè, con cui erano in grado di trasformare in immagine il contenuto loro affidato. Se ne ricava il profilo di un linguaggio iconico del tutto orientato alla spendibilità comunicativa, a cospetto della quale gli elementi stilistici – che, per la moderna sensibilità, rappresentano la soglia autentica tra immagine e opera d'arte –, quando non venivano scientemente impiegati quale «sistema semantico»<sup>47</sup>, come si vedrà, erano considerati al massimo espressioni della *techne* del singolo artigiano. Di più ancora, però, si ricava il profilo di un'ar-

---

«Per l'impero dal IV secolo in poi [...] abbondanti testimonianze letterarie descrivono non solo l'invio di ritratti all'inizio dei principati, ma anche la ricezione di questi ritratti da parte delle comunità locali» (229).

<sup>45</sup> P. Zanker, *Il mondo delle immagini e la comunicazione*, in Id., *Un'arte per l'impero*, 9-37, qui 16.

<sup>46</sup> Cfr. T.G. Hölscher, *Monumenti statali e pubblico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1994 (Società e cultura greca e romana 3), 137-173.

<sup>47</sup> Oltre al fondamentale studio di Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, è necessario fare riferimento anche a Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, 255-280, il quale giustamente segnala il ruolo angolare che all'elemento stilistico il nuovo impero augusteo affidò, non però sul piano della definizione di un "gusto", ma appunto nella configurazione di un ideale politico e culturale: «La nuova cultura doveva essere una sorta di supercultura, capace di unire il meglio della tradizione greca al meglio dell'eredità romana, di fondere l'estetica greca col senso romano della moralità e della *virtus*. Doveva essere una cultura esemplare, degna di un popolo dominatore e tale da imporsi in tutto l'impero [...]. Solo entro questa cornice diventano comprensibili le qualità specifiche del classicismo e dell'arcaismo augusteo. Non si trattava di una moda o di un semplice orientamento del gusto [...]. Lo "sguardo indietro" dell'arte augustea obbedisce, invece, a una precisa ideologia, a una ben definita e aggressiva visione del mondo» (*ivi*, 155-156).



te “libera”, «intreccio fra le iniziative celebrative del sovrano e gli omaggi più o meno spontanei offertigli dalla popolazione: un processo che non sembra obbedire, in gran parte, a nessuna regia occulta»<sup>48</sup>.

Attraverso le immagini, Ottaviano colse dunque l'occasione di stabilire un'interlocuzione diretta con tutta la società – che proprio attraverso le immagini era già abituata ad esprimersi –, sfruttando l'efficacia dell'“arte” per stringere ulteriormente quel rapporto esclusivo con il *populus romanus* che egli, mantenendo saldamente la *tribunicia potestas*, aveva dimostrato di avere particolarmente a cuore. Dunque, la scelta augustea di (raf)figurare, prima ancora che (de)scrivere, non va letta soltanto né principalmente quale tentativo di propagandare più efficacemente l'architettura del nuovo ordine, ma come proiezione universale della nuova realtà politica, nella definizione della coscienza culturale e sociale di quella cittadinanza imperiale che il Principe stava creando.

Vero è anche, come pure osserva Paul Zanker, che, «nel nostro contesto, il concetto di “arte” è insufficiente e va sostituito con quello più ampio di “immagine”, che comprende tutte le manifestazioni con carattere di evidenza figurativa, anche quelle di natura effimera»<sup>49</sup>, perché l'immagine della nuova Roma fu autentica “cultura visuale”, sistema di valori figurato e perciò diffusivo se non dominante. In un tempo in cui «le strutture politiche e sociali dello stato cambiano, ma l'esigenza di sincerarsi del proprio *status* e della propria appartenenza culturale, nonché di proclamarlo agli altri, rimane»<sup>50</sup>, lo “spazio dell'immagine” risultò naturalmente il crocevia di un'intera epoca e dunque il luogo ideale per definirne la nuova identità.

<sup>48</sup> Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, 5. Il dato è di particolare rilevanza in relazione alla prima produzione visuale cristiana perché elimina la necessità di un indirizzo ecclesiastico. Come non vi fu alcuna «regia occulta» nella più generale tradizione iconografica imperiale, così non è necessario postulare che, per essere teologicamente rilevante, l'immagine cristiana debba presupporre una matrice ecclesiastica.

<sup>49</sup> Zanker, *Il mondo delle immagini*, 11.

<sup>50</sup> Zanker, *Il mondo delle immagini*, 10. Cfr. la straordinaria descrizione del monumento funebre di Trimalcione di Petronio Arbitro, *Satyricon* 71, che Bianchi Bandinelli, *Arte plebea*, 41, paragona al rilievo funebre proveniente da Amiternum e ora al Museo Nazionale de L'Aquila.

La centralità dell'immagine dell'imperatore quale manifesto ideale del suo principato – e perciò come modello della romanità – trovò nel regno di Settimio Severo (193-211) un momento insieme di tipica conferma e di decisivo cambiamento. Si tratta di un passaggio particolarmente rilevante per questa ricerca, in relazione alla cronologia della più antica cultura visuale cristiana.

In quanto imperatore, Settimio era generale – come Cesare –, patriarca della *civi(li)tas* e custode dell'antico *mos maiorum, pater Patriae* – come Augusto –, guida divina di tutto il cosmo<sup>51</sup> – come Vespasiano – e filosofo nella ricerca del bene e della verità – come Marco Aurelio. A ciascuna di queste funzioni la corte di Settimio fece corrispondere altrettanti modelli iconografici che però, come nota perspicuamente Niels Hannestad, presero infine il sopravvento sulla caratterizzazione ritrattistica dell'iconografia imperiale: «In molti casi, sin dal tempo di Augusto, l'immagine dell'imperatore era stata una finzione (*fiction*). Severo compì l'ultimo passo e abbandonò la finzione (*fiction*) dell'immagine del dominatore quale autentico ritratto»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Per capire questa intima interazione tra ideale politico e prassi religiosa (che si concretizzava in quel formalismo rituale che veniva identificato dal sostantivo *thrēskeia*), può essere utile richiamare il comma sesto della discussa c.d. “*Lex de Imperio Vespasiani*”, eroga per senatoconsulto il 22 dicembre 69 e.v., pervenutaci attraverso una trascrizione su lastra bronzea conservata ai Musei Capitolini di Roma (NCE 2553). Da questo testo emerge chiaramente «il carisma, soteriologico e metagiuridico» del principato romano (F. D'Ippolito - F. Lucrezi, *Profilo storico istituzionale di diritto romano*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2018, 321). Nel definire il mandato del Principe, il testo senatorio precisa (righe 14-16): «Egli abbia diritto e facoltà di intraprendere e compiere tutto ciò che egli deciderà possa giovare, a partire dalla consuetudine, per la maestà della Repubblica nelle questioni divine e umane, pubbliche e private (*Quaecumque ex usus rei publicae maiestate divinarum, | humana-rum, publicarum privatarumque rerum esse [e]i | censebit, ei agere, facere ius potestas-que sit*)» (CIL 6, 930; ILS 244). Si tratta, in altri termini di un mandato che coinvolge la somma di tutto ciò che esiste: al principe era affidato il compito di *religare*, unire assieme (ed è questa l'etimologia di “*religio*” secondo Lattanzio, *Divine istituzioni* 4,28,2) “immanente e trascendente”, “umano e superumano”, “mondano e divino”. Cfr. la perspicua analisi di M. Peachin, *Exemplary Government in the Early Roman Empire*, in O. Hekster - G. de Kleijn - D. Slootjes (eds.), *Crises and the Roman Empire. Proceedings of the Seventh Workshop of the International Network Impact of Empire (Nijmegen, June 20-24, 2006)*, Brill, Leiden - Boston (MA) 2007 (Impact of Empire 7), 75-95, in part. 82-95.

<sup>52</sup> N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus University Press, Aarhus 1988, 261. Tutti e quattro questi paradigmi dell'ideale imperiale trovarono spazio nella decora-

Se dunque per un verso il cruciale passaggio dell'età severiana ribadisce ulteriormente la pervasività della figura nella cultura romana imperiale, d'altra parte esso dimostra che, con il principato di Settimio Severo, il "potere dell'immagine" celebrò infine il suo più alto trionfo: il tipo iconografico prendeva il sopravvento persino sull'identità somatica dello stesso imperatore<sup>53</sup>. L'immagine trionfava sull'identità della storia.

#### 4. «IL LINGUAGGIO DELL'ARTE» (T.G. HÖLSCHER): LA FORMA COME «SISTEMA SEMANTICO»

L'ultima coordinata necessaria per delineare i caratteri salienti dello spazio "storico-artistico" entro il quale sorse la prima cultura visuale cristiana è fornita dalla ricerca di Tonio G. Hölscher. Nel corso di queste pagine si è già più volte richiamata la monografia *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*: in essa, l'archeologo tedesco assumeva, quale premessa per la comprensione dell'arte romana, un punto prospettico simile a quello che qui si sta cercando di fare emergere: il «non considerare più le opere d'arte solamente dal punto di vista della produzione (cioè come espressione dell'artista e del committente), ma anche da quello della comunicazione, come fattore della vita sociale nel suo complesso»<sup>54</sup>.

A giustificare questa necessità critica stanno, a giudizio di Tonio G. Hölscher, le difficoltà specifiche che la visualità romana poneva. Mentre, infatti, l'arte greca sembra rispondere meglio a quell'istanza di "assoluta originalità" che cifra nel sentire contemporaneo il concetto di "arte", «il linguaggio dell'arte romana», costitutivamente declinato a partire dalla

---

zione dell'Arco di Leptis Magna o sul c.d. "Arco degli Argentari" di Roma: cfr. *ibidem* e *ivi*, rispettivamente 270-277 e 277-283.

<sup>53</sup> Ovviamente questa osservazione coglie un fenomeno che è al di là anche della fondamentale intuizione di L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft: Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986 (cfr. anche Hölscher, *Visual Power*, 151-201), circa la decisiva rilevanza della patognomica nella codificazione mediatica della ritrattistica: non si tratta qui della trasformazione del ritratto in un codice di espressioni facciali, atteggiamenti e gesti, ma dell'abbandono di ogni aspettativa fisiognomica. L'imperatore non è più un individuo ma un ideale.

<sup>54</sup> Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, 9.

replica di modelli ellenistici e dalla selva delle copie di opere greche, per lungo tempo è stato descritto come un fenomeno culturalmente subalterno. Al contrario, osserva l'archeologo, per coglierne l'originalità e, se si vuole, la specificità, è necessario assumere una posizione diversa. L'originalità dell'arte romana, cioè, non sarebbe più data dal "fare l'opera d'arte" – perché qui, in effetti, molto venne tratto dalla tradizione greca –, ma dal "fare *tramite* l'opera d'arte". Si determina in tal modo la decisiva domanda circa «il compito [...] della tradizione greca all'interno della civiltà imperiale romana»<sup>55</sup>.

La rilevanza di questa domanda si può cogliere solo rispettandone l'ampiezza: Tonio G. Hölscher non si chiede, infatti, quale obiettivo immediato – propagandistico, parenetico, educativo ecc. – fosse affidato all'arte, ma quale ruolo essa abbia ricoperto entro la trama culturale e sociale dell'edificio imperiale romano. Se Paul Zanker aveva attirato l'attenzione sul potere dell'immagine nell'età augustea (e imperiale), Hölscher ne ha identificato la sistematizzazione semantica:

Le forme stilistiche dei vari periodi dell'arte greca venivano riprese soprattutto perché in tal modo si potevano rappresentare adeguatamente temi e contenuti differenti [...]: a dominare non è un relativismo determinato dall'arbitrio, e neppure una preferenza di gusto, bensì una selezione regolata su ciò che si intende comunicare [...]. Si produsse così un sistema in cui le forme dell'arte greca venivano filtrate da criteri non stilistici ma principalmente semantici, [...] una semantizzazione degli stili<sup>56</sup>.

«Rappresentare [...] temi e contenuti», «ciò che si intende comunicare», «criteri [...] semantici», «semantizzazione degli stili»: qui si deve ravvisare il *proprium* dell'arte romana: essa fu *un sistema semantico*. Il dato è significativo perché non si limita a constatare che l'immagine significa, ma che il carattere distintivo della visualità romana era di avere fatto del figurativo uno strumento articolato, riconosciuto e accessibile,

<sup>55</sup> Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, 11.

<sup>56</sup> Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, 67; cfr. anche Id., *Greek Styles and Greek Art in Augustan Rome: Issues of the Present Versus Records of the Past*, in J.I. Porter (ed.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2006, 237-259.

per comunicare<sup>57</sup>. Il fatto, poi, che questo carattere possa e debba essere considerato rilevante *sul piano artistico* è provato dal fatto che esso fu artisticamente *generativo*:

Molte delle immagini [...] «romane» non sono copie in senso stretto da originali antichi, bensì adattamenti da opere greche, o addirittura creazioni *ex novo* nello stile dei modelli greci; è indicativo che, in relazione alla funzione programmatico-contenutistica delle immagini, non si distingua tra riproduzioni fedeli e creazioni più o meno innovative<sup>58</sup>.

È dunque proprio la «funzione programmatico-contenutistica» di quest'arte a permetterle di passare dalla passiva subalternità ai modelli greci all'autonoma creazione di nuovi originali: poiché lo stile non era un "originale" da copiare ma un vettore semantico, esso poteva essere originalmente impiegato pur se in un tempo che lo aveva ormai strutturalmente risemantizzato.

Ancora una volta va precisato che la definizione di questa cultura visuale non fu una costituzione "a tavolino", positivamente regolata e normata formalmente; si trattò senz'altro di un fenomeno spontaneo, sollecitato da numerosi fattori, storici, sociali, economici, politici e culturali<sup>59</sup>. Ciò che qui è urgente segnalare è come questo *sistema semantico*, che connotava l'identità culturale dell'impero di Roma, si espresse acquisendo e rilanciando valori, temi formali e stili della "classicità" greca (ed ellenistica): esattamente ciò che portò alla costituzione di una cultura visuale cristiana.

<sup>57</sup> Sull'approccio semiotico della lezione di Hölscher, cfr. A. Weissenrieder - F. Wendt, *Images as Communication. The Methods of Iconography*, in A. Weissenrieder - F. Wendt - P. von Gemünden (eds.), *Picturing the New Testament. Studies in Ancient Visual Images*, Mohr Siebeck, Tübingen 2005 (WUNT 2, 193) 3-49, qui 28-37.

<sup>58</sup> Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, 57.

<sup>59</sup> È appena il caso di sottolineare come la svolta imperiale di Roma sia coincisa con il consolidamento della misura (politica ed economica *in primis*, ma non soltanto) continentale del dominio romano e la conseguente, necessaria nascita di una cittadinanza cosmopolita, bisognosa di poter condividere un sistema culturale (e visuale!) comune. Il parametro greco (grazie al decisivo contributo, in tal senso, fornito dall'ellenismo) doveva rappresentare la più naturale soluzione.

---

Abbandonate le coordinate antistoriche fornite dal successivo dibattito iconoclasta, il contesto entro il quale emerse la prima cultura visuale cristiana dev'essere dato innanzi tutto dal parallelo con la coeva "cultura artistica" dell'impero romano. Troppo spesso questo principio critico è stato travisato e impiegato entro una griglia interpretativa troppo meccanicamente ridotta all'antitesi tra giudeo-cristianesimi (fedeli alla propria identità) e cristianesimi ellenizzati (o, si potrebbe anche dire: "compromessi", "contaminati" ecc.). Eppure esso non implica di per sé la difesa di un *habitus* "pagano", ma semplicemente la partecipazione a una stagione culturale nella quale l'immagine, prima di essere "sacra", era molto altro<sup>60</sup>.

Sciolta da questi pregiudizi, la prima cultura visuale cristiana può essere studiata quale fenomeno iconico del tutto armonico con l'epoca culturale durante la quale nacque.

1. Si tratta di un fenomeno figurativo che si manifestò quale "cultura visuale" e che soltanto da questa prospettiva permette di cogliere i caratteri della sua specificità qualificante. Non fu originale, infatti, per via dell'introduzione di uno stile nuovo o tramite una propria teoresi dell'immagine – essa giungerà, ma solo tardivamente, e sarà il contenuto della grande crisi iconoclasta. L'"arte" dei primi cristiani si distinse per i contenuti che volle elaborare e per il sistema esegetico sul quale si costituì il rapporto con il suo osservatore.
2. In essa si dispiegò un sistema di valori che, di contro al «dolore di vivere» e alla «volontà di potenza» tardo-imperiali, espresse un'im-

---

<sup>60</sup> La disfunzionalità di questo presupposto si potrà forse cogliere più facilmente facendo ricorso al parallelo con la "cultura letteraria" delle origini cristiane: l'obiezione che si muove alla nascita di una cultura visuale cristiana coincide con l'affermazione che l'adozione della lingua greca, in vece dei dialetti aramaici, connoti una "paganizzazione" precoce dei movimenti cristiani. Del resto, come giustamente sottolinea T. Burckhardt, *The Foundations of Christian Art*, World Wisdom, Bloomington (IN) 2006, 1: «Quando gli storici dell'arte impiegano l'espressione "arte sacra" per ciascuna opera di soggetto religioso dimenticano che l'arte è essenzialmente forma».

pazienza della fine e un entusiasmo escatologico che permearono la ricerca iconica di questa cultura visuale, producendo un'autentica "immagine ambiziosa", per aspirazione argomentativa e per ampiezza di significato.

3. Fu «arte plebea» per eccellenza: fenomeno spontaneo e «dal basso» – non eterodiretto né governato, cioè –, espressione di un nuovo popolo che si stava aggregando e che desiderava esprimersi diffusamente, non limitandosi al limitato pubblico della scrittura.
4. Fu "immagine potente" sia per gli esiti, perché essa fu capace di costituire valore e di orientare la definizione degli ideali di una nuova cittadinanza, sia per la sua intrinseca disponibilità, perché fu riconosciuta come strumento comunicativo per eccellenza (*medium di per sé*), precocemente adottato e largamente impiegato nelle comunità cristiane.
5. Fu «sistema semantico», non per una "significazione dello stile" impiegato, come avvenne per l'"arte romana", ma per la più rigorosa codificazione dei suoi temi iconografici e per l'impiego di una sintassi tipologica; fu appunto «sistema semantico», condiviso e orientato all'elaborazione e alla comunicazione di valori e di idee.

#### IV.

### IL CONTESTO GENETICO

L'approccio visuale all'arte insegna che, benché motivato da un'intenzione specifica e caricato di una funzione originalmente assegnata, un documento visuale può diventare mille "opere" diverse, a seconda degli occhi che lo osservano, del significato che esso riceve, delle epoche in cui è visto, della storia che ha vissuto ecc.

Lo scopo di questa ricerca, come già dichiarato, è quello di valutare se sia possibile ricondurre criticamente la più antica documentazione visuale cristiana al suo proprio originario *Sitz im Leben*, ricavando da essa le ragioni che ne motivarono la committenza e i significati che vi riconobbero i suoi antichi spettatori. In altri termini, come osservato da Paul Zanker, i presupposti dell'approccio visuale diventano efficaci storiograficamente solo quando si accompagnano a una metodologia che permetta di amministrare la fluidità semantica dell'immagine:

Ogni immagine è finalizzata alla comunicazione e dipende da essa [...]. Ogni committente e ogni realizzatore di un'immagine intende dire qualcosa, si rivolge a un pubblico. Questo banale dato di fatto acquista interesse per lo storico solo nel momento in cui egli riesce a ricostruire e analizzare i contesti concreti in cui le immagini esplicavano i propri effetti<sup>1</sup>.

Le prossime pagine vorrebbero richiamare gli aspetti salienti dei due parametri fondamentali dei «contesti concreti» della *performance* – come oggi piace dire – dell'immagine cristiana antica: la committenza e la fruizione, intesa quest'ultima come "contesto performativo" (*dove* l'immagine era situata) e come *audience* del documento visuale cristiano delle origini (*chi* osservava l'immagine).

---

<sup>1</sup> Zanker, *Il mondo delle immagini*, 9.



## 1. LA COMMITTENZA

La committenza d'arte cristiana è un campo ancora in parte inesplorato<sup>2</sup>; quel che se ne può dire emerge dall'intersezione di diverse coordinate storiografiche: il parallelo con il coevo contesto romano-imperiale; la "storia sociale" delle origini cristiane; le informazioni che ci provengono direttamente dalle opere superstiti – epigrafiche, ma non solo.

### 1.1. *Il contesto romano imperiale*

In una fondamentale *Appendice* dedicata ai «prezzi dei monumenti funerari», Martin Bang raccolse un ricco dossier documentario circa l'onere economico della sepoltura<sup>3</sup>. Volendosi limitare all'acquisto dei sarcofagi e alle informazioni relative all'età diocleziana – con la quale termina l'*Appendice* – ricavate da documenti di matrice cristiana, emergono almeno tre iscrizioni rilevanti<sup>4</sup>:

<sup>2</sup> Costituiscono una fondamentale eccezione a questa affermazione le ricerche di J. Dresken-Weiland, *Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani*, in *XLI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina: Seminario Internazionale sul tema: «Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente». Ravenna, 12-16 settembre 1994. In Memoria del Prof. F.W. Deichmann*, Edizioni del Girasole, Ravenna 1995, 109-113; Ead., *Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage*, in *Das Münster* 50 (1997) 19-27; Ead., *Sarkophagbestattungen des 4.-6. Jahrhunderts im Westen des römischen Reiches*, Herder, Rom - Freiburg - Wien 2003 (*Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte. Supplementhefte* 55), in part. 18-80; Ead., s.v. «*Patronage: Sarcophagus Evidence*», in *EEECA*, 2, 306-307. Molto rilevanti per questo approfondimento sono anche le pagine, dedicate a «i defunti» di A. Bertolino, *Dagli ipogei alle catacombe. Organizzazione e funzionamento dei cimiteri sotterranei in epoca romana*, Arbor Sapientiae, Roma 2022 (*Antichità Romane* 49), 79-108. Engemann, *Deutung und Bedeutung*, 23-34, interseca il tema della committenza con quello della visualità.

<sup>3</sup> M. Bang, *Preise von Grabdenkmälern*, in L. Friedlaener, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine*, 4: *Anhänge*, Hirzel, Leipzig 1921<sup>9-10</sup>, 304-309. Una breve descrizione del "patronato artistico" nel mondo classico si può trovare in P. Stewart, *The Social History of Roman Art*, Cambridge University Press, Cambridge - New York (NY) 2008 (*Key Themes in Ancient History*), 32-38.

<sup>4</sup> Cfr. anche, per un periodo posteriore, ICUR 2, 6077 (del 426, dove si attesta l'acquisto di un «*locum*» per «un solido d'oro e mezzo»); cfr. inoltre ICUR 1,1282; 7, 19158; 7, 20669; a partire dal IV secolo in poi, cfr. J. Guyon, *La vente des tombes à travers l'épigraphie de la Rome chrétienne (IIIe-VIIe siècles): le rôle des fossores, mansionarii, praepositi et prêtres*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 86 (1974) 549-596.

1. «UBI HXN EMIT UX | ORI SARTOPHAGU[M] AUREIS IX ([?]) comprò per la moglie un sarcofago al prezzo di nove aurei)», datata agli inizi del IV secolo e di provenienza romana<sup>5</sup>;
2. «AR]CA SOLIDOS QUAT | TUOR («acquistò un'arca funebre per quattro solidi)», proveniente da un frammento di sarcofago con acroteri, rinvenuto nell'area necropolare di Manastirine, a ridosso della basilica dei santi Doimo e Venanzio, martiri diocleziane<sup>6</sup>;
3. «P PERSEUS ET SUC | CESSA SE VIVOS | CONPARAVERUNT | AURI SOLIDOS QUAT | TUOR TRIMISE UNUM X (Perseo e Successa, ancora viventi, comprarono per loro «il sarcofago» al prezzo di quattro solidi e un tremisse)», non datato ma certamente cristiano, di provenienza romana<sup>7</sup>.

Si tratta di cifre (che valutano l'acquisto di un sarcofago tra i quattro e i quindici *solidi* diocleziane), coerenti con quelle ricostruibili in ambito profano, che lasciano intravedere l'impegno di un consistente investimento (un *solido* equivaleva a mille denari; uno schiavo, secondo l'*Editto sui prezzi* del 301, avrebbe dovuto costare trentamila denari)<sup>8</sup> per le necessità della sepoltura.

<sup>5</sup> CIL 6, 29975; l'aureo fu battuto dal I secolo agli inizi del IV, quando venne sostituito dal solido diocleziano. Sembra propendere per una matrice cristiana di questa epigrafe Dresken-Weiland, s.v. «*Patronage*», 306, ove è menzionata quale «unica isolata attestazione [...] del costo di un sarcofago».

<sup>6</sup> F. Bulić, *Scavi nell'antico cimitero cristiano di Manastirine (Coemeterium legis sanctae christianae) durante l'a. 1896*, in *Bullettino di archeologia e storia dalmata* 20 (1897), 81-96, qui 89, numero 2289. Il pezzo viene messo in relazione all'iscrizione CIL 3, 8742, riferita a un sarcofago cristiano di metà IV-inizi V secolo di Salona (dove pure si trova la necropoli di Manastirine [Croazia]), fatto realizzare da Severa per il marito, il *protector* Flavius Magnianus, e costato quindici *solidi*. In entrambi i casi si tratta ovviamente di *solidi* aurei di Diocleziano.

<sup>7</sup> Marucchi, *I monumenti egizi*, 191.

<sup>8</sup> Per questo parametro cfr. almeno B. Salway, *Mancipium Rusticum Sive Urbanum: The Slave Chapter of Diocletian's Edict on Maximum Prices*, in *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 109 (2010) 1-20. Come nota S. Mazzarino, *Aspetti sociali del IV secolo. Ricerche di storia tardo-romana*, RCS, Milano 2002 (BUR Saggi) (ed. or. Roma 1951), 91-97, però, l'operazione diocleziana aveva attribuito alla moneta un valore nominale assai rilevante, potenziandone fortemente il potere d'acquisto, il che lascia aperta la questione se il costo dichiarato da queste epigrafi sia da ricondurre a quel valore nominale o se sia da parametrare rispetto all'uso comune; tale forbice non cambia nella sostanza l'osservazione della rilevanza dell'investimento necessario per acquistare un sarcofago.

Ben Russell ha ampiamente descritto «il commercio dei sarcofagi»<sup>9</sup> nel mondo romano, illustrando la gamma di opzioni possibili per gli acquirenti, la filiera produttiva e le peculiarità di mercato, confermando sostanzialmente la dispendiosità qui sottolineata della compravendita di sarcofagi. Predisporre un sarcofago era infatti un'operazione costosa, in denaro e in tempo, che, dalla cava alla posa in opera (processo complesso che richiedeva il reperimento del materiale, la predisposizione della struttura, la scultura dell'apparato figurativo e, infine, la sua posa in opera), impegnava numerose maestranze e poteva richiedere mesi o anni per essere realizzata<sup>10</sup>.

Il «costo della sepoltura», in altri termini, rappresentava un investimento tale che ben difficilmente può essere immaginato presupponendo una committenza marginalizzata, costretta nella passività dell'acquirente di un bene di consumo. Di particolare interesse paiono a questo riguardo le osservazioni che Ben Russell avanza circa il «momento dell'acquisto»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. B. Russell, *The Economics of the Roman Stone Trade*, Oxford University Press, Oxford 2013 (Oxford Studies On The Roman Economy), 256-310. Cfr. anche Y.A. Marano, *Marmo e committenze nell'Adriatico tardoantico (V-VI secolo d.C.)*, in E. Cirelli - E. Giorgi - G. Lepore (eds.), *Economia e Territorio. L'Adriatico centrale tra tarda Antichità e alto Medioevo*, BAR, Oxford 2019 (International Series 2926), 41-49.

<sup>10</sup> Sulla produzione dei sarcofagi, cfr. B. Russell, *The Roman Sarcophagus 'Industry': a Reconsideration*, in Elsner - Huskinson (eds.), *Life, Death and Representation*, 119-147, qui 123-127. L'alto costo dei sarcofagi sembra confermato ancora da una notizia riportata da Cassiodoro, *Varie* 3,19, in riferimento al periodo teodoriciano (Teodorico il Grande fu re del regno ostrogoto in Italia dal 493 al 526; il testo della missiva riportata da Cassiodoro è per gli anni 507-511). Qui viene documentato il tentativo di disciplinare il costo dei sarcofagi («Affinché non vi sia un prezzo iniquo [*iniqua taxatio*] sotto [la pressione di] queste circostanze, né coloro che hanno subito la perdita siano obbligati, tra i dolorosi gravami dei lutti, a piangere la dispersione delle loro ricchezze [*plorare dispendia facultatum*] e, costretti a un'empia devozione [*nefanda devotioe constricti*], vengano forzati [alternativamente] a perdere i loro patrimoni a vantaggio dei morti [*patrimonia pro mortuis perdere*], o a gettare i corpi amati nelle più squallide fosse»), investendo un certo Daniele, scultore apprezzato a corte («Deliziati dall'abilità della tua arte che eserciti con cura nello scavo e nella decorazione dei marmi [*Artis tuae peritia delectati quam in excavandis atque ornandis marmoribus diligenter exerces*]»), del compito di sovrintendere al loro commercio. Per una contestualizzazione del testo, cfr. Marano, *Marmo e committenze*.

<sup>11</sup> Cfr. Russell, *The Economics of the Roman Stone Trade*, 258-259. Cfr. però anche T. Cornell, *Artists and Patrons*, in T. Cornell - M. Crawford - J. North (eds.), *Art and Production in the World of the Caesars*, Olivetti, Milano 1987, 17-36; Stewart, *The Social History*.

Reagendo all'ipotesi che immaginava la compera di sarcofagi sotto l'urgenza della necessità, e quindi presumendo una sorta di scelta entro uno stock di pezzi già predisposti in bottega e solo da ultimare – il che escluderebbe l'apporto della committenza nella progettazione del pezzo<sup>12</sup> –, egli osserva l'alta incidenza di epigrafi che parlano del defunto come «*zōn* (vivente)» o, più ampiamente, di dichiarazioni come la ben nota formula latina, «*vivus/-a sibi fecit* (lo fece per sé mentre era in vita)». Si tratta di testimonianze preziose della volontà di determinare la propria sepoltura, di provvedere ad essa – come recita un'epigrafe proveniente dal cimitero di Domitilla (datata tra III e IV secolo) – «per / umana tranquillità (*pro / humana securitate*)»<sup>13</sup>.

La stagione dei sarcofagi con rilievi, nella quale si inserisce anche l'intensa produzione funeraria cristiana pervenutaci, esprime «l'intento del nuovo culto funerario», affermatosi nella Roma imperiale: se, per un verso, «un sepolcro di marmo esprimeva con particolare efficacia l'idea che la memoria della morte non si sarebbe mai estinta [...]», la sorprendente interiorizzazione del culto funerario, che circondava i sepolcri di un'aura più intensa e sentimentale e che produsse nuovi rituali e [...] un nuovo linguaggio figurativo», d'altra parte, questa nuova stagione voleva esprimere anche «una più esplicita autoaffermazione individuale [...] e soprattutto dimostrare l'appartenenza all'*élite* culturale»<sup>14</sup>. La tomba diveniva così, prima ancora che luogo della memoria, autentico bilancio della vita.

Predisporre la propria sepoltura non era, dunque, semplicemente un onere di decoro, ma rappresentava un autentico dovere verso di sé e verso la propria famiglia; emblematico è il caso di «Arrius Alphius «che» aveva seppellito temporaneamente «moglie e figlio» in bare di terracotta presso un'altra tomba finché non fu in grado di permettersene una tutta sua che

<sup>12</sup> Cfr. almeno G. Koch - H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Beck, Munich 1982 (Handbuch der Archäologie), 613-614; Stewart, *The Social History*, 37.

<sup>13</sup> ICUR 3, 9181. Analoga situazione si può documentare per il c.d. «Testamento di Liongon» (CIL 13, 5708). È d'altra parte questo il senso della famosa pagina di Petronio, *Satyri-con* 71.

<sup>14</sup> Zanker - Ewald, *Vivere con i miti*, 28-29.

doveva avere un sarcofago di marmo per i loro resti e per i suoi, “in modo che quando morirò io possa essere deposto lì, prossimo a loro”<sup>15</sup>.

Conseguire questo duplice scopo – affermare la propria identità (ideale) e dislocare nello spazio del valore e della perpetuità la propria *familia* – venne considerato meritevole di un crescente investimento pecuniario e comportò un sempre maggiore coinvolgimento da parte della committenza che, dunque, va riguardata come un attore coinvolto nella genesi ideale dell’“opera”, non come un semplice acquirente “finale”<sup>16</sup>.

## 1.2. *Il Sitz im Leben storico-sociale*

Le osservazioni appena svolte credo permettano di concordare con Guntram Koch quando afferma che

la maggior parte dei sarcofagi «cristiani» furono probabilmente ordinati e poi realizzati appositamente secondo il volere del committente, sia nei centri di produzione, cioè Roma, Ravenna e Costantinopoli, sia in provincia [...]. Non si sa quasi nulla del costo dei sarcofagi del periodo paleocristiano. «D'altra parte,» Se le iscrizioni danno informazioni sui sepolti, diventa chiaro – soprattutto nel caso dei sarcofagi in marmo – che dovevano essere persone facoltose<sup>17</sup>.

Sappiamo in effetti che numerose iscrizioni cristiane rivendicarono ai loro commemorati il clarissimato<sup>18</sup>, sintomo di un'appartenenza sociale quanto più alta possibile<sup>19</sup>, fatto che ben si allinea alle informazioni in

<sup>15</sup> Cfr. Hope, *Roman Death*, 175-176. L'iscrizione di Alphius è del 155 (CIL 6, 2120).

<sup>16</sup> Si noti il carattere individuale o, al più, familiare di questi «investimenti sulla morte», per usare una felice definizione di Zanker - Ewald, *Vivere con i miti*, 28. Non si deve dimenticare che il sarcofago e la tomba erano ciò a cui si affidava non solo il proprio corpo ma anche e soprattutto la preservazione del proprio ricordo e, in taluni casi, l'onere di manifestare la propria eredità ideale.

<sup>17</sup> G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, Beck, Munich 2000 (Handbuch der Archäologie), 90.

<sup>18</sup> Cfr. M. Corbier, *Les familles clarissimes d'Afrique proconsulaire (I<sup>er</sup>-III<sup>e</sup> siècle)*, in *Tituli* 5 (1982) 685-754; W. Kuhoff, *Studien zur zivilen senatorischen Laufbahn im 4. Jahrhundert n. Chr. Ämter und Amtsinhaber in Clarissimat und Spektabilität*, Lang, Frankfurt 1983 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften 162); C. Krumeich, *Hieronymus und die christlichen feminae clarissimae*, Habelt, Bonn 1993 (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Alte Geschichte 36).

<sup>19</sup> Cfr. almeno Dresken-Weiland, s.v. «*Patronage*», 306.

nostro possesso circa la composizione sociale delle comunità cristiane e di quella romana in particolare<sup>20</sup>.

Sappiamo anche, come già si è osservato, che la predisposizione della sepoltura era operazione che manifestava un “punto di vista” privato – individuale o familiare – di fronte al mondo. Il tema è rilevante per definire la committenza cristiana di queste opere per una duplice ragione.

1. Se la tomba è innanzi tutto manifesto<sup>21</sup>, essa presuppone un messaggio e, dunque, la capacità di elaborarlo; ciò definisce una committenza capace di impiegare autonomamente i fondamentali strumenti dell'esegesi tipologica e di destreggiarsi entro i principali teologumeni cristiani.
2. Anche la tomba cristiana, come pure quella profana ad essa coeva, dà la parola a donne, uomini e *familiae* che si esprimono innanzi tutto in quanto intersezioni di affetti e non in ragione della loro mansione ecclesiale. Benché la prima documentazione visuale cristiana sia rivolta alla comunità – e dunque ne sia anche espressione –, il punto di vista “privato” di chi commissionò quelle opere non viene mai meno. Anche quando è sepolto il clero, esso si commemora in quel momento innanzi tutto come parente (sposo, ge-

<sup>20</sup> Sono ancora valide le osservazioni di A. von Harnack, *Missione e propagazione del cristianesimo nei primi tre secoli*, Bocca, Torino 1906 (Biblioteca di scienze moderne 21), 387-406. Cfr. anche M. Mazza, *Struttura sociale e organizzazione economica della comunità cristiana di Roma tra II e III secolo*, in Flocchi Nicolai - Guyon (curr.), *Origine delle catacombe romane*, 15-28; P. Lampe, *From Paul to Valentinus. Christians at Rome in the First Two Centuries*, Fortress Press, Minneapolis (MN) 2003 (ed. or. Mohr, Tübingen 1983), 23-38; 366-372.

<sup>21</sup> Anche nella tradizione profana non di rado – nella maggior parte dei casi – manca la commemorazione epigrafica dei defunti. A custodire l'identità del defunto, in altri termini, più che una descrizione epigrafica commemorativa della vita trascorsa è il manifesto ideale – mitologico o biblico – nel quale vengono inseriti i ritratti (cfr. magistralmente Z. Newby, *In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi*, in Elsner - Huskinson [eds.], *Life, Death and Representation*, 189-227). Non si tratta, dunque, di una lotta contro la dimenticanza, ma di un tentativo di esprimere quella «potenza formale che sa far passare nel valore ciò che in natura corre verso la morte» (E. de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 2008 [Universale Bollati Boringhieri 559], 214).

nitore, sorella o fratello, figlio) e solo in subordine come dignitario ecclesiastico<sup>22</sup>.

Dunque una committenza benestante, in linea con la composizione delle comunità cristiane di II, III e IV secolo – dislocate verso l'alto della società antica –; una committenza competente per esegesi e teologia, tutt'altro che estranea alla vita religiosa e alla riflessione di questi movimenti; una committenza familiare, non ecclesiastica, benché propriamente comunitaria.

### 1.3. *Le opere superstiti*

La documentazione pervenuta permette di raccogliere numerose informazioni prosopografiche relative alla committenza di queste opere. Epigrafia, ritrattistica e iconografia del reale sono, in questa prospettiva, gli elementi dai quali è possibile ricavare maggiori informazioni.

#### a. I dati epigrafici

Si può affermare che, fra i tanti aspetti inerenti alla vita delle comunità cristiane a Roma visti alla luce delle testimonianze epigrafiche, quello relativo alle componenti sociali è indubbiamente uno dei più interessanti, anche per il numero di elementi che si possono raccogliere dallo spoglio degli epitaffi<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. K. Sessa, *The Formation of Papal Authority in Late Antique Italy: Roman Bishops and the Domestic Sphere*, Cambridge University Press, Cambridge et alibi 2012, 175.

<sup>23</sup> D. Mazzoleni, *La vita del popolo cristiano a Roma alla luce delle testimonianze epigrafiche (dal III secolo alla fine del VI)*, in L. Pani Ermini - P. Siniscalco, *La comunità cristiana di Roma. La sua vita e la sua cultura dalle origini all'Alto Medioevo*, LEV, Città del Vaticano 2000 (Atti e documenti 9), 206-227, qui 209. Cfr. anche J. Janssens, *Vita e morte del cristiano negli epitaffi di Roma anteriori al sec. VII*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 1981 (Analecta Gregoriana 223); D. Mazzoleni, *Il lavoro nell'epigrafia cristiana*, in S. Felici (cur.), *Spiritualità del lavoro nella catechesi dei Padri del III-IV secolo. Convegno di studio e aggiornamento, Facoltà di Lettere cristiane e classiche (Pontificium institutum altioris latinitatis), Roma 15-17 marzo 1985*, LAS, Roma 1986 (Biblioteca di scienze religiose 75), 263-271 (di Mazzoleni cfr. anche la raccolta di saggi *Epigrafi del mondo cristiano antico*, Lateran University Press, Roma 2002 [Facoltà di teologia], in part 11-84); C. Carletti, *Iscrizioni cristiane a Roma. Testimonianze di vita cristiana (secoli III-VII)*, Nardini, Firenze 1986 (Biblioteca Patristica 7); Id., *Epigrafia dei cristiani in Occidente dal III al VII secolo. Ideologia e prassi*, Edipuglia, Bari 2008 (Inscriptiones Christianae Italiae. Subsidia 6).

L'epigrafia rappresenta il bacino di ricerca più vasto per delineare, con le «componenti sociali» del cristianesimo romano, anche il profilo della committenza cristiana o, per lo meno, per definire con maggior precisione lo spazio storico entro il quale essa vada situata.

Dai casi più toccanti, come quello del piccolo «*lepusculus Leo* (Leone, il leprottino)», bimbo di meno di due anni pianto dai genitori<sup>24</sup>, sino a quelli più insigni, come l'epitaffio di Marco Aurelio Prosene, «liberto dei due augusti / sovrintendente della casa imperiale / *procurator* del tesoro / *procurator* dei beni imperiali, *procurator* / dei ludi gladiatori (*munerum*) / *procurator* delle cantine di corte», morto nel 217, altissimo dignitario di corte sotto Commodo e Caracalla, divenuto cristiano («*receptus a Deo*») <sup>25</sup>. Lo spazio storico delle sepolture cristiane – e, in esso, della committenza d'«arte» cristiana – si rivela quanto più ampio e diversificato possibile.

In altri termini: l'orizzonte entro cui va dislocata la committenza cristiana non può essere considerato omogeneo, né dal punto di vista della provenienza sociale né dal punto di vista della posizione ecclesiale; esso offre, però, uno spaccato coerente delle comunità cristiane di II, III e IV secolo in poi. In esso spiccano d'altra parte caratteri di forte antitendenzialità rispetto alla coeva storia sociale, che io credo possano talora essere ascritti al *proprium* cristiano. Si pensi, per concludere menzionando almeno un esempio, al caso già richiamato da Mariano Armellini: «Il cimitero di Callisto non meno che gli altri hanno messo in luce parecchie iscrizioni di senatori [...] deposti in umilissimi luoghi»<sup>26</sup>, una sorta di trascrizione funeraria del celebre inno battesimale di Gal 3,28; la documentazione visuale delle origini cristiane ne restituisce efficacemente anche il dinamismo sociale.

<sup>24</sup> ICUR 6, 17252; cfr. anche Carletti, *Iscrizioni cristiane*, 39.

<sup>25</sup> ICUR 6, 17246; su questo relevantissimo documento, cfr. H.U. Instinsky, *Marcus Aurelius Prosenes. Freigelassener und Christ am Kaiserhof*, Steiner, Wiesbaden 1964 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 3); per un bilancio delle criticità di questa epigrafe, cfr. Carletti, *Epigrafia dei cristiani*, 131-132 (numero 3).

<sup>26</sup> M. Armellini, *Il cimitero di S. Agnese sulla via Nomentana*, Tipografia poliglotta di Propaganda Fide, Roma 1880, 98; Mazzoleni, *La vita del popolo*, 208. Bertolino, *Dagli ipogei*, 80-81, ne conta almeno ventiquattro. Cfr. comunque Tertulliano, *A Scapula* 4,7.



## b. La ritrattistica

Il tema del ritratto cristiano antico, recentemente rilanciato da Claudia Corneli e oggetto di un importante convegno a Brno<sup>27</sup>, interseca, com'è noto, i numerosi snodi ideali dell'identità, della memoria, della posterità – per limitarmi ai più evidenti.

Non è però in questo senso “alto” che vorrei qui brevemente richiamare l'importanza del ritratto cristiano. Esso mi pare piuttosto significativo in ordine a due sue prerogative: la prima, di più immediata spendibilità, è quella delle informazioni che l'abbigliamento e – più in generale – la summa di questi ritratti possono offrire<sup>28</sup>; la seconda è data dai “caratteri di paradossalità” che non di rado emergono dalla ritrattistica cristiana.

Con questa espressione, “caratteri di paradossalità”, intendo riferirmi a quegli elementi che sembrano trasgredire la funzione propria della commemorazione funebre. Sono, questi ultimi, particolarmente significativi, a mio avviso, perché presuppongono un'esplicita intenzionalità da parte della committenza – non possono essere considerati i frutti di una produzione seriale, ma la risposta a richieste mirate – e dimostrano, d'altra parte, un'elaborata finalità espressiva.

In altri termini, nella più antica ritrattistica cristiana è possibile ravvisare alcune peculiarità che paiono antitendenziali rispetto a un'univoca funzione commemorativa o che, quand'anche favoriscono la preservazione della memoria del defunto, lo fanno differenziandosi profondamente da stilemi e caratteri propri della coeva arte funeraria. Il proprium cristiano di questi ritratti si esprime anche attraverso l'adozione di marcatori figurativi “paradossali”, intenzionalmente impiegati per dichiarare la specificità cristiana di quei manufatti.

<sup>27</sup> Cfr. almeno C. Corneli, *Dalle imagines maiorum al “ritratto” nelle catacombe di Roma*, Ph.D. Diss., Viterbo a.a. 2010-2011; I. Foletti (ed.), *The Face of the Dead and the Early Christian World*, Viella, Roma 2013; cfr. però anche A. Caillaud, *La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (IIIe-VIe siècles)*, in S. Brodbeck - A.-O. Poilpré (éds.), *Actes de la journée d'études “La culture des commanditaires. L'oeuvre et l'empreinte” (Paris, 15 novembre 2013)*, HiCSA Editions, Paris 2015, 66-121.

<sup>28</sup> Cfr. Dresken-Weiland, s.v. «Patronage», 306.



**Figura 35:** acroterio; il ciclo di Giona; *Tabula inscriptionis* compilata (cfr. CIL 6, 37231); il banchetto escatologico; acroterio; ritratto dei defunti; il pastore veglia sui suoi animali (la mandria è eterogenea; non è un gregge di sole pecore). “Sarcofago di Baebia Hertofile”, Museo Nazionale Romano, Roma (Wp. 29, t. 53,3; Rep. 1, 778; su questo sarcofago cfr. anche S.M. Salvadori, *Per Feminam Mors, Per Feminam Vita. Images of Women in the Early Christian Funerary Art of Rome*, Ph.D. Diss., New York [NY] a.a. 2002-2003, 179-267). Ultimo terzo del III secolo. La china in figura è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 184, figura 78. Il progetto iconografico di questo sarcofago è tanto semplice quanto incisivo: «Se al centro del decoro strigilato si trova il ritratto dei due coniugi, ai lati della *tabula* si trovano il *kerygma* – illustrato attraverso la tipologia di Giona – e la salvezza escatologica – riassunta dal banchetto celeste» (Pelizzari, *Vedere la Parola*, 185). La scena bucolica sulla quale poggia il clipeo con il ritratto dei defunti raffigura ovviamente l’aspettativa di salvezza sulla quale riposava la loro speranza.



**Figura 36:** il ritratto clipeato di Baebia Hertofile e del marito. Particolare del c.d. “sarcofago di Baebia Hertofile”, Museo Nazionale Romano, Roma (Wp. 29, t. 53,3; Rep. 1, 778). Ultimo terzo del III secolo. La china è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 184, figura 79. Il profilo encomiastico di Baebia è declinato dall’iscrizione che lo sposo, Valerio Valentiano, fece comporre per commemorarne le virtù.

La moglie viene elogiata per l'onestà, per la castità, per essere stata un'«incomparabile matrona» («H[ONESTAE] M[EMORIAE] F[EMINA] UNICE CASTITATIS [S] ORORI ET COMITI SUPER FINEM AMORIS DILIGENS MARITUM CONIUG[I] BENIGNISS[IMAE] ET INCOMPARABIL[I] MATRONE»), ove chiaramente quest'ultimo titolo rivendicava per la donna l'immaginario e gli ideali del femminile tipici della severa cultura romano-imperiale. Ma è proprio nel rapporto dissonante tra questo elogio funebre e il ritratto di Baebia che si può rintracciare il «carattere di paradossalità» di cui è carica questa figura. Come già notava Joseph Wilpert (Wp. 29, pagina 76), richiamando R. Paribeni, *La collezione cristiana del Museo Nazionale Romano*, in *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana* 21 (1915) 95-118, qui 97: «La moglie, *honestae memoriae femina*, [...] stona alquanto con l'iscrizione, la quale «lascia credere che i due coniugi abbiano condotto la vita in perfetta castità»» (rileva questa distonia anche J. Huskinson, *Roman Strigillated Sarcophagi. Art and Social History*, Oxford University Press, Oxford 2015, 61; cfr. anche Salvadori, *Per Feminam Mors, Per Feminam Vita*, 185; J. Huskinson, *Reading Identity on Roman Strigillated Sarcophagi*, in *Res: Anthropology and Esthetics* 61 [2012], 80-97, qui 95-96). Il grande archeologo romano aveva infatti buon gioco nel notare come l'iconografia di Baebia, con il capo scoperto, la spalla nuda e il panneggio dell'abito lasciato ricadere mollemente sul seno, contraddiceva il rigore con cui, già dall'età augustea, era stato formalizzato l'austero abbigliamento del matronato romano. Baebia, in altri termini, si potè fregiare di quelle che il marito considerava le migliori virtù della matrona, ma non accettò di indossarne la «maschera sociale», affidando, al contrario, il ricordo di sé a un'immagine provocatoria, se non apertamente provocante. Simile scelta dev'essere a mio avviso ricondotta a quella pretesa escatologica cristiana che, anche nella prassi del quotidiano, si traduceva, sin dal già citato inno di Gal 3,28, in una sovversione dei ruoli sociali e dei loro costumi: «Non c'è più maschile e femminile». Una simile costruzione ideale poggiò certo su una committenza avvertita di essa e fermamente intenzionata a gestire il processo creativo di questo monumento (per la matrice cristiana di questo ideale del femminile, vedi *infra*, pp. 389-399).

### c. L'iconografia del reale

L'ultimo aspetto che vorrei brevemente menzionare è quello definito in gergo «iconografia del reale». Si tratta, in termini forse più semplici, di tutto quell'apparato figurativo che rinvia ad aspetti della realtà e della vita quotidiana, tra i quali, per quanto riguarda questo breve profilo della committenza d'«arte» cristiana, sono di primario interesse i marcatori delle professioni svolte dai defunti. Si tratta di una rubrica figurativa magistral-

mente studiata da Fabrizio Bisconti, al cui esaustivo catalogo rinvio ben volentieri<sup>29</sup>.

Relativamente a quest'ultimo paniere di dati, vi è un pezzo che credo meriti di essere qui richiamato esplicitamente, se non altro per la sua significativa connessione con il processo di produzione della documentazione visuale cristiana antica.



**Figura 37:** iscrizione; orante durante il *refrigerium*; nella bottega, Eutropos e un suo operaio scolpiscono un sarcofago strigliato “*a lenós*” (cfr. Koch - Sichtermann, *Römische Sarkophage*, 80-82); un coperchio di sarcofago (?) con epigrafe commemorativa dello stesso Eutropos (così G. Baratta, *Il paradosso di Eutropos: sull'iconografia di ICVR VI 17225*, in I. Piso et alii [eds.], *Scripta Classica. Radu Ardevan sexagenario dedicata*, Mega, Cluj-Napoca 2011, 31-40, qui 33-34); una colomba con un rametto di ulivo. Lastra di loculo del marmorario Eutropos, Museo Archeologico, Urbino (il pezzo proviene dalla Catacomba di Marcellino e Pietro a Roma; ICUR 6, 17225). Fine III secolo - inizi IV. Il disegno è tratto da O. Jahn, *Über Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen*, in *Berichte über die Verhandlungen der königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* 4 (1862) 291-374, tav. 7,1. L'elemento di maggiore interesse di questo pezzo è ovviamente costituito dalla commemorazione della professione del defunto, che attesta in modo esplicito la piena compatibilità tra l'attività artistica e la professione di fede. Questo dato permette di relativizzare l'efficacia dell'inasprimento del precetto di *Tradizione apostolica* 16 («Se qualcuno è scultore o pittore, gli si insegni a non fabbricare idoli: cessino o siano rifiutati»), formalizzato da *Canonii di Ippolito* 11 («Ogni artigiano sia istruito a non realizzare alcuna immagine o alcun idolo,

<sup>29</sup> Cfr. Bisconti, *Mestieri nelle catacombe romane*.

che egli sia uno scultore, un argentiere, un pittore o un artigiano di qualsiasi altra arte. Se accade che facciano queste cose dopo il battesimo, fatto salvo ciò che il popolo necessita, devono essere esclusi fino a che non si pentano»: vedi *infra*, pp. 300-305); si noti che comunque anche i *Canoni* concedono uno spazio di legittimità alla cultura visuale nella misura di «ciò che il popolo necessita». Su questo divieto, cfr. B. Botte (éd.), Hippolyte de Rome, *La tradition apostolique*, Cerf, Paris 19682 (SCh 11bis), 70-71; P.F. Bradshaw - M.E. Johnson - L.E. Phillips (eds.), *The Apostolic Tradition*, Fortress, Minneapolis (MN) 2002 (Hermeneia), 88-89. A rafforzare ulteriormente l'impressione della piena legittimità dell'attività artistica nella comunità cristiana sta infine, in questa lastra, il riferimento al *refrigerium*, rito, come si vedrà (*infra*, p. 307, nota 51), eminentemente martirologico e dunque strettamente legato al nucleo dell'idealità ecclesiologica della fine III - inizi IV secolo. Baratta, *Il paradosso di Eutropos*, 35, motiva persuasivamente la singolarità – il «paradosso», come lo definisce l'autrice – della scelta di raffigurare, proprio sulla lastra funebre di Eutropos, quel sarcofago che il defunto non ricevette mai: «Perché poi sia stato tumulato in un loculo di catacomba e non nel sarcofago non è dato sapere ma si può ipotizzare [...] che Εὐτροπος avesse voluto essere sepolto *ad martyras* e che per questo, probabilmente per motivi di spazio, abbia dovuto rinunciare al sarcofago». Quello di Eutropos è dunque il manifesto di fede di un cristiano che, per non rinunciare alla sua identità ecclesiale – martirologica –, fu disposto a fare a meno della costituzione dell'ideale di sé, di quell'ipoteca sulla propria memoria che egli aveva desiderato di affidare al suo sontuoso sarcofago.

## 2. LA FRUIZIONE

Il discorso sulla fruizione di un documento visuale prevede di considerare almeno due parametri, già menzionati più sopra: il “contesto performativo” (*dove* l'immagine era situata e vista) e l’“*audience*” del documento (*chi* osservava l'immagine). Si tratta di due coordinate fondamentali: il luogo dove si trova un oggetto iconico concorre in modo decisivo a definirne il valore, così come il pubblico atteso, che già è parte integrante della progettazione dell'immagine (altro è immaginare una figura per un bambino, altro è pensarla per un adulto, per limitarsi a un banale esempio), diventa poi il soggetto del processo di significazione.

Tra il contenuto dell'immagine e il luogo in cui essa è dislocata si attiva per altro un rapporto biunivoco: l'immagine qualifica il contesto, il contesto definisce l'immagine. Che l'iconografia trionfale degli impera-

tori popolasse i luoghi della vita politica serviva a raffigurare la subordinazione di quest'ultima alla *potestas* del principe e, simultaneamente, a dimostrare la dimensione universale della vicenda biografica dell'imperatore.

D'altra parte, anche il pubblico destinatario dell'immagine concorre a delineare il valore primigenio del documento iconico. Che l'iconografia trionfale fosse "imposta" a quanti più osservatori possibile comportò di necessità di sperimentare "iconografie capienti": persuasive, per chi fosse stato capace di coglierne solo i contenuti fondamentali, ed eloquenti, per gli spettatori più colti, per i quali – come già osservato – persino lo stile si era ormai trasformato in «sistema semantico».

Si dovrà dunque valutare il significato del *Sitz im Leben* funerario in cui la gran parte dell'iconografia cristiana ebbe i suoi natali, il pubblico che è opportuno immaginare per questa documentazione visuale e, soprattutto, ciò che queste coordinate dicono di questa nascente cultura visuale cristiana.

### 2.1. *Il contesto funerario*

Più sopra si è già richiamato il fraintendimento, presso la critica, del significato che lo spazio funerario cristiano rivestì agli occhi di quelle generazioni di *mathētai*, tra la metà del II secolo e la fine del III<sup>30</sup>. Tale fraintendimento non deve proiettarsi nella "lettura" di questa prima cultura visuale cristiana:

Vale dunque la pena di chiedersi [...] quali novità abbiano apportato le immagini cristiane di salvezza in rapporto al discorso funerario [...]. Il quadro [...] è quello di un cambiamento radicale del pensare la morte. Sui sarcofagi cristiani scompare ogni traccia di lutto o di lamento funebre [...]. Scompare il discorso sui meriti e le virtù dei defunti [...], scompaiono le immagini della *virtus* virile come quelle dell'amore e della dedizione reciproca tra uomo e donna. Scompaiono soprattutto le belle immagini sensuali della gioia e della voluttà [...]. Non si parla più di sentimenti e di gioie terrene, ma solo di fede e di speranza<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Vedi *supra*, pp. 179-180.

<sup>31</sup> Zanker - Ewald, *Vivere con i miti*, 265.

La connotazione funeraria dello spazio della gran parte di questa documentazione visuale non si declina dunque nella semantica della morte e del lutto, ma coniuga l'azione dello sperare. D'altra parte, se vi fu un carattere *specificamente* apportato dallo spazio funerario a cui gran parte di questa documentazione va ascritta, esso è quello dell'ecclesialità. I luoghi della sepoltura cristiana si connotarono infatti prima di tutto per la loro prevalente "dimensione ecclesiale".

Per capire appieno il profilo di questa "dimensione ecclesiale" del più antico spazio funerario cristiano vorrei prendere le mosse da un celebre passaggio dell'*Elenchos* dell'Ippolito romano<sup>32</sup>, tratto dalla polemica pagina dedicata alla biografia di Callisto. Riferendosi al periodo che precedette l'episcopato di quest'ultimo, l'eresiologo romano narra che, dopo l'arresto di Vittore, Zefirino – «che aveva ottenuto l'episcopato grazie a Callisto», annota velenosamente Ippolito – ricambiò il chiacchierato diacono, facendone il proprio più ascoltato consigliere, una sorta di "vicario" *ante litteram*: «Fu per questa ragione che Zefirino lo trasferì da Anzio, «promuovendolo» alla guida del cimitero (*apo tou Antheiou eis to koimēterion*)»<sup>33</sup>.

Non è rilevante in questa sede discutere la verosimiglianza dei diversi dettagli della biografia narrata da Ippolito<sup>34</sup>: l'informazione su cui si ri-

<sup>32</sup> Non è questa la sede per entrare nel merito della spinosissima "questione ippolitea" (resta a mio avviso determinante la sintesi di E. Prinzivalli, s.v. «Ippolito», in *Enciclopedia dei Papi*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana G. Treccani, Roma 2000, I, 246-258); per uno *status quaestionis* circa l'*Elenchos*, cfr. almeno A. Cosentino, *The Authorship of the Refutatio omnium haeresium*, in *Zeitschrift für Antikes Christentum* 22 (2018) 218-237, e la raccolta curata da G. Aragione - E. Norelli (éds.), *Des évêques, des écoles et des hérétiques: Actes du Colloque International sur la Réfutation de toutes les hérésies, Genève, 13-14 juin 2008*, Zèbre, Lausanne 2011; cfr. anche M. Simionetti, *Per un profilo dell'autore dell'Elenchos*, in *Vetera Christianorum* 46 (2009) 157-173.

<sup>33</sup> Ippolito di Roma, *Elenchos* 9,12,14. Su questo fondamentale passaggio è di estremo interesse quanto scrive G.M. Vian, *Dai cimiteri al potere temporale: note sulle origini della proprietà ecclesiastica*, in *Vetera Christianorum* 42 (2005) 307-316.

<sup>34</sup> Cfr. almeno K. Beyschlag, *Kallist und Hippolyt*, in *Theologische Zeitschrift* 20 (1964) 103-124; l'Appendice di F. Jacques, *Le schismatique, tyran furieux. Le discours polémique de Cyprien de Carthage*, in *Mélanges de l'École Française de Rome*, 94 (1982) 921-949, qui 948-949; A. Brent, *The Elenchos and the Identification of Christian Communities in Second-Early Third Century Rome*, in Aragione - Norelli (éds.), *Des évêques*, 275-314. E. Prinzivalli, s.v. «Callisto», in *Enciclopedia dei Papi*, 237-246, ripercorre con acribia la notizia ippolitea e ne discute numerosi ben plausibili correttivi.

flette è confermata da tutta la tradizione e, argomento non certo marginale, dal fatto che quel complesso funerario prenderà in seguito proprio il nome di quel diacono, poi divenuto vescovo, successore di Zefirino<sup>35</sup>. Ciò che qui importa è il contesto storico documentato dalla notizia dell'assegnazione di Callisto «al cimitero». Questo fondamentale passaggio dell'*Elenchos* stimola, infatti, diverse considerazioni:

1. Già all'esordio dell'episcopato di Zefirino (vescovo di Roma dal 199 al 217), il cimitero cristiano<sup>36</sup> di Roma era riconosciuto come un bene ecclesiastico, come prova il fatto che della sua amministrazione decide direttamente il vescovo<sup>37</sup>.
2. La gestione del cimitero della comunità rappresenta un incarico di prestigio, tant'è che Ippolito presenta l'assegnazione di questa mansione a Callisto come una ricompensa che il nuovo vescovo assegnò al diacono grazie al quale era riuscito ad assidersi sull'ambito soglio episcopale romano<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Non è certo se debba essere attribuito a Callisto il primo scavo delle regioni ipogee di quel complesso (nel caso il «cimitero» a cui fa riferimento Ippolito sarebbe il solo sopraterro, il cimitero vero e proprio) o se il loro più antico nucleo fosse già stato inaugurato, come mi parrebbe più verosimile.

<sup>36</sup> Non è ovviamente necessario ipotizzare regioni cimiteriali ipogee che, come noto, si ritiene abitualmente siano state scavate tra la fine del II secolo e gli inizi del III: cfr. per un primo orientamento Pergola, *Le catacombe romane*, 51-58.

<sup>37</sup> A partire dal IV secolo, come ben attesta la documentazione epigrafica (cfr. almeno Guyon, *La vente des tombes*, 587-594), vi sarà un deciso intervento da parte del clero romano anche nella compravendita dei singoli spazi funerari. Informazioni parallele alla notizia ippolitea, per altro, si possono rinvenire per l'Africa cristiana; cfr. Tertulliano, *A Scapula* 3,1. Cfr. L. Spera, *Forme di autodefinizione identitaria nel mondo funerario: cristiani e non cristiani a Roma nella tarda antichità*, in E. Dettori - C. Braidotti - E. Lanzillotta (curr.), *ὄν πῦν ἐφήμερον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Quasar, Roma 2009 (Pubblicazione dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". Dipartimento di Antichità e tradizione classica), 2, 769-804, qui 779. Sul tema della proprietà ecclesiastica dei cimiteri prima di Costantino I, cfr. ancora G. Bovini, *La proprietà ecclesiastica e la condizione giuridica della Chiesa in età precostantiniana*, Giuffrè, Milano 1949 (Pubblicazioni dell'Istituto di Diritto Romano e dei Diritti dell'Oriente mediterraneo 28).

<sup>38</sup> Si noti che la notizia di Ippolito di Roma, *Elenchos* 9,12,14-16, non riporta altri incarichi od uffici che siano stati affidati da Zefirino a Callisto; ciò comporta che ricevere l'ufficio «del cimitero» fosse considerato un premio sufficiente per ricompensare un'elezione episcopale così prestigiosa.



3. Probabilmente l'amministrazione del cimitero richiedeva pronunciate competenze gestionali se Callisto – la cui biografia era occupata dalla vicenda, pur opaca nella distorsione polemica del resoconto di Ippolito, della sua attività di cambiavaluta / banchiere per conto di Carpofoforo – può essere considerato candidato adeguato per quel ruolo<sup>39</sup>. Se quest'ultima considerazione è corretta, ne deve conseguire l'idea di una necropoli già di considerevoli dimensioni, intensamente sfruttata e dunque ben “rodato”.

Tali elementi si intersecano in una constatazione: gli spazi funerari della Chiesa di Roma – gli stessi che custodiscono i più antichi documenti visuali cristiani pervenutici<sup>40</sup> e che svilupparono un imponente campionario dell'“arte dei primi cristiani” –, direttamente implicati in una vicenda che coinvolse l'elezione di due vescovi di Roma (Zefirino e Callisto), sono una “proprietà collettiva” se non “ecclesiale”<sup>41</sup> e, probabilmente, l'iniziativa che determinò per prima la “personalità giuridica” delle Chiese. Prima dei luoghi di culto, prima degli ospitali e dei luoghi

<sup>39</sup> Cfr. almeno Mazzarino, *L'impero romano*, 2, 451-469; M. Mazza, *Deposita pietatis. Problemi dell'organizzazione economica in comunità cristiane tra II e III secolo*, in *Atti dell'Accademia Romanistica Costantiniana. IX Convegno internazionale*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1993, 187-216; Sessa, *The Formation of Papal Authority*, 88-90.

<sup>40</sup> Pur se condotta in una prospettiva prioritariamente archeologica, credo meriti di essere menzionata la ricerca di Dresken-Weiland, *Sarkophagbestattungen*, ove chiaramente si richiama la necessità di studiare i diversi monumenti (nel caso specifico, i sarcofagi cristiani occidentali, di IV-VI secolo) entro il loro originale contesto. Per entrambi i contesti – profano e cristiano –, ma purtroppo solo per la tipologia dei sarcofagi strigilati, cfr. Huskinson, *Roman Strigillated*.

<sup>41</sup> Bertolino, *Dagli ipogei*, 14-16, elenca tre ipotesi circa i modi del “possesso” delle catacombe: l'immediata proprietà ecclesiale (così emergerebbe dagli Editti di Valeriano del 258 e di Gallieno del 260); la costituzione delle comunità in *collegia* e, in tal modo, una diversa forma di proprietà ecclesiale, solo non immediata, ma “mediata” da quell'istituto giuridico; una proprietà individuale – di ricchi benefattori, giuridicamente intestatari del bene, concesso poi alla Chiesa per le necessità di tutti (si veda il caso dell'epigrafe di Faltonia che «costituì questo cimitero esclusivamente con i suoi beni e lo donò alla [...] Chiesa [religioni]»: cfr. M. Carroll, *Spirits of the Dead. Roman Funerary Commemoration in Western Europe*, Oxford University Press, Oxford 2006 [Oxford Studies in Ancient Documents], 261-262). Come segnala l'autore, non è necessario escludere nessuna di queste ipotesi, pensando piuttosto a una coesistenza delle tre che, in ogni caso, convergono sulla natura ecclesiale di questi luoghi (cfr. Bertolino, *Dagli ipogei*, 16).

di sostegno per gli indigenti, le Chiese si impegnarono *formalmente*, in quanto soggetti di diritto collettivi, nel rilevare e nel gestire i cimiteri<sup>42</sup>. Come giustamente segnala Emanuela Prinzivalli, quello di cui parla l'*Elenchos* è infatti senza dubbio

un cimitero comunitario, la cui concreta e visibile specificità è nel sostanziale mutamento di statuto: un cimitero non più gentilizio o corporativo, ma della comunità, e dunque aperto alla accoglienza di tutti i fratelli di fede, indipendentemente dalla loro estrazione sociale. Non è casuale che questo carattere comunitario – nella concezione e nella prassi – emerga, nel III secolo, tra le istruzioni previste dalla *Traditio apostolica* in relazione alle norme gestionali dei luoghi di sepoltura: «Non si imponga una pesante condizione per la sepoltura nei cimiteri, perché la cosa [scil. il cimitero] è di tutti i poveri. Si paghi però il compenso dovuto a chi scava la fossa ed il prezzo dei mattoni. Il vescovo provveda alle necessità di vita di coloro che si prendono cura del cimitero e lì vivono, ed eviti che questi pesino su coloro che vengono in questo luogo»<sup>43</sup>.

Se l'“arte dei primi cristiani” ebbe negli spazi funerari il proprio *Sitz im Leben*, essa non poté costituirsi in questi luoghi della Chiesa quale

<sup>42</sup> L'osservazione mi pare rilevante: affermare che con i cimiteri romani si concretizzò per la prima volta la “personalità giuridica” di queste Chiese (che guadagnavano in tal modo la proprietà, il possesso, lo *ius mortuum inferendi* e lo *ius sepulchri*) significa documentare l'origine della Chiesa come soggetto di diritto. È ovvio che la celebrazione della Pasqua, l'annuncio del Vangelo, come pure il sostegno caritatevole agli indigenti occupassero, sin dai primi anni della missione cristiana, un luogo privilegiato nelle comunità di credenti. Ciò che qui si sottolinea non è la priorità dell'allestimento di cimiteri su queste ben più rilevanti pagine dell'agenda ecclesiale, ma la centralità che anche questi luoghi e la loro amministrazione occuparono in essa: non, dunque, una periferia della vita di questi movimenti, ma un argomento così sentito da spingere, esso per primo, le Chiese ad assumere un profilo anche giuridicamente costituito, attraverso l'istituto della proprietà consorziata. Si ricordi, per altro, che la sepoltura era, nel diritto romano (cfr. *Corpus Iuris Civilis, Digesto* 11,7,2 [Ulpiano, *Libro 25 ad edictum*]), *res religiosa*: la tomba infatti diventa *locus* (nel significato fondiario di *portio fundi religiosus* (sul valore dell'inumazione, cfr. R. Turcan, *Origines et sens de l'inhumation à l'époque impériale*, in *Revue des études anciennes* 60 [1958] 323-347) a partire dal momento in cui riceve le spoglie del defunto; da quel momento diventa inalienabile, *extra commercium*, poiché ricade nello *ius divinum* (cfr. F. De Visscher, *Le régime juridique des plus anciens cimetières chrétiens de Rome*, in *Analecta Bollandiana* 69 [1951] 40-54; cfr. anche l'orizzonte tracciato da J.M.C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Thames and Hudson, London 1971 [Aspects of Greek and Roman Life]). La proprietà e il possesso dei cimiteri, dunque, erano per le Chiese, in un'epoca di “persecuzione”, gli unici diritti “sicuri”.

<sup>43</sup> Prinzivalli, s.v. «*Callisto*», in *Enciclopedia dei Papi*, 238; la citazione interna è da *Tradizione apostolica* 40.

risposta testarda ad alcuni capricci individuali poiché non vi si sarebbe potuta impiantare quale fatto del tutto “privato”, almeno non nel senso della sua fruizione. Essa fu sì, come detto, la risposta a committenze familiari se non individuali, ma costituì un repertorio di manifesti offerti all’osservazione potenzialmente<sup>44</sup> di tutta la Chiesa e, in questi suoi esiti “pubblici”, assunse un significato ed espresse un’incidenza di dimensioni comunitarie.

## 2.2. *L’utenza*

Carlo Carletti, osservando la presenza di «porte ora scomparse ma di cui rimangono chiarissime le tracce», invocò la «prova contraria» di un uso esclusivamente privato – e familiare – degli ambienti decorati, per lo più cubicolari, nelle catacombe<sup>45</sup>. Penso che la richiesta dell’insigne epigrafista possa dirsi soddisfatta sia dalla constatazione dello statuto comunitario dei maggiori cimiteri, ipogei e catacombe cristiani sia dalla non univoca funzione delle porte (che non per forza servono a escludere visitatori, talora semplicemente servono a compiere il volume degli spazi architettonici, a proteggere luoghi più delicati – come ambienti interessati da estesi progetti pittorici –, a definire l’ordine planimetrico di uno spazio ecc.) sia dal significato almeno martirologico ben presto assunto dalle necropoli cristiane antiche. Spazi rivendicati anche giuridicamente dalla Chiesa, riconosciuti quali monumentali reliquiari della persecuzione, non offrono certo la circostanza ideale per costituire luoghi riservati, di stretta fruizione familiare, di natura esclusiva, in senso etimologico.

<sup>44</sup> Non è questa la sede per elencare cimiteri e ipogei privati e comunitari; ve ne furono ovviamente di entrambe le tipologie (sul tema, per gli ipogei, cfr. il caso di studio discusso da P. Pergola, *Le catacombe romane: miti e realtà (A proposito del cimitero di Domitilla)*, in A. Giardina [cur.], *Società romana e impero tardoantico*, 2: Roma: politica, economia, paesaggio urbano, Laterza, Roma - Bari 1986 [Collezione Storica], 333-350, qui 341-342); ciò che importa osservare è che sin da principio – e sempre di più – gli spazi funerari cristiani ricevettero una connotazione collettiva (per via di proprietà, possesso e/o fruizione): “comunitaria” e, perciò, “ecclesiale”.

<sup>45</sup> Carletti, *Origine, committenza e fruizione*, 459-460.

Al contrario, i cimiteri cristiani di Roma divennero ben presto *stationes* di un crescente culto martirologico: limitandosi alle fonti più antiche, già dal IV secolo, il *Cronografo romano del 354*<sup>46</sup> fornisce una sorta di “mappa” dei cimiteri romani – nelle sue sezioni della *Deposizione dei vescovi* e della *Deposizione dei martiri* –, in ovvia correlazione ai pellegrinaggi sulle tombe dei santi che avevano già iniziato a riconosce-re in Roma una meta “naturale”<sup>47</sup>. Vi è poi il dossier epigrafico dei più di cinquanta *Carmi damasiani*<sup>48</sup>, che devono il nome al loro autore, il vescovo di Roma, papa Damaso (il cui regno durò dal 366 al 384): con lui il culto dei martiri si istituzionalizzò nella prassi religiosa e liturgica romana<sup>49</sup>.

Per anni ancora precedenti all’episcopato damasiano, vale la notizia che Girolamo fornisce, rievocando ricordi della sua giovinezza:

Quand’ero ragazzo a Roma, e mi formavo nelle discipline liberali, ero solito (*solebam*), con gli altri della stessa età e dello stesso proposito, girare d’attorno ai sepolcri degli Apostoli e dei martiri nei giorni domenicali (*diebus dominicis sepulcra apostolorum et martyrum circumire*); e spesso sono entrato nelle cripte, scavate nelle profondità delle terre (*crebro que crypto ingredi quae, in terrarum profunda defossae*). Lungo le pareti, da entrambe le parti di chi entra, si trovano i corpi di coloro che sono sepolti (*per parietes habent corpora sepulchrorum*) e tutte le cose sono a tal punto oscure che quasi si compie quel detto profetico: «I viventi scendano agli inferi», e raramente una luce, penetrata dall’alto, tempera l’orrore delle tenebre<sup>50</sup>.

La pagina di Girolamo è particolarmente rilevante: essa fa riferimento agli anni romani dello Stridonense, e va dunque situata alla metà del

<sup>46</sup> Cfr. la recente edizione di J. Divjak - W. Wischmeyer (hrsg.), *Das Kalenderhandbuch von 354. Der Chronograph des Filocalus*, Holzhausen, Wien 2014.

<sup>47</sup> Merita di essere menzionato anche il nutrito numero dei “martirologi” che sul finire del IV secolo iniziarono a essere prodotti, a partire dal *Martirologio cartaginese*, di poco posteriore.

<sup>48</sup> Cfr. l’edizione di A. Ferrua (ed.), *Epigrammata Damasiana*, PIAC, Città del Vaticano 1942 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane 2).

<sup>49</sup> Le fonti per lo studio della Roma paleocristiana sono state bene illustrate nel secondo capitolo del Libro Primo (pagine 3-63) dell’*Archeologia cristiana* di Pasquale Testini (Edipuglia, Bari 1980<sup>2</sup>).

<sup>50</sup> Girolamo, *Commento a Ezechiele* 12,40, su Ez 40,5.

IV secolo. Girolamo riferisce la prassi liturgica – l’indicazione della consuetudine domenicale (*solebam [...] diebus dominicis*) è in questo senso dirimente –, attuata per lo meno dai giovani cristiani, di «girare d’attorno (*circumire*)» alle tombe degli Apostoli e dei martiri. Si tratta di un

atto culturale «che» non aveva il suo apice – né il suo ambito – nell’espletare i gesti della compassione funebre, ma assumeva una precisa e sovente eversiva valenza sacrale: attorno alle «arche» che raccoglievano le spoglie dei martiri, i cristiani ripetevano la danza che Davide aveva eseguito attorno alle reliquie dell’Alleanza (2Sam 6,14-23). Il corpo del martire – profeta per garanzia evangelica (Mc 13,11; Mt 10,19-20; Lc 21,13-15) –, come il contenuto dell’arca, diventa il pegno concreto, potente, della nuova economia della salvezza; di più ancora, le reliquie sono [...] le prime avvisaglie, i bagliori che finalmente certificano il profilarsi sull’orizzonte della storia di quei cieli e terre nuovi [...] del Regno<sup>51</sup>.

La narrazione di Girolamo mi pare collimi con le informazioni di cui disponiamo e permette di rimarcare una fruizione di questi “spazi corali” della Chiesa di Roma né esclusivamente familiare né unicamente funeraria, a riprova del fatto che la più antica documentazione visuale cristiana vide la luce nel cuore della prassi liturgica e della tradizione ecclesiale delle origini.

---

<sup>51</sup> Pelizzari, *Vedere la Parola*, 50. Sulla prassi del *refrigerium*, cfr. R. Cacitti, *Sepulcrom et picturarum adoratores. Un’iconografia della Passio Perpetuae et Felicitatis nel culto martiriale donatista*, in Cacitti et alii, *Lara dipinta di Thaeanae*, 71-136, in part. 103-115. Cfr. anche P.-A. Février, *Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le III<sup>e</sup> siècle*, in *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma, 21-27 settembre 1975*, PIAC, Città del Vaticano 1978 (Studi di antichità cristiana), 1, 211-274; 303-329; E. González, *The Christian Cult of the Dead in Early Third Century North Africa: Literary Evidence and Material Contexts*, in *Early Christianity* 4 (2013) 454-473. Un autentico classico sul tema rimane A. Stuiber, *Refrigerium interim: die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*, Hanstein, Bonn 1957 (Theophaneia 11).



# IL LESSICO TIPOLOGICO DELL'ICONOGRAFIA PALEOCRISTIANA





## I.

# LA NASCITA DI UN LESSICO ICONOGRAFICO CRISTIANO: LE CARATTERISTICHE DELLA “TIPOLOGIA VISUALE”

## 1. L'IMPORTANZA DEL VALORE TIPOLOGICO NELLA GENESI DEI TEMI ICONOGRAFICI PALEOCRISTIANI

Prima di rivolgere l'attenzione ad alcuni progetti iconografici di particolare valore è necessario chiedersi se la codificazione ermeneutica e la *Grundlogik* tipologica di questa primigenia tradizione visuale si siano espresse unicamente a livello progettuale, nell'aggregazione dei diversi temi su ciascun documento, o se esse non abbiano inciso anche in un momento “preliminare”, concorrendo a definire l'identificazione e la definizione formale dei diversi *testimonia* visuali che costituirono il primo immaginario cristiano.

Alcune ricerche hanno già riccamente documentato la struttura ermeneutica (e tipologica!) di alcuni temi iconografici paleocristiani<sup>1</sup>, rendendo di fatto superflua un'analisi sistematica di questo lessico figurativo. Ciò che si cercherà di fare nelle prossime pagine sarà la descrizione, attraverso alcuni casi di studio, delle quattro caratteristiche fondamentali della prima tipologia visuale cristiana. In particolare, si rifletterà su:

---

<sup>1</sup> Vedi *supra*, pp. 160-168. Volentieri rinvio a Fascher, *Isaak und Christus*, per Isacco; a Geischer, *Das Problem der Typologie*, per Isacco e Giona; a H.R. Seeliger, Πάλαι μάρτυρες. *Die drei Jünglinge im Feuerofen als Typus in der spätantiken Kunst, Liturgie und patristischen Literatur. Mit einigen Hinweisen zur Hermeneutik der christlichen Archäologie*, in H. Becker - R. Kaszynski, *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium, 2: Interdisziplinäre Reflexion*, EOS, St. Ottilien 1983 (Pietas liturgica 2), 257-334, per i tre fanciulli ebrei. Per l'Italia, mi limito a segnalare la raccolta di M. Perraymond, *Paradigmi di esegesi figurale nell'arte paleocristiana*, Aracne, Roma 2007 (A10 258), dove sono affrontati: il ciclo di Sansone; Tobia e Tobio; Giobbe; Abacuc; la figura dell'ossesso; il miracolo dell'emorroissa; l'emorroissa e la Cananea; l'iconografia dell'Iscriota; l'incredulità di Tommaso; la raffigurazione di Tabitha.

1. la sua rilevanza quantitativa; l'ermeneutica visuale offre una grande mole di informazioni rispetto all'impiego dei testi scritturistici nelle origini cristiane: tentare una storia dell'esegesi cristiana antica trascurando questi dati comporta una distorsione di quella vicenda;
2. la sua prevalenza; il più antico immaginario cristiano non si è costituito sui testi ma sulla loro interpretazione; per questo è possibile affermare che, nella prima cultura visuale cristiana, il carattere esegetico prevalse su quello illustrativo;
3. la sua ampiezza tematica; la più antica iconografia cristiana non si limitò all'argomento soteriologico o, più latamente, teologico: da strumento neutro quale fu, essa venne impiegata per sviluppare – o, per lo meno, operò implicando – una materia assai più ricca;
4. l'intervento, in essa, del *Sitz im Leben* delle comunità; il coinvolgimento dell'ecclesiologia negli argomenti della tipologia produsse una sorta di “consacrazione” del tempo della Chiesa (se le Scritture prefigurano il tempo delle comunità, la loro vicenda e il loro “pellegrinaggio”, allora quel pellegrinare è ricapitolazione dell'Esodo, quella vicenda è “storia sacra”, quel tempo è provvidenzialmente preordinato alla salvezza, né più né meno di quanto narrato nelle Scritture)<sup>2</sup>.

## 2. IL CASO DEI RACCONTI DI DANIELE: LA RILEVANZA QUANTITATIVA

Il primo elemento della “tipologia visuale” paleocristiana su cui vorrei attirare l'attenzione è quello della sua rilevanza già sul piano puramente

---

<sup>2</sup> Torna di attualità, ancora una volta, l'equazione che il *Prologo della Passione di Perpetua e Felicità* sviluppa tra gli «antichi esempi di fede» e i «nuovi»: si tratta di un paradigma che spiega bene l'eccezionalità dello spazio concesso al tema ecclesiologico nell'impiego della tipologia entro la tradizione latina (cfr. Daniélou, *Le origini*, 290-302, che fu il primo a riconoscerci un carattere distintivo di quella tradizione). Pur sotto la definizione di «teologia simbolica», alcuni argomenti dell'ecclesiologia tipologica sono stati esemplarmente studiati da Rahner, *Simboli della Chiesa*.

quantitativo. Come si vedrà, la documentazione visuale può offrire una ricca mole di dati integrabili nella ricostruzione della storia del pensiero cristiano delle origini e di quelle stesse origini.

Si prenda il caso della storia della più antica esegesi cristiana: l’omissione della documentazione visuale ne determina, infatti, significative distorsioni, sin nella raccolta di quei *realia*, i “quanti obiettivi”, sui quali la ricerca dovrebbe fondarsi. Descrivere solo su basi letterarie la storia della più antica interpretazione cristiana delle Scritture, infatti, conduce necessariamente a risultati artificiosi, scarsamente rappresentativi del profilo storico di quelle più antiche comunità che produssero questa documentazione visuale, entro la quale, come unanimemente riconosciuto, le tematiche scritturistiche occupano uno spazio decisivo.

Un caso di studio eloquente per descrivere l’incisività dell’apporto che la “tipologia visuale” può fornire alla storia della prima esegesi cristiana è offerto dalla ricezione iconografica dei cicli narrativi del libro di Daniele. Questi ultimi, del tutto marginali nella storia della fortuna “letteraria” del libro profetico<sup>3</sup>, sono viceversa largamente attestati nell’immaginario paleocristiano, ove costituirono una rubrica di *testimonia* figurativi tra le preferite di questa primigenia cultura visuale<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. R. Bodenmann, *Naissance d’une Exégèse. Daniel dans l’Eglise ancienne des trois premiers siècles*, Mohr, Tubingen 1986 (Beitrage zur Geschichte der biblischen Exegese 28); W.D. Tucker Jr., s.v. «Daniel: History of Interpretation», in M.J. Boda - J.G. McConville (eds.), *Dictionary of Old Testament Prophets*, IVP Academic, Downers Grove (IL) 2012, 123-132, in part. 126-129.

<sup>4</sup> Styger, *Die altchristliche Grabeskunst*, 6, conta diciassette pitture e venticinque bassorilievi di tre fanciulli nella fornace ardente (Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 236-237, perviene a cifre più consistenti: più di venti raffigurazioni pittoriche e trentasette bassorilievi); sei pitture e sette bassorilievi per il lamento di Susanna; due pitture e un bassorilievo per il “giudizio di Daniele”; sei bassorilievi del ciclo di Bel e il drago; trentanove pitture e trenta bassorilievi della scena di Daniele nella fossa dei leoni (ancora una volta Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 190-191, conta più esemplari: cinquantadue pitture e trentotto bassorilievi; su questo tema, cfr. R. Sörries, *Daniel in der Löwengrube. Zur Gesetzmäßigkeit frühchristlicher Ikonographie*, Reichert, Wiesbaden 2005: l’autore ne cataloga complessivamente trecentotrentasette esemplari). Per la fortuna di questi temi, cfr. H. Schlosser, s.v. «Daniel», in LCI, 1, 469-473; M. Minasi, s.v. «Daniele», in Bisconti (cur.), *Temì*, 162-164. Sulla ricezione – iconografica e letteraria – dei cicli narrativi del libro di Daniele, queste pagine sono fortemente debitrice della ricerca di Valenti, “Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt”, a cui necessariamente rimando per un approfondimento sul tema.

Il libro di Daniele, come noto, si compone di materiali letterariamente eterogenei<sup>5</sup>, generalmente suddivisi in sede critica entro un “ciclo haggadico” (Dn 1 - 6; 13<sup>Vulgata</sup> - 14<sup>Vulgata</sup>)<sup>6</sup> e un “ciclo apocalittico” (7 - 12), solo quest’ultimo redatto in prima persona. Dal primo, il c.d. “ciclo haggadico”, provengono i “racconti” del libro di Daniele.

Celeste Valenti ha giustamente biasimato la tendenza critica a concentrare l’analisi prevalentemente – esclusivamente? – sulla ricezione del Daniele “apocalittico”:

Se, per un verso, questa tendenza della critica può capirsi se si considera la reale prevalenza, nella letteratura paleocristiana, dei materiali estratti dalle “visioni” «di Daniele», d’altra parte la capillare diffusione dei “racconti” nell’iconografia stimola una rivalutazione del ruolo del Daniele “haggadico” nella formazione dell’identità delle comunità cristiane. In altre parole, abbandonando l’approccio che arbitrariamente separa lo studio della letteratura dall’analisi dell’iconografia, il quadro relativo alla fortuna di Daniele muta sensibilmente, lasciando emergere l’importanza sostanziale dei “racconti” in un distretto non periferico della più antica documentazione cristiana<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> È importante considerare la natura composita del testo che reca questi racconti. Daniele è infatti un libro che riscosse grande fortuna nell’antichità – giudaica e cristiana: in quest’ultima fu tra i primissimi libri biblici ai quali venne applicato il genere del commentario (è il celebre caso del *Commento a Daniele* dell’Ippolito d’Asia) – e che, forse anche per questo motivo, conobbe una storia articolata, caratterizzata da numerosi interventi redazionali ancora riconoscibili nella filigrana di un’imponente stratigrafia testuale, evidente già a partire dal marcatore linguistico (sul tema, cfr. T. J. Meadowcroft, *Aramaic Daniel and Greek Daniel: A Literary Comparison*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1995 [Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series 198]). Limitandoci a quest’unico dato, il libro può essere suddiviso in tre sezioni: quella aramaica (Dn 2,4b - 3,23; 4 - 7,28; plausibilmente il nucleo più antico del testo), quella ebraica (data dalla somma di 1,1 - 2,4a, il “Prologo” al testo, e di 8 - 12, la sezione delle celebri visioni) e quella delle “glosse deuterocononiche”, in greco (l’inclusione di 3,24-90 [24-45 è la preghiera di Azaria; 46-50 è la “clausola della fiamma”, un breve interludio descrittivo prima del solenne Cantico dei tre fanciulli nella fornace di 51-90], il c.d. “Libro di Susanna”, del capitolo 13<sup>Vulgata</sup>, e il racconto del confronto di Daniele con i sacerdoti di Bel e con il drago [14<sup>Vulgata</sup> = *Bel e il drago*<sup>LXX</sup>]; questi ultimi due capitoli, 13<sup>Vulgata</sup> e 14<sup>Vulgata</sup>, hanno guadagnato la loro posizione conclusiva solo a partire dal V secolo, con la traduzione geronimiana).

<sup>6</sup> Cfr. B. Marconcini, *Daniele*, Paoline, Milano 2004 (I libri biblici. Primo Testamento 28), 22. Cfr. anche Valenti, “Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt”, 5-6. Per *haggadah* si intende quell’interpretazione che mira a ricavare dal testo il suo valore “spirituale” e “parentico”, costituendosi come un’ermeneutica che spesso è stata definita “omiletica”, in antitesi all’interpretazione legalistica o halakica; cfr. J. Maier, *Il giudaismo del secondo tempio. Storia e religione*, Paideia, Brescia 1991 (Biblioteca di cultura religiosa 59), 163-166.

<sup>7</sup> Valenti, “Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt”, 11.

L'ampiezza dell'impiego dei materiali provenienti dai racconti di Daniele nella cultura visuale cristiana delle origini determina di per sé la necessità di un profondo ripensamento della storia della ricezione del testo di Daniele nelle diverse tradizioni cristiane. Come si vedrà tra breve, inoltre, la rilevanza quantitativa di questa ricezione si accompagna alla profondità della riflessione esegetica che, sin dalla prima definizione delle diverse figure incaricate di effigiare quei racconti, caratterizzò la genesi di questa rubrica del più antico lessico iconografico cristiano<sup>8</sup>.

### 2.1. *Tra matrice biblica e definizione ermeneutica*

Il primo immaginario cristiano ha accolto quattro “racconti” del libro di Daniele, due dei quali (la vicenda dei tre ebrei e quella di Susanna) ha sviluppato in altrettanti cicli figurativi. Procedendo secondo la disposizione dei testi nella *Vulgata*, si ritrovano:

- a. la vicenda dei tre ebrei che rifiutarono di adorare la statua eretta da Nabucodonosor (Dn 3);
- b. il racconto di Daniele condannato alla fossa dei leoni (in realtà, l'episodio si duplica in Dn 6,17-24 e in 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>],31-42);
- c. la storia della casta Susanna insidiata dai “vecchioni” (Dn 13<sup>Vulgata</sup> [= *Susanna*<sup>LXX</sup>]);
- d. il confronto tra il profeta Daniele e il drago (Dn 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>],23-42).

#### a. I tre fanciulli ebrei.

Dalla lettura del terzo capitolo del libro di Daniele l'iconografia cristiana delle origini ha elaborato un breve ciclo figurativo, composto pre-

<sup>8</sup> Non sarà possibile ripercorrere la disamina proposta da Valenti, “Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt”. L'autrice distingue tra impiego dei racconti di Daniele «tipologico» (25-337: per articolare il nesso fondamentale della teologia del martirio, che sta nel rapporto tra *Pascha ex passione* e testimonianza cristiana; per descrivere il caos apocalittico dei tempi ultimi e il destino escatologico; per articolare la tipologia della Chiesa), «allegorico» (339-380: per lo più in funzione parenetica) e «letterale» (382-413: per via della possibilità di isolare alcuni «cicli di Daniele», raffigurazioni, cioè, dei diversi episodi tratti da Daniele in serie).

valentemente di due scene: quella dei tre ragazzi dinanzi all'idolo e la raffigurazione della loro esposizione alla fornace<sup>9</sup>. Oltre all'ovvio – quanto generico – rinvio ai temi della salvezza e della risurrezione, l'impiego di questo racconto assunse ben presto, anche nella più antica letteratura cristiana, la funzione di *testimonium* martirologico, entro uno schema tipologico che riconosceva nei fanciulli ebrei la profezia del martirio della Chiesa. Quello dei tre ebrei fu, infatti, un «martirio, *pur senza* morte, perfetto (*O martyrium et sine passione perfectum*)», secondo l'icastica definizione di Tertulliano<sup>10</sup>.

Tale tipologia visuale riscosse un successo enorme – ben superiore a quello documentabile in ambito letterario –: Carlo Carletti conta complessivamente centosettantasette esemplari delle scene di questo ciclo figurativo, ma è plausibile immaginare che tale conteggio debba essere considerevolmente incrementato, sia in ragione dei cinquanta anni di attività archeologica che hanno seguito la ricerca dell'insigne epigrafista sia per via dell'integrazione dei materiali provenienti dalle tradizioni cristiane antiche “orientali”, oltre a quelle latina e greca<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Il primo studio sistematico dedicato a questo tema è stato quello di C. Carletti, *I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica*, Paideia, Brescia 1975 (Quaderni di «*Vetera Christianorum*» 9), in part., per il rifiuto a Nabucodonosor, 64-95; per la scena della fornace, 25-63. Cfr. anche, però, la risposta di M. Rassart-Debergh, «*Les trois hébreux dans la fournaise*» dans *l'art paléochrétien. Iconographie*, in *Byzantion* 48 (1978) 430-455. Cfr. Seeliger, Πῦλαι μάρτυρες, in part. 306-316, per la struttura tipologica dell'impiego di questo racconto (la natura martirologica dell'impiego di questo episodio è considerata prevalente dallo studioso); M. Dulaey, *Les trois Hébreux dans la fournaise (Dn 3) dans l'interprétation symbolique de l'Église ancienne*, in *Revue des Sciences Religieuses* 71 (1997) 33-59; F.M. Kulcak-Rudiger - P. Terbuyken - M. Perkams - H. Brakmann, s.v. «*Jünglinge im Feuerofen*», in E. Dassmann (hrsg.), *Reallexikon für Antike und Christentum*, 19, Hiersemann, Stuttgart 2001, 346-388.

<sup>10</sup> Tertulliano, *Scorpiace* 8,7; cfr. però anche Id., *L'idolatria* 15,8-9; Origene, *Ai martiri* 33. Tutto il capitolo 8 dello *Scorpiace* articola una rubrica di *testimonia* rivolti alla definizione tipologica del martirio. Su questa costruzione argomentativa si è giustamente soffermata Valenti, «*Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt*», 277-290. Per il più ampio riferimento al tema sotierologico, cfr. Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 234-236, che segue da vicino Dulaey, *Les trois Hébreux dans la fournaise*, dove la prospettiva martirologica è considerata secondaria (cfr. *ivi*, in part. 34).

<sup>11</sup> Cfr. almeno M. Rassart-Debergh, *Les trois hébreux dans la fournaise en Égypte et en Nubie chrétiennes*, in *Rivista degli studi orientali* 58 (1984) 141-151; S. Chojnacki, *Les trois hébreux dans la fournaise: une enquête iconographique dans la peinture éthiopienne*, in *Rassegna di Studi Etiopici* 35 (1991) 13-40.

Forse anche in ragione della sua grande fortuna, la configurazione delle due scene di questo ciclo iconografico risulta sostanzialmente stabile nei suoi tratti essenziali, replicando schemi che risultano sempre facilmente riconoscibili.



**Figura 38:** i tre fanciulli ebrei si rifiutano di adorare il simulacro. Particolare del “sarcofago di Adelfia”, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Siracusa. (Wp. 29, t. 92,2; Rep. 2, 20; cfr. anche S.L. Agnello, *Il sarcofago di Adelfia*, PIAC, Città del Vaticano 1956 [Amici delle catacombe 25]). Primo terzo del IV secolo. L’immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «*Hébreux (Les trois jeunes)*», in DACL 6,2, 2107-2126, qui 2116, figura 5606 (nel riquadro è presentato il dettaglio del re, in abiti militari, tratto da Garr. 5, t. 361,1). L’esempio riportato in figura mostra gli elementi fondamentali di un gruppo figurativo (talora integrato di ulteriori particolari – la presenza di militari; la sessione del re o del magistrato; la presenza della stella ecc. – che tuttavia non interferiscono con la composizione essenziale dell’episodio) che Testini, «*Tardoantico*» e «*Paleocristiano*», 130-131, classificò tra le «scene iconograficamente definite» del primo immaginario cristiano. È facile riconoscere il principale intervento ermeneutico compiuto sul racconto profetico: il ben diverso simulacro che i giovani rifiutano di adorare. In Dn 3,1 del simulacro «che il re aveva fatto erigere» (questa formula si ripete nove volte nell’antefatto narrativo di 3,1-23) si descrivono solo le impressionanti dimensioni: «Alta sessanta cubiti e larga sei» (circa ventisei metri e settanta centimetri per due metri e sessantasette centimetri), chiaramente non corrispondenti a quelle deducibili dalle proporzioni della figura. Ma non sono le dimensioni dell’idolo a qualificare l’intervento ermeneutico compiuto dalla definizione figurativa di questa scena. La statua d’oro, infatti, non viene mai presentata nel libro prototestamentario come un’erma né è detto che essa ritraesse le fattezze del sovrano; al contrario, per ben tre volte (Dn 3,12.14.18), la venerazione dell’idolo viene associata al servizio degli dèi: «Sadràch, Mesàch e Abdènèg [...] non servono i tuoi dèi e non adorano la statua d’oro che tu hai

fatto erigere» (3,12). L'iconografia cristiana delle origini, promuovendo agli inizi del III secolo la circolazione di questo soggetto – forse modellandolo sul prototipo profano di Pelope ed Enomao, come per primo propose E. Becker, *Protest gegen den Kaiserkult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius in der altchristlichen Kunst der konstantinischen Zeit*, in F.J. Dölger (hrsg.), *Konstantin der Grosse und seine Zeit. Gesammelte Studien. Festgabe zum Konstantins-Jubiläum 1913 und zum goldenen Priesterjubiläum von Mgr. Dr. A. de Waal*, Herder, Freiburg 1913 (Römische Quartalschrift Supplementheft 19), 155-190, in part. 158 –, dimostrò di aver recepito questo racconto quale *testimonium* martirologico e non semplicemente come episodio scritturistico. Lo si capisce proprio dall'attualizzazione – che, di fatto, implica una rilettura tipologica del racconto – dell'ingiunzione imposta ai tre fanciulli: nell'immagine che venne replicata decine e decine di volte non si chiede ai tre ragazzi genericamente di compiere un atto idolatrico, ma di venerare un'effigie ben precisa, quella che ritrae il sovrano, in evidente assonanza con la pratica inquisitoria dei magistrati romani: «In altre parole, il processo è stato ri-letto come un processo di adorazione dell'imperatore, ovvero come la prova di fedeltà normalmente richiesta ai cristiani durante le persecuzioni» (T.F. Mathews, *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano 2005 [Di fronte e attraverso 646 - Storia dell'arte 28], 46; sull'uso della ritrattistica imperiale nella formazione della cultura popolare e nella repressione del cristianesimo, cfr. Tertulliano, *Apologetico* 10; Ando, *Imperial Ideology and Provincial Loyalty*, 206-215). Nel sarcofago di Adelfia (vedi *supra*, figura 38), il re indossa l'abito militare romano (tunica corta cinta con pantaloni e *paludamentum*: cfr. anche il "sarcofago della casta Susanna" di Arles [Wp. 32, t. 195,4; Rep. 3, 41]; Carletti, *I tre giovani ebrei*, 71-72). Identica soluzione viene impiegata nel sottarco dell'arcosolio della Catacomba di Marco e Marcelliano o Damaso, a Roma (Nestori, Mar<sup>5</sup>: inizi del IV secolo) e sul fianco sinistro del "sarcofago di Catervio", conservato presso la cappella della Santissima Trinità del duomo di Tolentino (Wp. 29, t. 73,1; Rep. 2, 148: seconda metà del IV secolo). Già solo l'osservazione di questi elementi antiquari permette di documentare un processo di "immedesimazione" del tempo del racconto biblico entro quello, attuale, della committenza cristiana. È interessante osservare come questa sorta di "fusione" veda in ultima istanza prevalere l'attualità della committenza e della fruizione cristiana: è il tempo presente – ciò che, nel meccanismo tipologico, costituisce l'antitipologia del racconto – a prevalere su quello passato (non sono gli offerenti cristiani ad abbigliarsi secondo antichi costumi o, anche solo, con abiti all'orientale). Del resto, questa soluzione non desta stupore se commisurata alle sue ragioni teologiche: nel presente della Chiesa si cela la verità delle antiche profezie e il fine ultimo in vista del quale vennero misteriosamente ispirate le Scritture ed è proprio in questa verità piena, ricapitolativa, finalmente dischiusasi nella vigilia del Regno, che si cela ciò che ne costituì(sce) l'autentica intenzione e il fine provvidenziale.

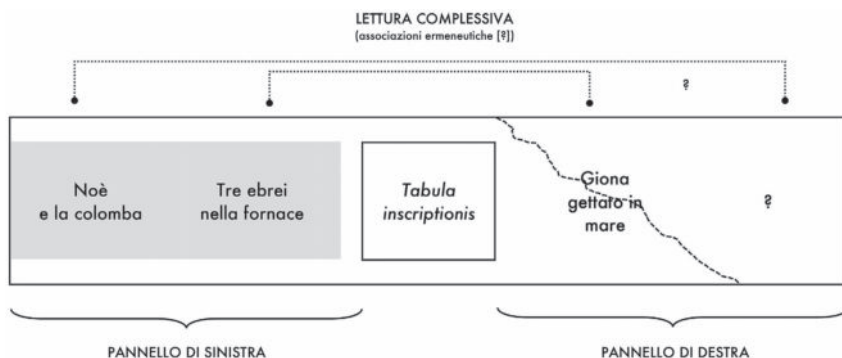




**Figura 39:** i tre fanciulli ebrei si rifiutano di adorare il simulacro. Fianco destro del “sarcofago di Ancona”, Museo Diocesano, Ancona (Wp. 29, t. 14,4; Rep. 2, 149). Seconda metà del IV secolo. L’immagine è tratta da Garr. 5, t. 326,3. Il sarcofago di Ancona offre un esempio evidente di questo processo di “irruzione dell’attualità” nel racconto di Dn 3. Tanto i caratteri con cui viene connotato il personaggio inquirente (la *sella curulis* su cui è assiso, infatti, nella Roma antica era distintiva del potere giudiziario; era perciò apparato anche consolare e, per questa via, imperiale) tanto le inequivocabili uniformi dei soldati trasferiscono la vicenda prototestamentaria nello stesso *Sitz im Leben* dei cristiani condotti a processo. Dn 3, dunque, fu introdotto nell’immaginario cristiano come *ermeneutica* (tipologica) del testo biblico, non come sua illustrazione. «È certo significativo che le prime testimonianze della scena del rifiuto risalgano proprio all’ultimo periodo della tetrarchia, epoca in cui il culto imperiale raggiunse il suo apogeo. Gli imperatori si ritengono ormai figli della divinità e come tali hanno diritto all’*adoratio* della propria persona e alla completa sottomissione dei sudditi [...]. Le loro pretese divine si esasperano in occasione della persecuzione. Diocleziano, rinnovando il tentativo di Decio, impone ai sudditi di sacrificare agli dèi dell’impero. Le comunità vivono nell’attesa di grandi sconvolgimenti e l’attuarsi dei provvedimenti imperiali, che mirano a recidere alla base le strutture della Chiesa, consolidano la convinzione della venuta dell’Anticristo [...]. Tale situazione politico-religiosa dovette indubbiamente favorire la nascita della scena del rifiuto. Essa esprimeva in termini espliciti la posizione della comunità di fronte al problema della divinizzazione dell’imperatore. Colui che imponeva ai propri sudditi l’adorazione della sua persona appariva infedele come la reincarnazione di Nabuchodonosor, il precursore di tutti gli imperatori nemici del cristianesimo» (Carletti, *I tre giovani ebrei*, 65-66).

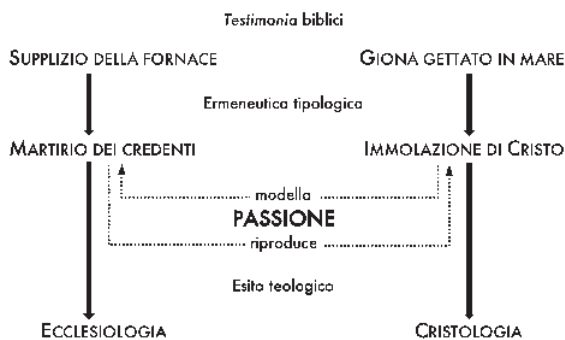


**Figura 40:** Noé nell'arca riceve la colomba che reca l'ulivo; i tre fanciulli ebrei innalzano il loro cantico tra le fiamme della fornace mentre un addetto alimenta il fuoco. Pannello sinistro di alzata (Lateranense 134), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 175,6; Rep. 1, 121). Fine III - inizi IV secolo. L'immagine è tratta da Leclercq, s.v. «*Hébreux (Les trois jeunes)*», 2121-2122, figura 5610. Analoga riflessione può essere sviluppata per la raffigurazione dell'esposizione alla fornace ardente. Anche questo soggetto denota una sostanziale stabilità formale, pur non mancando la possibilità di integrazioni iconografiche che, ancora una volta, non ne compromettono la leggibilità e l'immediata riconoscibilità (si segnala, in particolar modo, l'eventuale presenza, tra le fiamme, di un angelo, su cui si tornerà; cfr. D.E. Estivill, *La imagen del ángel en la Roma del siglo IV. Estudio de iconología*, Pontificium Institutum Orientale, Roma 1994, 85-110).



**Figura 41:** schema riassuntivo dell'alzata Lateranense 134 (Wp. 32, t. 175,6; Rep. 1, 121; in grigio la porzione superstita descritta *supra*, e riportata in figura 40). Stando alle informazioni disponibili relative allo stato del Lateranense 134 al momento del suo rinvenimento (cfr. già Garr. 5, a pagina 142), l'alzata si

componeva anche di una *tabula inscriptionis* e di un secondo pannello – già parzialmente compromesso al momento dello scavo –, del quale resta solo il disegno pubblicato da Bosio, 3, t. 291. Questo perduto frammento iniziava con la scena del profeta Giona gettato in mare, prospettando, dunque, la frequente associazione tra la scena degli ebrei nella fornace e il Giona inghiottito dal mostro (cfr. Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 238; cfr., per esempio, il coevo Wp. 32, t. 176,2; Rep. 1, 894, conservato presso il Campo Santo Teutonico a Roma). È interessante soffermarsi sulla densità semantica di questo abbinamento, le cui ragioni sono inaccessibili se si prescinde da un approccio tipologico. La più antica tradizione martirologica cristiana, infatti, considerava il martire partecipe dell’immolazione pasquale di Cristo (cfr. 1Cor 5,6) non solo per via dell’*imitatio Christi* (dunque in senso “ascendente”: il discepolo che imita il suo maestro), ma anche sul piano dell’efficacia della sua propria *passio* (in senso “discendente”: il sacrificio del Cristo si rinnova nella morte del martire). Si tratta di un’adesione a quel sistema di significati tipico della tradizione giovannea, lungo l’ideale tragitto teologico inaugurato da Ap 7,14, passante per il *Martirio di Policarpo* (§ 14,1-3), il *Martirio di Pionio* (§ 23,5), la tradizione teologica microasiana, ireneana e dell’Africa cristiana, e propenso a riconoscere al martirio della Chiesa lo stesso valore del “grande sabato” pasquale di Cristo celebrato nella grande notte (cfr. Cacitti, *Grande sabato*).



**Figura 42:** schema ermeneutico dell’alzata Lateranense 134. L’accostamento tra la scena dei tre fanciulli ebrei nella fornace e quella del Giona gettato nelle fauci della pistrice attiva, dunque, per via tipologica, il nucleo fondamentale della teologia del martirio, raffigurando un manifesto di fede che situa l’auspicio di salvezza per il defunto entro questo ideale della Chiesa – e della storia. Più complesso il rapporto tra le due figure del pannello esaminato (Noè e i tre ebrei). È merito di Celeste Valenti l’aver definito il *Sitz im Leben* teologico di questo abbinamento, introducendo l’efficace definizione di «crasi di acqua e fuoco» (“*Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt*”, 145-148) per un

gruppo di cinque alzate (oltre a quella esaminata: 1. Wp. 32, t. 181,3; Rep. 1, 834, dei Musei Capitolini di Roma; 2. Wp. 32, t. 174,10; Rep. 1, 143, Lateranense 182; 3. Wp. 32, t. 181,4; Rep. 1, 637, del Cimitero dei santi Marco e Marcelliano; 4. Wp. 32, t. 181,5; Rep. 1, 959, di Villa Doria Pamphili) che replicano l'accostamento ora escusso. Lo stringente parallelo con Ireneo di Lione, *Contro le eresie* 5,29,2, e con Metodio di Olimpo, *La risurrezione* 1,56,3, su cui la studiosa attira l'attenzione, permette di motivare efficacemente questa aggregazione visuale: «Ancora una volta, la connessione iconografica tra persecuzione e salvezza riproduce la paradossale concezione cristiana del martirio che situa nel momento della morte del testimone il suo autentico *dies natalis*» (Valenti, "Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt", 147).



**Figura 43:** i tre ebrei nella fornace; i santi Cosma e Damiano, Antimo, Leonzio ed Euprepio. Pittura su stucco (EA 73139) proveniente da Wadi Sarga, Egitto, ora presso il British Museum di Londra. VI secolo (cfr. E.R. O'Connell - C. Fluck, *Die drei Glaubensgemeinschaften im Alltag*, in Ead. et alii [hrsg.], *Ein Gott. Abrahams Erben am Nil: Juden, Christen und Muslime in Ägypten von der Antike bis zum Mittelalter*, Michael Imhof, Petersberg 2015, 174-175). Il documento riportato è composto di due parti, verosimilmente dipinte in momenti diversi. La più antica, realizzata a linee rosse dalla mano migliore, coincide con il pannello centrale dove i tre ebrei (Azaria è identificato mediante iscrizione) e l'angelo (pure indicato mediante iscrizione sopra l'ala destra) sono raffigurati in mezzo alle fiamme della fornace. Sotto la figura corre un'(incerta) iscrizione copta, nella quale viene implicitamente stabilita l'identificazione tipologica tra i fanciulli ebrei e «i sessanta martiri di Samalut; il loro giorno, dodicesimo «del mese di» Mekheir. Hourkene il minore, mio fratello Mena il minore. «Nel nome di» Gesù Cristo» (mi baso sullo scioglimento proposto dai curatori del British Museum).



**Figura 44:** i tre ebrei nella fornace. Particolare di pittura su stucco (EA 73139) proveniente da Wadi Sarga, Egitto, ora presso il British Museum di Londra. VI secolo. L'interazione tra immagine e testo epigrafico denota l'intenzione tipologica con cui, già in questo primo documento, venne adottata la scena prototestamentaria: per celebrare «i sessanta martiri di Samalut» (Samalut è una località egiziana, attualmente nel Governatorato di Minya, sulla sponda occidentale del Nilo; la città, fatta edificare da Elena, madre di Costantino I il Grande, dal 328 ospitava un monastero dedicato alla vergine Maria; circa i martiri menzionati, essi sono del tutto ignoti alle fonti agiografiche: questa pittura è dunque l'unica fonte di cui si disponga a loro riguardo), i monaci Hourkene e Mena (così propongono i curatori del British Museum) raffigurarono i tre fanciulli ebrei. È chiaro che l'evocazione di questo episodio prototestamentario avvenga *a causa* di una sua già avvenuta lettura fortemente tipologica. In identica traiettoria si colloca anche la successiva vicenda di questo documento visuale: quando si decise di ampliarne l'apparato figurativo, infatti, vennero iconizzati i santi medici e i loro tre fratelli, tutti martiri secondo la celebre leggenda agiografica. Per sottolineare ulteriormente il rapporto tipologico tra la vicenda del libro profetico e quella dei martiri cristiani, non viene raffigurata (o evocata) la decapitazione dei cinque medici – causa effettiva della loro morte –, ma la loro immissione nella fornace ardente, pure menzionata dalle fonti agiografiche ma a cui essi sopravvissero, così come sopravvissero alla lapidazione, alla fustigazione, alla crocifissione, all'esposizione alle lance, al precipizio nel mare. I cinque martiri, lambiti da fiamme che si sono già trasformate in altrettante palme della vittoria (cfr. Daniélou, *I simboli cristiani primitivi*, 11-33), esprimono dunque la ricapitolazione dell'episodio narrato in Dn 3 – in piena equivalenza con «i sessanta martiri di Samalut». Entrambe le componenti di questo straordinario documento rispondono dunque a una precisa intenzione tipologica: come i fanciulli ebrei sono esplicitamente osservati quali tipo dei «sessanta martiri», così i cinque ritratti che verranno aggregati a questa prima acquisizione ermeneutica sono intesi proseguirne l'argomentazione. Ogni martire della Chiesa – quelli più antichi (i “santi medici” con i loro tre fratelli o discepoli) come i più recenti (i martiri di Samalut) – ricapitola in sé (cioè è antitipo e “verità piena” de) il racconto profetico di Dn 3.



**Figura 45:** il ciclo dei tre ebrei. Frammento marmoreo inciso, proveniente dalla chiesa di Saint-Caprais di Agen, ora andato perduto (Rep. 3, 9). Primo terzo del IV secolo. L'immagine è tratta da Leclercq, s.v. «*Hébreux (Les trois jeunes)*», 2118, figura 5607. Il ciclo iconografico dei tre ebrei si può ovviamente presentare anche unitariamente, secondo forme narrative articolate semplicemente tramite la giustapposizione delle due scene.

Il carattere tipologico della prima acquisizione del ciclo di Dn 3 mi sembra venga precisato anche da un particolare sviluppo che esso immediatamente ricevette: la correlazione – e, talora, la vera e propria crasi – tra la scena del processo di fronte all'idolo e quella dell'arrivo dei Magi al cospetto della maestà di Maria e del bambino Gesù<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> Salvo per le offerte recate al neonato, non vi è marcatore formale che permetta di distinguere i tre ebrei dai Magi. Anche il numero dei componenti dei due gruppi (seppure, come visto *supra*, pp. 130-133 e figure 8-9, la tradizione figurativa cristiana non sia stata immediatamente unanime nel considerare di tre componenti la spedizione dei Magi: cfr. F.P. Massara, s.v. «*Magi*», in Bisconti [cur.], *Temi*, 205-211, qui 206) ne facilitò l'equazione tipologica: infatti, benché il testo matteano si limiti a indicare l'arrivo di «alcuni magi dall'Oriente» (Mt 2,1), «in base alla enumerazione dei tre doni, la maggior parte delle volte (finché in modo esclusivo) fu stabilito il numero di tre» (R.E. Brown, *La nascita del messia secondo Matteo e Luca*, Cittadella, Assisi 2002<sup>2</sup>, 257; già in Origene, *Omellerie su Genesi* 14,3, si parla di «questi tre [isti tres]»). Alcuni studiosi (mi limito qui a citare ancora Carletti, *I tre giovani ebrei*, 107-112; Massara, s.v. «*Magi*», 208), tuttavia, hanno preferito parlare di una «derivazione iconografica» che avrebbe portato alla nascita della scena dei Magi di fronte a Erode, trasposizione figurativa dell'episodio di Mt 2,7-9. La ragione di questa più prudente formulazione è l'eccentrico irrompere della stella nella scena del «processo» ai tre personaggi in abito orientale (oltre che sul fianco del sarcofago del Museo Diocesano di Ancona, riportato *supra*, p. 319, in figura 39, questa inclusione si ritrova anche sull'alzata del «sarcofago di Stilicone» di Milano [Wp. 32, tt. 188,1-189,2, qui t. 188,2; Rep. 2, 150; F. Rebecchi, n. 2a.28d: «*Sarcofago cosiddetto di Stilicone*», in *Milano capitale dell'Im-*

Il particolare più stupefacente della scena è l'identificazione dei tre fanciulli con i Magi [...]. Ciò è stato respinto dalla critica come un errore, in base al convincimento che gli artisti confusero le figure dei tre giovani con quelle dei Magi, a causa della somiglianza degli abiti. Ma a nostro parere questo «errore» era deliberato: gli artisti vollero identificare le due famose scene<sup>13</sup>.

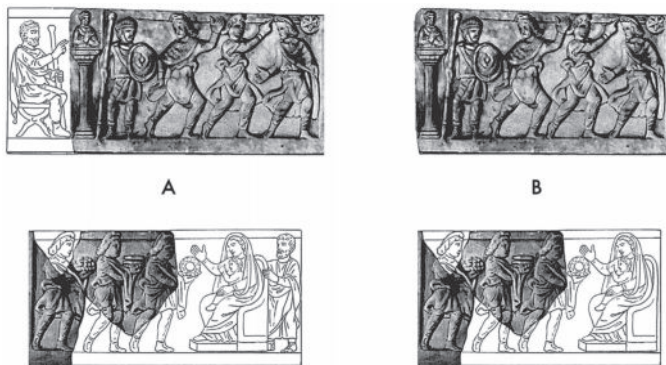


**Figura 46:** i tre ebrei abbandonano l'idolo inseguendo la stella; *tabula inscriptionis* tra personaggi alati (angeli? eroti?); l'adorazione dei Magi. Frammenti di alzata, Maison Romane, Saint-Gilles-du-Gard (Wp. 32, t. 202,3; Rep. 3, 492). Fine del IV secolo. L'immagine è tratta da Leclercq, s.v. «Hébreux (*Les trois jeunes*)», 2114, figura 5603. I due frammenti di alzata superstiti di questo documento sono stati oggetto di ampia discussione critica. Come

pero romano: 286-402 d.C., Silvana, Milano 1990, 134; vedi *infra*, p. 327 e figura 48], sul fianco del sarcofago di Tolentino [Wp. 29, t. 73,1; Rep. 2, 148; vedi *supra*, p. 318], sull'alzata di Saint-Gilles-du-Gardes [Wp. 32, t. 202,3; Rep. 3, 492; vedi *infra*, p. 326 e figura 47] e sulla perduta alzata di sarcofago della Collezione Mansfeld [dal Lussemburgo: cfr. Leclercq, s.v. «Hébreux (*Les trois jeunes*)», 2114-215, figura 5604; F. Gerke, *Der Trierer Agri-cius-Sarkophag. Ein Beitrag zur Geschichte der altchristlichen Kunst in den Rheinland*, Paulinus, Trier 1949 14, nota 62 e t. 3,5]). Se è vero che la stella è estranea al racconto di Dn 3, d'altra parte, va osservato che anche la presenza dell'idolo (o del simulacro) da venerare lo è rispetto al racconto matteoano. Che nelle scene in cui compare insieme alla stella quest'ultimo elemento sia da considerarsi prevalente lo potrebbe dimostrare anche l'alzata di Saint-Gilles-du-Gardes, una di quelle tradizionalmente associate al tema dei "Magi di fronte a Erode". Qui i tre personaggi, seguendo la stella, voltano le spalle a un idolo presidiato da un soldato (con lancia e scudo) presso il quale non è (più) raffigurato alcun re/magistrato (Wp. 32, t. 202,3, infatti, propone di reintegrare questo personaggio). Ben difficilmente, infatti, si potrebbe considerare una raffigurazione del colloquio dei Magi con Erode una scena che, omettendo l'interlocutore regale, recasse viceversa soltanto un idolo e una guardia a presidiarlo.

<sup>13</sup> Mathews, *Scontro di Dei*, 46. Sui presupposti già letterari di questa associazione, va oggi menzionato G.J. Steyn, *Kingdom and Magi: Comparative Notes on LXX Daniel, Philo of Alexandria and Matthew's Gospel*, in E.G. Dafni (ed.), *Studies on the Theology of the Septuagint (Studien zur Theologie der Septuaginta)*, 2: *Divine Kingdom and Kingdoms of Men (Gottesreich und Reiche der Menschen)*, Mohr Siebeck, Tübingen 2019 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 432), 111-123.

già ricordato *supra*, nella nota 12 di questo capitolo, gli studiosi hanno spesso sentito la necessità di integrare la scena dell'abbandono dell'idolo con una figura regale, come già proposto da Joseph Wilpert. Come si potrà osservare dal prossimo confronto, però, questa integrazione introduce una dismisura evidente tra i due pannelli, non sanabile neppure dall'inclusione della figura di Giuseppe (per la verità non così frequente nell'iconografia dell'adorazione dei Magi) alle spalle di Maria. Al contrario, senza pretendere la figura regale e con la sola presenza del gruppo di madre e figlio nell'altro pannello, si ottiene una corrispondenza pressoché esatta della misura dei due pannelli.

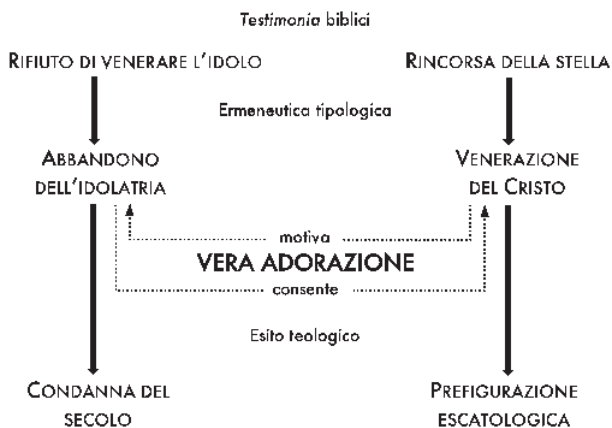


**Figura 47:** ipotesi ricostruttive dell'alzata della Maison Romane di Saint-Gilles-du-Gard (Wp. 32, t. 202,3; Rep. 3, 492). Fine del IV secolo. Entrambe le immagini si basano sulla tavola Wp. 32, t. 202,3; il confronto "A" ne riporta fedelmente l'ipotesi ricostruttiva; il confronto "B" ipotizza uno schema semplificato, meno invasivo, dei frammenti pervenutici. La proposta "B", a mio giudizio preferibile, rende ancor più immediatamente il rapporto tra i momenti, tipologicamente e teologicamente interconnessi, del rifiuto dell'idolatria (dei tre fanciulli ebrei, che le preferirono il supplizio, e dei martiri cristiani, che non abitarono la propria professione di fede) e della contemplazione della maestà del Signore (venerata dai Magi e dischiusa ai martiri). Al di là del singolo caso, pare rilevante la sovrapposizione che tra queste due vicende è stata consapevolmente favorita dalla prima produzione visuale cristiana. Come afferma ancora Valenti, "Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt", 313: «Una speciale connessione tra la scena del rifiuto «di venerare l'idolo di Nabucodonosor» e quella dei "Magi", espressa tramite una varietà di differenti opzioni figurative – dalla semplice giustapposizione dei temi alla loro crasi –, ne conferma l'interpretazione quale allusione all'esperienza dell'intera comunità, posta di fronte alla scelta tra le autorità secolari e la fede in Cristo».





**Figura 48:** i tre ebrei abbandonano l’idolo seguendo la stella; clipeo con ritratto dei defunti sorretto da personaggi alati (angeli? eroti?); l’adorazione dei Magi. Alzata del “sarcophago di Stilicone”, Sant’Ambrogio, Milano (Wp. 32, t. 188,1; Rep. 2, 150). Seconda metà del IV secolo. L’immagine è tratta da Leclercq, s.v. «*Hébreux (Les trois jeunes)*», 2118, figura 5606. Ancora una volta, i committenti cristiani «immedesimarono [...] i fanciulli con i Magi: per motivare il rifiuto ad adorare la statua, i fanciulli mostrano la stella» (Wp. 32, pagina 290). Di nuovo, però, è necessario sottolineare come sia il *tertium comparationis* tipologico a spiegare appieno le ragioni e l’organizzazione di questo fortunato abbinamento ermeneutico. Alla base dell’accostamento tra queste due scene non sussiste solo – né principalmente – la somiglianza formale tra i due gruppi di tre (i giovani ebrei e i Magi). Li accomuna, anzi, il significato ultimo delle loro rispettive vicende: i racconti, infatti, possono essere aggregati se li si considera espressione di una coerente riflessione attorno al tema che in Gv 4,23-24 Gesù stesso introduce: «È giunto il momento, ed è questo, in cui i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità; perché il Padre cerca tali adoratori. Dio è spirito, e quelli che lo adorano devono adorarlo in spirito e verità». Il tema della vera adorazione non è un tema unicamente né principalmente cultuale, o “liturgico”; esso viene introdotto innanzi tutto quale marcatore escatologico del compiersi dei tempi. Non è un caso che all’affermazione sul sopraggiungere dell’ora dei «veri adoratori» la Samaritana risponda a Gesù: «So che deve venire il Messia (cioè il Cristo)...» (4,25). Così come nella tradizione apologetica l’idolatria determinava non solo la condanna morale dell’idolatra ma anche la sua esclusione dal Regno, così la vera adorazione prefigurava quel «contemplare faccia a faccia» di cui Paolo stesso si era fatto profeta (1Cor 13,12) proprio per descrivere lo scarto tra l’«ora» e l’«allora». Riaffiora in queste pagine neotestamentarie – e si ritrova all’origine dell’aggregazione tipologica che si sta esaminando – il tema arcaico dell’autentica adorazione quale marcatore della “presenza”: nel giorno del Signore, Israele potrà finalmente adorarlo in autenticità, stando al suo cospetto, in mezzo alle nazioni (cfr. Sal 22[21],27-28). La vera adorazione, in altri termini, non implica solamente – e, forse, neppure prioritariamente – una forma di disciplina liturgica o, in senso più ampio, cultuale. Essa si profila sull’orizzonte teologico protocristiano come un marcatore escatologico, in senso proprio: avere autentico accesso alla contemplazione del Padre significa, infatti, essere “alla sua presenza” e, perciò, trovarsi in una condizione che certo non è più quella della storia mondana.



**Figura 49:** schema ermeneutico dell'accostamento tra rifiuto della venerazione dell'idolo (Dn 3) e adorazione dei Magi (Mt 2). Il grafico schematizza la struttura teologica della tipologia tra il rifiuto di venerare l'idolo, opposto dai fanciulli ebrei, e il cammino intrapreso dai Magi, inseguendo la stella. Emerge il *tertium comparationis* della vera adorazione in rapporto sia all'argomento escatologico sia a quello martirologico. Il tragitto ideale dall'idolo alla stella trascrive, entro la misura esistenziale, quella storia provvidenziale che dalla caduta di Israele porta alla promessa del suo riscatto eterno. Si noti, però: questo itinerario ermeneutico non può costituirsi su una scelta "di comodo", non può, cioè, basarsi sull'ipotesi che a portare alla consimile raffigurazione di queste due scene fu solo una sorta di "pigrizia stilistica". Se, infatti, si ipotizza che la scena dei tre fanciulli ebrei e quella dei Magi siano state configurate similmente solo per garantire una sorta di "ottimizzazione artigianale" (con un solo modello si potevano realizzare due soggetti diversi), diventerà ben difficilmente plausibile il raffinato meccanismo ermeneutico esplorato in queste pagine. D'altra parte, se, come credo, la somiglianza tra queste due scene venne lucidamente prevista *in ragione* del loro valore tipologico, se ne dovrà dedurre un'interpretazione ermeneutica già a monte del processo di definizione del più antico lessico iconografico cristiano.

Le osservazioni sin qui condotte inducono a ritenere che il c.d. "ciclo dei fanciulli ebrei" (Dn 3) si sia costituito nel primo immaginario cristiano non quale illustrazione del testo biblico ma quale vettore ermeneutico: nel raffigurare la vicenda dell'intransigente rigore dei tre ragazzi, infatti, la prima cultura visuale cristiana non intese assumere l'antico racconto, ma rivendicare il (proto)tipo del proprio presente. Il ciclo dei fanciulli

ebrei, in altri termini, veniva raffigurato perché dichiarava l'identità presente dei cristiani. Non si può, dunque, ridurre queste immagini a un generico augurio di salvezza: è necessario recepirle quali rivendicazioni di quel fondamento profetico sul quale si basava la radicale adesione alla storia sacra nella quale ai cristiani veniva chiesto di scegliere a quale regalità sottomettersi, se a quella divina o a quella umana.

#### b. Daniele nella fossa dei leoni.

Come segnalava già Ernst Dassmann, il tema di «Daniele «nella fossa dei leoni» è tra le più antiche immagini bibliche «ad esser state recepite nel lessico iconografico paleocristiano»; nella pittura è anche il primo motivo tratto dall'Antico Testamento documentato»<sup>14</sup>. Si tratta, in altri termini, di uno dei temi più importanti per cogliere la genesi e i primi sviluppi della più antica tradizione visuale cristiana<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Dassmann, *Sündenvergebung*, 258. Rispetto a questo *testimonium*, l'archeologo sottolineava peraltro la necessità di non costringere i materiali iconografici entro la ridotta griglia ermeneutica della letteratura c.d. patristica, constatando come, in quest'ultima, la fortuna di Dn 6 fosse modesta e, di fatto, assai stereotipata.

<sup>15</sup> A questo soggetto è stata dedicata una ricca bibliografia; mi limito a rinviare a Wacker, *Die Ikonographie des Daniel in der Löwengrube*; Sörries, *Daniel in der Löwengrube*; J. Ohm, *Daniel und die Löwen. Analyse und Deutung nordafrikanischer Mosaiken in geschichtlichem und theologischem Kontext*, Brill, München 2008 (Paderborner Theologische Studien 49); risultano in particolare di estremo interesse le «linee guida» che l'autrice discute (*ivi*, 151-179) per una lettura contestuale dei mosaici africani di Daniele nella fossa dei leoni. Per l'ovvia ermeneutica martirologica dell'episodio, cfr. Cipriano, *Lettera* 57,8, e J. Lassus, *Daniel et les martyrs*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 42 (1966) 201-205. Per lo sviluppo iconografico del luogo del supplizio, cfr. A. Di Tommasi, *Quando il lacus diventa laqum. I caratteri iconografici della fossa dei leoni tra arti maggiori e arti minori*, in F. Bisconti - M. Braconi - M. Sgarlata (curr.), *Arti Minori e Arti Maggiori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Tau, Todi 2019, 699-756; mentre, per il significato dell'eventuale presenza del profeta Abacuc, cfr. M. Perraymond, *Abacuc e il cibo sotterico: iconografia e simbolismo (Dan. 14, 33-39)*, in Ead., *Paradigmi di esegesi figurale*, 65-85. Segnalo infine anche R.B. Green, *Daniel in the Lions' Den as an Example of Romanesque Typology*, Ph.D. Diss., Chicago (IL) a.a. 1947-1948, sia per la conferma della ricezione tipologica della scena (in part. 10-29) sia per aver dimostrato che, a partire dall'XI secolo, la struttura formale di questo tema iconografico mutò radicalmente, introducendo una sostanziale soluzione di continuità con la tradizione paleocristiana (*ivi*, 5-9) che, in effetti, era già entrata in crisi in seguito ai cambiamenti introdotti dal principato costantiniano. La notazione mi pare rilevante perché implica una costante riflessione anche formale sulla scena, con ciò testimoniandone una coerente longevità. Il lavoro di sintesi di Valenti, “*Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt*”, anche in questo caso, mi sembra il più consistente dal punto di vista metodologico.

Dal racconto di Dn 6 (e 14<sup>Vulgata</sup>) è stata ricavata una sola scena, quella celebre del profeta, per lo più raffigurato nudo, in posa d'orante, affiancato da due leoni: si tratta di un'iconografia semplice, basata su uno schema tanto essenziale quanto riconoscibile, che riscosse uno straordinario successo nella prima cultura visuale cristiana<sup>16</sup>. Pur essendo del tutto ragionevole affermare che al successo di questo soggetto possa aver concorso anche la replicazione del racconto (Dn 6,17-24 e 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>], 31-42) – al netto di leggere modificazioni<sup>17</sup> – nelle versioni greche del libro profetico, reputo tuttavia che sia stata innanzi tutto l'interpretazione tipologica di questa vicenda ad averne motivato l'adozione. Ancora una volta, a mio avviso, non si dovrà ricondurre l'origine di questa figura a uno sforzo illustrativo della pagina biblica, ma alla possibilità di immedesimazione che essa forniva all'osservatore (il che è solo un altro modo di descrivere la tipologia ecclesiologica), il quale certo poteva riconoscere nel profeta attorniato dai leoni l'*expositio ad bestias* dei molti martiri cristiani<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Il catalogo di Sörries, *Daniel in der Löwengrube*, 37-144, conta trecentotrentasette esemplari di questa scena. G. Noga-Banai, *All-in-One: Expectations from Daniel in the Lions' Den in Two Palestinian Cases*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 97 (2021) 361-378, sottolinea la fortuna di questo tema figurativo anche presso gli apparati sinagogali – uno dei rari casi in cui lo stesso episodio biblico viene iconizzato tramite il medesimo schema figurativo sia in tradizione paleocristiana sia in tradizione ebraica –, riconoscendo nella diffusione di questo un sintomo del fatto che «la retorica visuale (*visual rhetoric*) creata per il testo biblico fu comune alle diverse comunità» (*ivi*, 375), a riprova della matrice tutt'altro che “profana” di questa tradizione visuale.

<sup>17</sup> Le più vistose aggiunte del secondo racconto sono: il numero dei leoni (sette) e la loro preparazione; l'intervento del profeta Abacuc e la permanenza nella fossa per sette giorni anziché una notte soltanto. Come segnala M. Settembrini, *Daniele*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2019 (Nuova Versione della Bibbia dai Testi Antichi 26), 183: «La pena, infame in quanto toglie all'eroe la possibilità di avere una tomba, risulta ancor più grave di quella inflittagli al capitolo 6, ove doveva trascorre tra i leoni una notte [...]. La sua sopravvivenza, nondimeno, è simbolicamente possibile grazie a una misteriosa visita di Abacuc: la parola dei profeti, il vero cibo che custodiscono per i fedeli, è lo strumento con cui Dio protegge coloro che lo amano».

<sup>18</sup> Per l'area africana, cfr. M. Veronese, *Quid gloriosius Danihele? Il ruolo di Daniele nella predicazione di Cipriano*, in *Auctores Nostri* 12 (2013) 265-279, in part. 266-270. Sul «contesto mediatico» del martirio antico, cfr. A. Carfora, *I cristiani al leone. I martiri cristiani nel contesto mediatico dei giochi gladiatorii*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2009 (Oï christianoï 10), 29-49; cfr. anche, in specifica relazione a questo tema figurativo, A. Kalinowski, *A*



**Figura 50:** Daniele nella fossa dei leoni riceve il pane dal profeta Abacuc. Fianco sinistro di sarcofago, Museo Cristiano, Brescia (Wp. 32, t. 208,10; Rep. 2, 248). 350-360. L'immagine è tratta da H. Lecerq, s.v. «Astres», in DACL 1,2, 3005-3033, qui 3012, figura 1042. La scena del transito di Daniele nella fossa dei leoni si presenta qui nella sua forma ordinaria, già descritta più sopra: il profeta nudo (R. Couzin, *Uncircumcision in Early Christian Art*, in *Journal of Early Christian Studies* 26 [2018] 601-629, ha notato

nella più antica documentazione visuale cristiana la mancata circoncisione, tra gli altri, del profeta Daniele; volendo descrivere le implicazioni di questa osservazione, si dovrebbe riconoscere in questo dato un ulteriore marcatore tipologico, volto a trasferire fuori dell'alleanza giudaica la verità ermeneutica del [proto]tipo biblico), in posa d'orante, al centro di due leoni che ne lambiscono le gambe (Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 195, riconosce nei leoni raffigurati in questo tema iconografico animali ammansiti, in obbedienza, così propone la studiosa, alla tradizione esegetica letteraria). A questa scena si associa qui una delle più ricche – e fedeli del testo biblico – raffigurazioni dell'arrivo del profeta Abacuc, condotto a Daniele da una mano divina che lo afferra per i capelli (cfr. M. Kirgin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, PIAC, Città del Vaticano 1976 [Studi di antichità cristiana 31], 102; in chiave ovviamente tipologica, in riferimento al pane eucaristico, la presenza di questo secondo personaggio diviene prevalente nell'impiego di questa scena nei progetti iconografici delle mense eucaristiche scolpite: cfr. S. Pedone, *Reconsidering the Decorated Marble Mensae from Laodicea of Phrygia in the Istanbul Archaeological Museum*, in *Revue des Études Byzantines* 76 [2018] 299-329, qui 324-325) per apparecchiargli del cibo durante i sette giorni di permanenza nella fossa dei leoni. Si possono notare due particolari, introdotti dal dettato figurativo di questo pannello: il primo è il numero delle stelle (sette) che rievoca a mio avviso i computi del compimento escatologico (se-

---

*Mosaic of Daniel in the Lions' Den from Borj el Youdi (Furnus Minus) Tunisia: The Iconography of Martyrdom and the Arena in Roman North Africa*, in *Antiquités Africaines* 53 (2017) 115-128. Ancora una volta Dulay, *I simboli cristiani*, 129-135 (cfr. anche Ead., *Daniel dans la fosse aux lions, Lectures de Dn 6 dans l'Église ancienne*, in *Revue des Sciences Religieuses* 72 [1998] 38-50), non ravvisa la matrice martirologica della scena (la segue Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 187-196). Sul meccanismo tipologico che sovrintende alla ricezione di questo soggetto, mi permetto di rinviare a quanto scritto in Pelizzari, «Vedere» *la Parola: alle origini dell'iconografia cristiana*, 730-740.

condo il principio apocalittico della “settimana cosmica”: come la creazione occupò una settimana, così il cosmo si compirà al termine del settimo millennio della storia, sulla base del computo di Sal 90[89],4 → 2Pt 3,8); il secondo è la presenza di un pesce, accanto al pane, tra i cibi che il profeta reca al martire: «Con l’inserimento di tale simbolo [...] era soddisfatta ogni esigenza esegetica, manifestando in più quella fusione tra Vecchio e Nuovo Testamento, il cui indissolubile legame di continuità viene a configurarsi proprio nel Cristo» (Perraymond, *Abacuc e il cibo soterico*, 68-69).



**Figura 51:** Giona gettato nelle fauci della pistrice; *tabula inscriptionis*; Daniele nella fossa dei leoni riceve il pane da Abacuc; ritratto (incompiuto) di defunto entro clipeo a conchiglia; il sacrificio di Isacco; *tabula inscriptionis*; il riposo di Giona. Alzata di sarcofago (Lateranense 147), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 136,4; Rep. 1, 144). Inizi IV secolo. L’immagine è tratta da Garr. 5, t. 384,3. Il ciclo iconografico di questo documento, già del tutto leggibile nella rappresentazione parziale del suo frammento maggiore, è stato tuttavia integralmente ricomposto – come già si può osservare nella tavola di Joseph Wilpert – consentendo di scartare la possibilità di *variationes* figurative. La presenza delle due *tabulae*, purtroppo non compilate, ritma il progetto iconografico di questo documento in tre campi, secondo lo schema seguente.



**Figura 52:** schema dell’alzata Lateranense 147. Il progetto iconografico del documento ora esaminato procede attraverso associazioni “concentriche” volte a situare il defunto in un ben preciso “spazio teologico”, se mi si passa la definizione. Ovviamente l’orizzonte ultimo del Lateranense 147 è descritto dalle due scene del ciclo di Giona: la tipologia per eccellenza della tradizione cristiana delle origini.



**Figura 53:** Giona gettato nel ventre del mostro; il riposo del profeta sotto il pergolato. Particolari dell'alzata di sarcofago Lateranense 147, Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 136,4; Rep. 1, 144). Inizi IV secolo (la linea a tratto più spesso indica la demarcazione tra i diversi frammenti dell'alzata). Il ciclo di Giona codifica con evidenza un *testimonium* tipologico: lo si può affermare per due ragioni. Innanzi tutto, perché come tale viene attribuito dai redattori dei Sinottici all'insegnamento di Gesù, che menziona esplicitamente un momento “decentrato” della vicenda del profeta (Gn 2,1; si tratta di un passaggio dell'intreccio narrativo del libro profetico funzionale al raggiungimento dell'acme della vicenda [la “conversione” finale di Giona]; esso, però, nel ricupero sinottico, viene astratto dal proprio contesto letterario d'origine e rilanciato in ragione del significato tipologico che gli viene attribuito) quale «segno» della sua Pasqua (cfr. Mt 12,38-41 || Lc 11,29-32; Mt 16,4 [→ Mc 8,11-12]). Secondariamente, perché, diversamente da quanto accaduto con i racconti dei tre fanciulli ebrei e con quello di Daniele nella fossa dei leoni, l'iconografia cristiana precostantiniana assunse solo una porzione della vicenda di Giona che, da sola, stravolgeva il senso del libro profetico. Concludendo il racconto figurativo con la gioia del profeta per il qiqajon miracoloso (Gn 4,6), se ne escludeva, infatti, il disseccamento, la furia del profeta e, soprattutto, quell'ultimo dialogo con YHWH sul quale poggia l'intera architettura argomentativa del testo prototestamentario che mirava all'ammansimento del profeta riottoso. Nella vicenda di questo soggetto iconografico, la soglia cronologica è dirimente: a partire dal principato costantiniano, farà la sua comparsa – e verrà sempre più spesso incluso in questo ciclo figurativo – il tema del c.d. “Giona triste”, che, a giudizio di Bonansea, *Simbolo e narrazione*, 83-85, dev'essere inteso come uno dei sintomi di quella «biblicizzazione» dell'iconografia» cristiana, segno di una «volontà cosciente e consapevole di “biblicizzare” l'immaginario religioso cristiano attraverso la formulazione di un linguaggio artistico espressione diretta del testo sacro» (così già Prigent, *L'arte dei primi cristiani*, 161). L'inclusione del “Giona triste”, in altri termini, costituì uno degli strumenti che resero possibile il passaggio da una tradizione visuale ermeneutica a una illustrativa. Come affermava

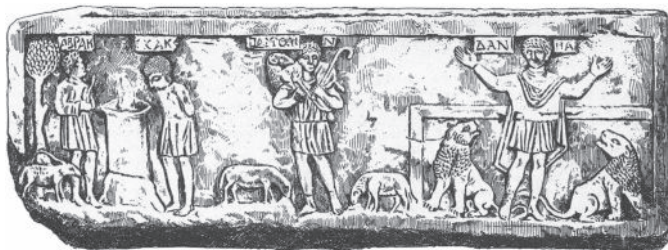
ancora Pierre Prigent (*ivi*, 164): «La conclusione è che, decisamente, anche quando le rappresentazioni si riferiscono a Giona, non è del tutto certo che siano state create per illustrare il libro biblico, né per raccontare la storia del profeta per come vi è riportata». L'enorme successo di questo soggetto figurativo (cfr. A. Ferrua, *Paralipomeni di Giona*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 38 [1962] 7-69; Ferrario, *Il riposo di Giona*; G. Pelizzari, *Dal battesimo al regno: il sarcofago di Giona, un'Apocalisse scolpita*, in R. Guglielmetti [cur.], *L'Apocalisse nel medioevo. Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L.). Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011 [Millennio Medievale 90], 2011, 37-80, per il celebre "sarcofago di Giona" [Lateranense 119], e Bonansea, *Simbolo e narrazione*, che nel suo catalogo conta complessivamente trecentosettantuno esemplari [più dieci scomparsi o privi di documentazione fotografica] tra pitture, sarcofagi e rilievi, graffiti, mosaici, terracotte, vetri, gemme, avori, metalli, tessuti e una miniatura), del tutto corrispondente alla sua fortuna in ambito letterario (cfr. Y.-M. Duval, *Le Livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine. Source et influence du Commentaire sur Jonas de saint Jérôme*, Études Augustiniennes, Paris 1973; C. Sammori, *Il libro di Giona nel Cristianesimo delle origini: documenti e monumenti*, in A. Giudice - G. Rinaldi [curr.], *Realia Christianorum*, 2: *La Bibbia e la sua esegesi. Atti del Convegno, Napoli, 15 aprile 2016*, Ante Quem, Bologna 2018 [Ricerche 5], 91-107) ne fa un autentico preferito dell'"arte paleocristiana". Oltre all'istituzione sinottica, a giustificare il successo di questa "tipologia complessa" (naufragio di Giona → immolazione di Cristo; liberazione / riemersione di Giona → risurrezione di Cristo; riposo di Giona → *anapausis* di Cristo) credo abbia concorso, almeno per la documentazione visuale, anche l'intersecarsi qui di numerose simbologie già largamente circolanti in ambito cristiano. La nave, il legno del suo scafo, il suo albero (quell'*antenna crucis* che rappresentò, sino a tutto il IV secolo, una delle *curces dissimulatae* più ricorrenti: cfr. Minucio Felice, *Ottavio* 29,8: «Noi riconosciamo spontaneamente [*naturaliter visimus*] il segno della croce sulla nave, mentre avanza a gonfie vele»; cfr. anche Rahner, *Simboli della Chiesa*, 636-689), l'ancora, il «mare del mondo» (cfr. *ivi*, 455-509; cfr. esemplarmente Agostino, *Enarrazioni sui Salmi* 92,7), ma anche l'acqua... sono temi di largo impiego nella letteratura e nella più antica iconografia cristiana. La matrice tipologica di questo tema figurativo, se coniugata alla sua disposizione sull'alzata Lateranense 147, serve a puntualizzare quanto viene definito nel gruppo centrale di questo documento. Il sintetico manifesto di fede entro il quale la committenza volle situare il ritratto commemorativo del defunto può essere inteso soltanto alla luce di quell'orizzonte teologico (e storico-teologico) stabilito dai due momenti della Pasqua sacrificale di Cristo (il Giona inghiottito dalla pistrice) e della sua glorificazione (questo il significato tipologicamente assunto dalla scena del riposo di Giona).





**Figura 54:** Daniele nella fossa dei leoni riceve il pane da Abacuc; ritratto (incompiuto) di defunto entro clipeo a conchiglia; il sacrificio di Isacco. Particolare dell'alzata di sarcofago Lateranense 147, Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 136,4; Rep. 1, 144). Inizi IV secolo (la linea a tratto più spesso indica la demarcazione tra i diversi frammenti dell'alzata). Professato il kerygma pasquale che era stato annunciato tipologicamente dal Cristo (il sacrificio del servo sofferente, costretto a transitare per «tre giorni e tre notti nel cuore della terra»: Mt 12,40), il gruppo centrale dell'alzata Lateranense 147 può finalmente definire il tempo e la militanza in cui il defunto situò la propria vita. Se, infatti, Daniele nella fossa dei leoni dev'essere recepito prioritariamente quale tipologia del martirio (come credo dimostri l'ampia e convincente disamina di Valenti, "Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt", 158-202; cfr. anche Salomonson, *Voluptatem spectandi*, 55-90), allora porre alla destra del proprio ritratto funebre tale raffigurazione non può che esprimere l'adesione per lo meno di principio all'ideale dell'*ecclesia martyrum* (il documento è compatibile con l'età tetrarchica, dunque potrebbe addirittura avere accolto le spoglie di un confessore o di un martire). Ma qual è la radicale teologica di una postura ecclesio-logica che teorizza la costituzione necessariamente alternativa al secolo e libera dalle sue potestà della comunità dei credenti? Provvede a rispondere a questa domanda l'altra tipologia che accompagna questo ritratto: il sacrificio di Isacco (Gen 22). Come noto, sin da Melitone di Sardi, *Frammenti* 9-12 (cfr. R. Cantalamessa, *I più antichi testi pasquali della Chiesa. Le omelie di Melitone di Sardi e dell'Anonimo Quartodecimano e altri testi del II secolo*, Edizioni Liturgiche, Roma 1972 [Bibliotheca "Ephemerides Liturgicae". Sectio Historica 33], 141-143; cfr. anche Ireneo di Lione, *Contro le eresie* 4,5,4; Tertulliano, *Contro i giudei* 10,6; 13,20-22; Origene, *Omelie su Genesi* 8), questo episodio genesiaco venne recepito dall'esegesi cristiana *innanzi tutto* come *testimonium* tipologico della Pasqua di Gesù (per le implicazioni martirologiche di questa scena, cfr. R.A. Clements, *The Parallel Lives of Early Jewish and Christian Texts and Art: The Case of Isaac the Martyr*, in G.A. Anderson - R.A. Clements - D. Satran [eds.], *New Approaches to the Study of Biblical Interpretation in Judaism of the Second Temple Period and in Early Christianity: Proceedings of the Eleventh International Symposium of*

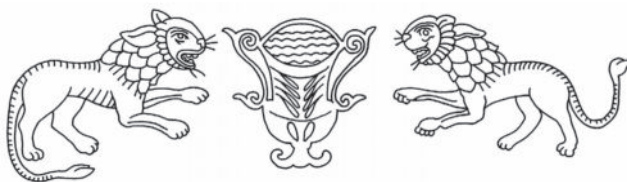
*the Orion Center for the Study of the Dead Sea Scrolls and Associated Literature, 9-11 January, 2007*, Brill, Leiden - Boston [MA], 207-240, in part. 223-237). Tale valutazione reputo prevalga anche in ambito visuale: basti a suffragare questa impressione il fatto che tale scena viene abitualmente impiegata quale contrappunto alla raffigurazione della ricezione della Legge sul Sinai, in un ideale dialogo tra le Alleanze, come ha efficacemente provato S. Mussinelli, *Legge e Sacrificio. Economie della salvezza nell'esegesi iconografica paleocristiana*, M.A. Diss., Milano a.a. 2018-2019 (per la fortuna di questo tema iconografico, cfr. I. Speyart Van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, in *Vigiliae Christianae* 15 [1961] 214-255, qui 243-248, che ne cataloga centonovantacinque esemplari sino all'VIII secolo). Nel gruppo centrale dell'antefissa Lateranense 147, dunque, si replica quella medesima associazione tra il martirio del credente e il sacrificio perfetto elevato da Cristo sulla croce che si è riscontrata già nel progetto iconografico dell'alzata Lateranense 134 (vedi *supra*, figure 40-42 di questo capitolo). Pur mutati i *testimonia* (i tipi), tuttavia, la coincidenza dei loro referenti tipologici (gli antitipi) permette ai due documenti di sviluppare un discorso analogo, se non in tutto, almeno per questa ecclesiologia martiriologica.



**Figura 55:** il sacrificio di Isacco; il Buon Pastore; Daniele nella fossa dei leoni (le iscrizioni recano in greco i nomi dei personaggi: «Abramo | Isacco | pastore | Daniele»). Sarcofago, chiesa di Santa Cruz, Écija (Rep. 4, 48). Fine IV - inizi V secolo. L'immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «*Ecija*», in *DACL* 4,2, 1725-1726, figura 3901 (per questo pezzo, cfr. S. Vidal Álvarez, *Problemas en torno a la iconografía del Libro de Daniel en la escultura hispánica de los siglos IV-VII*, in *Madridrer Mitteilungen* 43 [2002] 220-238, in part. 226-228; Di Tommasi, *Quando il lacus diventa laqum*, 716-718). Questo documento, realizzato poveramente, caratterizzato da un bassorilievo privo di tentativi prospettici e connotato dalla semplice alternanza tra due quote planari, quella dei soggetti e quella dello sfondo, pur appartenendo a un'epoca tardiva e pur denunciando una mano della quale non par lecito ipotizzare alcuna parentela con gli artigiani di epoca precostantiniana, dimostra efficacemente la persistenza nella cultura visuale cristiana sia delle tre iconografie che esso reca (la variante del

Daniele vestito non è infrequente: vedi *infra*, p. 390, figura 86) sia dell’interazione, appena analizzata, tra il sacrificio di Isacco e la scena del *lacus leonis*. Assumendo la prospettiva critica proposta in queste pagine, però, l’efficacia documentaria del sarcofago di Santa Cruz può dimostrarsi ancora maggiore, attestando anche la persistenza del paradigma religioso che soggiacque a quel progetto iconografico. Questo sarcofago, infatti, concorre innanzi tutto ad attestare la fortuna di un’ermeneutica – l’associazione tra le tipologie di Daniele e di Isacco, in chiave martirologica, ecclesiologica e cristologica – che non può essere derubricata a ripetizione di uno schema iconografico circolante tra officine, dal momento che esso, a partire dalla fine della produzione urbana dei sarcofagi, ricorrerà su documenti troppo distanti, geograficamente (Salonico, Gallie e penisola iberica: cfr. Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 233-234) e stilisticamente, per essere considerati prodotti della medesima tradizione artigianale.

La scena dell’*expositio ad bestias* di Daniele fu caratterizzata da un peculiare sviluppo esegetico e figurativo. In più documenti – molti dei quali provenienti dall’Africa romana – si osserva la sostituzione della figura del profeta con quella di un cantaro ricolmo d’acqua.



**Figura 56:** due leoni rampanti ai lati di un cantaro ricolmo d’acqua. Mosaico, basilica di Cresconio, Djémila (Algeria: cfr. Salomonson, *Voluptatem spectandi*, 69, figura 55a). VI secolo. L’immagine è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 169, figura 70. Giustamente Salomonson, *Voluptatem spectandi*, 70, 105, così commenta questo mosaico, posto sulla soglia della grande basilica fatta edificare dal vescovo Cresconio: «Con il motivo del mosaico d’ingresso [...] – che è essenzialmente di natura escatologica (*cantharus*: “fonte di vita”, tra leoni: “demoni di morte”) – concorda, all’altra estremità della navata centrale, proprio davanti al grande pannello con l’iscrizione metrica, il motivo sacramentale del “*cantharus* affiancato da due cervi assetati” [...] che è ad esso strettamente legato dallo schema «iconografico» e che si riferisce al battesimo e alla vita eterna «cfr. Sal 42-43(41-42),2 [...]». Entrambi i motivi sono chiaramente correlati al contenuto dell’iscrizione, in particolare alla tendenza escatologica che si esprime negli ultimi versi:

“HUIUS ANIMA (scil. Cresconii) REFRIGERAT, CORPUS IN PACE QUIESCIT | RESURRECTIONE EXPECTANS FUTURAM IN CHRISTO CORONA(m) | CONSORS UT FIAT SANCTIS A SEDE REGNI CELESTIS «la sua anima gode il *refrigerium*, il corpo riposa in pace mentre attende in Cristo la futura corona di risurrezione, per divenire compagno dei santi, nella sede del Regno dei cieli» » (l’iscrizione di Cresconio replica, al netto di minime varianti, quella di Alessandro a Tipasa, la cui chiusa recita: «La sua anima gode il *refrigerium*, il corpo riposa in pace mentre attende la futura prima risurrezione dai morti «cfr. Ap 20,4-6», per divenire compagno dei santi, nel possesso del Regno dei cieli); sulla reiterazione di questa iscrizione, cfr. N.S. Dennis, *A Tale of Two Inscriptions: Tipasa, Djemila, and the Role of Textual Icons in the North African Cult of Saints*, in *Mosaics* 47 [2020] 20-32, da cui ho tratto l’edizione di questi testi [cfr. *ivi*, 27, per una sinossi]). E ancora, sempre a riguardo di questo modulo iconografico: «Ciò che il creatore di questa scena ha voluto esprimere non è la liberazione fisica del profeta come è raccontato nella Bibbia, ma la sua liberazione spirituale e la sua rinascita dopo le prove che ha subito. [...] Daniele “rinascere” dal “lago dei leoni”, come il cristiano rinasce dal battesimo, o meglio come il martire cristiano rinasce dal suo secondo battesimo “con il sangue”. Così, attraverso un semplice intervento iconografico, il tema di Daniele si distacca (in modo più enfatico del solito) dal contesto storico del Primo Testamento per essere interpretato, su base puramente simbolica, nello spirito del Nuovo Testamento» (Salomonson, *Voluptatem spectandi*, 71). La sostituzione della raffigurazione del tipo del martire (Daniele) con il cantaro ottiene dunque l’effetto di esprimere in forma quanto più icastica possibile il principio teologico, ormai ampiamente consolidato nelle tradizioni cristiane, dei due battesimi: quello “d’acqua” e quello “di sangue”, entro una prassi argomentativa che fonda tipologicamente i presupposti del proprio pensiero.

Credo si possa affermare che la sterminata fortuna della scena di Daniele nella fossa dei leoni documenti la centralità del processo di “tematizzazione” dei *testimonia* iconografici. La sostanziale indifferenza con cui si omise di distinguere in modo inequivoco tra le due condanne alla “fossa dei leoni” inflitte a Daniele – o, anzi, la deliberata ricerca di un «nucleo «iconografico» neutro», capace di illustrarle entrambe<sup>19</sup> – credo, appunto, debba essere ricondotta a una sorta di preliminare “tematizzazione” del soggetto raffigurato, il quale non venne acquisito per via del legame al

<sup>19</sup> Minasi, s.v. «*Daniele*», in Bisconti (cur.), *Temi*, 162-164, qui 162; cfr. anche Di Tommasi, *Quando il lacus diventa laqum*, 704: «In realtà, ci troviamo davanti ad una scena sintetica e neutrale, esito ultimo della volontà di fondere i due episodi delle esposizioni ai leoni».

suo prototipo biblico, ma per la spendibilità ermeneutico-tipologica di quest'ultimo. Le raccolte di *testimonia* operavano rubricando brani prototestamentari eterogenei per provare quanto più ampiamente la radice biblica (*secundum Scripturas*) degli eventi della vicenda di Gesù e delle pretese ecclesologiche dei cristiani<sup>20</sup>: due racconti (Dn 6,17-24<sup>21</sup> e 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>],31-42) che proponevano fatti (e argomenti) sostanzialmente sovrapponibili potevano, in una simile “cultura biblica”, risultare del tutto interscambiabili.

Se si accetta che questa prima cultura visuale cristiana sia funzione di quel paradigma ermeneutico, diventa più semplice capire perché non si percepì la necessità di differenziare sul piano visuale tra le due pericopi dell'*expositio* al *lacus leonis*: esse, pur ben distinte testualmente e letterariamente, erano equivalenti dal punto di vista della loro ermeneutica tipologica e quest'ultima era il reale argomento della trasposizione visuale.

### c. Susanna

Il capitolo 13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>) del libro di Daniele rappresenta uno dei più vistosi interventi della LXX su questo scritto profetico: in esso trovò spazio il primo nucleo narrativo (poi rimodulato e ampliato da Teodoziona) del racconto della vicenda della casta Susanna<sup>22</sup>. Va preliminarmente osserva-

<sup>20</sup> T. Crespo Mas, *Constantino el Grande y Daniel el profeta: problemas de iconografía e ideología en la Constantinopla constantiniana*, in *Lucentum* 27 (2008) 87-99, in part. 93-97, descrive con efficacia il tentativo di appropriazione dell'iconografia di Daniele durante la progettazione della nuova ecclesiologia (imperiale) di Costantino I (cfr. il celebre passo di Eusebio, *Vita di Costantino* 3,49): l'operazione, come noto, si rivelò impraticabile – a mio avviso, proprio per l'immediata valenza martirologica di questa scena – e per questo venne abbandonata, favorendo il declino di questa scena (e la sua progressiva estromissione dall'immaginario cristiano), sempre meno frequentemente impiegata e sempre più spesso relegata al decoro di piccoli oggetti di uso personale.

<sup>21</sup> Nella ricezione di entrambe le versioni di questa narrazione si può forse rintracciare anche un elemento “qualificante” delle tradizioni cristiane; viceversa, infatti, per la centralità del racconto ebraico (di contro a quello della LXX) nella definizione della cultura della diaspora ebraica, cfr. D. Helms, *Konfliktfelder der Diaspora und die Löwengrube. Zur Eigenart der Erzählung von Daniel in der Löwengrube in der hebräischen Bibel und der Septuaginta*, De Gruyter, Berlin - Boston (MA) 2016 (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 446).

<sup>22</sup> Cfr. E. Engel, *Die Susanna-Erzählung. Einleitung, Übersetzung und Kommentar zum Septuaginta-Text und zur Theodotion-Bearbeitung*, Universitätsverlag - Vandenhoeck & Ru-

to che, come la tradizione testuale (ed esegetica) di questa storia, anche la sua ricezione iconografica presentò caratteri di particolare incertezza<sup>23</sup>, sia quantitativa sia ermeneutica. Per la prima è necessario osservare che né l'ampiezza (il numero di scene) del ciclo figurativo che ne fu tratto né la codificazione formale dei suoi diversi passaggi si fissarono mai in modo del tutto stabile. Per la seconda, come si vedrà, l'oscillazione tra tipologia martirologica (Susanna tipo della passione di Cristo e della Chiesa martire) e allegoria parenetica (Susanna modello per il credente) non potrà mai dirsi del tutto risolta.



**Figura 57:** punizione dei due anziani (cfr. Dn 13<sup>Vulgata</sup> [= *Susanna*<sup>LXX</sup>],61-62); incontro tra Susanna e Daniele (cfr. 13<sup>Vulgata</sup> [= *Susanna*<sup>LXX</sup>],45-46); Susanna processata dagli anziani sulla soglia di casa mentre si sta apprestando al bagno (Susanna si è scoperta il capo e si riconosce un'ancella che reca una *paterna ansata* per il lavacro: cfr. 13<sup>Vulgata</sup> [= *Susanna*<sup>LXX</sup>],15-26); Susanna nel giardino spiata dai due anziani (cfr.

precht, Freiburg - Göttingen 1985 (Orbis Biblicus et Orientalis 61); sul contesto del "libro di Susanna", cfr. anche M. Segal, *Dreams, Riddles, and Visions. Textual, Contextual, and Intertextual Approaches to the Book of Daniel*, De Gruyter, Berlin - Boston (MA) 2016 (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 455), 180-199.

<sup>23</sup> Cfr. H. Schlosser, *Die Daniel-Susanna-Erzählung in Bild und Literatur der christlichen Frühzeit*, in W.N. Schumacher (cur.), Tortulae. *Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Herder, Roma - Freiburg - Wien 1966 (Römische Quartalschrift Supplementheft 30), 243-249; K.A. Smith, *Inventing Marital Chastity: The Iconography of Susanna and the Elders in Early Christian Art*, in *Oxford Art Journal* 16 (1993) 3-24; C.B. Tkacz, *Susanna as a Type of Christ*, in *Studies in Iconography* 20 (1999) 101-153. Si tratta per altro di un ciclo che non riscosse un successo neppure lontanamente paragonabile a quello degli altri soggetti tratti dal libro di Daniele: M. Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Facultad de Teología, Granada 1975 (Biblioteca teológica Granadina 16), 45, nota 112, conta solo nove sarcofagi con questa scena, Styger, *Die altchristliche Grabeskunst*, 6, annovera anche sei riproduzioni pittoriche.

13<sup>Vulgata</sup> [= *Susanna*<sup>LXX</sup>],7-14). “Sarcofago di Susanna”, chiesa di San Feliu, Girona (Wp. 32, t. 196,1; Rep. 4, 56). Datato al 300-330. L’immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «*Espagne*», in DACL 5,1, 407-523, qui 509-510, t. 4193 (cfr. anche Garr. 5, t. 377,3; un’ottima presentazione di questo documento è quella di Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 41-46; per questo sarcofago, però, è riferimento d’obbligo anche quello a C. Boehden, *Der Susannensarkophag von Gerona. Ein Versuch zur typologischen Deutung des Susannenzklus*, in *Römische Quartalschrift* 89 [1994] 1-25). Questo documento offre il caso di studio tipico per “misurare” la massima ampiezza ottenuta nella tradizione visuale paleocristiana dalla vicenda di Susanna (si vedano anche le tre scene già apparse sulle pareti laterali del primo settore della “Cappella greca” della Catacomba di Priscilla, il cui apparato figurativo è generalmente datato tra il 230 e il 250: cfr. Wp. 03, tt. 14,1-2; Nestori, Pri<sup>39</sup>). Come la critica ha unanimemente osservato, la narrazione del fregio di questo sarcofago corre da destra verso sinistra: Schlosser, *Die Daniel-Susanna-Erzählung*, 245, ha proposto di motivare questa caratteristica ipotizzando una possibile dipendenza da un manoscritto ebraico illustrato (o forse, meno puntualmente, da una tradizione figurativa ebraica o giudaico-cristiana), ma tale ipotesi non può essere in alcun modo suffragata. In questa sede, d’altra parte, credo sia sufficiente richiamare il dato “grezzo”: nemmeno in questo documento, che certamente privilegia un’impostazione narrativa, il progetto iconografico può dirsi del tutto privo di caratteri a(nti)-letterari, se così si può dire.

Per quanto riguarda il piano ermeneutico, è necessario distinguere tra le due principali linee interpretative del testo già menzionate: quella allegorica e quella tipologica.

Della prima credo sia facile immaginare l’origine e il significato: Susanna offre un modello di virtù, di temperanza e di coerenza, del tutto fruibile per il credente e, in special modo, per *le credenti*<sup>24</sup>.

Dato l’indirizzo di questa ricerca, però, più interessante mi pare considerare l’investimento tipologico operato sulla storia di Susanna. Già Ippolito riconosceva nella vicenda dell’onesta moglie di Joakim una pro-

<sup>24</sup> Cfr. Tertulliano, *La corona* 4,3; Clemente di Alessandria, *Stromati* 4,19,119; Novaziano, *Il bene della pudicizia* 8-9; Cirillo di Gerusalemme, *Catechesi* 16,31, ecc. Sul costituirsi dei modelli del femminile nelle origini cristiane, resta a mio giudizio fondamentale lo studio di E. Giannarelli, *La tipologia femminile nella biografia e nell’autobiografia cristiana del IV secolo*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 1980 (Studi Storici 127); Ead., *Apostole, Diaconesse, Profetesse: Il difficile cammino delle origini*, in D. Corsi (cur.), *Donne cristiane e sacerdozio. Dalle origini all’età contemporanea*, Viella, Roma 2004 (I libri di Viella 41), 19-31.

fezia della Chiesa perseguitata<sup>25</sup>; Cipriano di Cartagine, spingendosi ancora oltre lungo questa stessa linea esegetica, riconobbe nella fanciulla insidiata dagli anziani (*presbyteri*) la tipologia della sua propria Chiesa, minacciata da Felicissimo e dagli altri *presbyteri* che predicavano contro l'*episcopus*, in quel momento distante dalla metropoli:

Da qui tuttavia, o fratelli amatissimi, da qui ammonisco e insieme indirizzo: non prestate fede temerariamente a voci pericolose! Non concedete con facilità il consenso a parole fasulle! Non accogliete, al posto della luce, le tenebre, al posto del giorno, la notte, al posto del cibo, la fame, al posto della bevanda, la sete, il veleno, al posto della medicina, la morte, al posto della salvezza! Neppure vi induca in errore l'età o l'autorità di quelli che corrispondono all'antica perversione dei due anziani (*ad duorum presbyterorum veterem nequitiam respondentes*): come quelli tentarono di corrompere e violare la casta (*pudicam*) Susanna, così anche questi, con dottrine adulterate, provano a corrompere la virtù (*pudicitiam*) della Chiesa e a violare la verità evangelica<sup>26</sup>.

Nella *Lettera* ciprianea, pur senza ricorrere esplicitamente al lessico “tecnico” dell'esegesi, si osserva chiaramente l'intervento delle Scritture quale filtro per cogliere il significato della realtà e del presente. La pagina biblica è impiegata dal vescovo per decifrare il significato di un tempo teologico – quello attuale, della Chiesa – interinale e dunque ambiguo, sospeso tra il “già” e un “non ancora”, tra la promessa del Regno e la minaccia del martirio, tra l'unità del Vangelo e la disgregazione delle comunità. La crisi che minaccia di compromettere l'unità della Chiesa cartaginese, infatti, “corrisponde” alle insidie che gli anziani avevano teso a Susanna; il presente che osserva Cipriano, dunque, espone il significato pieno, “attuale”, dei racconti prototestamentari, che perciò si compiono (“si ricapitolano”, avrebbe detto Ireneo) nel presente della Chiesa di Cartagine.

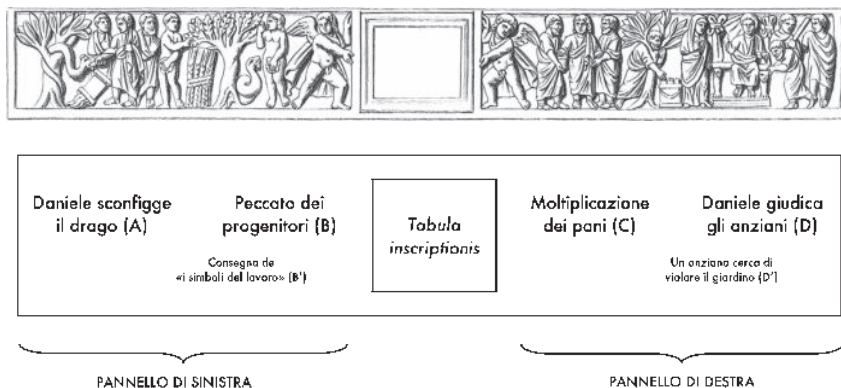
Cipriano [...] è uno dei grandi maestri della tipologia biblica. Egli l'arricchisce soprattutto in un punto: la tipologia della Chiesa, sposa di Cristo; non lascia spazio a nessun allegorismo; diffida persino degli abusi di una interpretazione spirituale, seguendo, su questo punto, criteri sicuri<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. Ippolito, *Commento a Daniele* 1,14.

<sup>26</sup> Cipriano di Cartagine, *Lettere* 43,4,3.

<sup>27</sup> Daniélou, *Le origini*, 302.





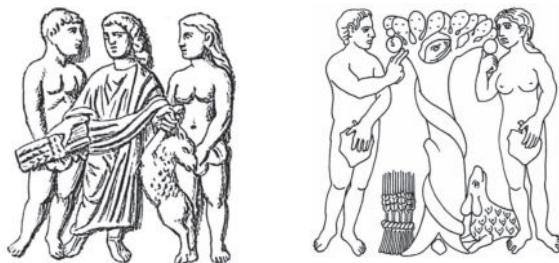
**Figura 58:** Daniele e il drago (A); un covone di grano (cacciata dal paradiso terrestre [?]; [B’]); la trasgressione dei progenitori (B); *tabula inscriptionis* tra personaggi alati (angeli? eroti?); la moltiplicazione dei pani (C); un anziano nel giardino di Susanna (D’); il giudizio di Daniele (D). Alzata di sarcofago (Lateranense 136), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 197,4; Rep. 1, 146). Prima metà del IV secolo. L’immagine è tratta da Garr. 5, t. 383,5 (in figura l’immagine è accompagnata dallo schema di lettura). Il progetto iconografico di questa alzata di sarcofago presenta quattro o sei scene, a seconda di come si interpretino due particolari (B’ e D’ nello schema), uno in ogni pannello dell’alzata.

1. Il pannello di sinistra.



**Figura 59:** Daniele e il drago (A) e la caduta dei progenitori (B’ - B). Particolare di alzata di sarcofago (Lateranense 136), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano. Prima metà del IV secolo. L’immagine è ricavata da Garr. 5, t. 383,5. Questo pannello alterna due momenti principali: la sconfitta del drago e il peccato dei progenitori. Il primo (A) raffigura Daniele mentre avvelena il drago, porgendogli la focaccia di pece ed esaurendone, in tal modo, il culto fasullo (cfr. Dn 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il drago*<sup>LXX</sup>],23-30; si noti la resa figura-

tiva dell'epilogo del racconto prototestamentario, illustrato attraverso la profanazione di un altare, letteralmente ribaltato per terra). Accanto a questa scena, si trova quella della caduta dei progenitori (B). Qui Adamo ed Eva sono ritratti mentre contemporaneamente colgono il frutto dell'albero proibito (pare lecito osservare che la simultaneità dell'azione, come meglio si vedrà anche *infra*, pp. 383-399, implica una riformulazione esegetica dell'episodio genesiaco: grazie ad essa la responsabilità della colpa iniziale viene equamente attribuita a entrambi i protoplasti, anziché alla sola donna). Un dettaglio (B') interviene a modificare vistosamente l'abituale raffigurazione di questo episodio: l'ingombrante presenza, sotto l'albero proibito, di un covone di grano mietuto (B'). Tale dettaglio, più sopra correlato alla cacciata dal paradiso terrestre, evoca l'espeditivo figurativo con cui la più antica iconografia cristiana rappresentava la maledizione dei protoparenti, ai quali, in sanzione della loro trasgressione, venivano consegnati «i simboli del lavoro» (cfr. D. Calcagnini, s.v. «*Adamo ed Eva*», in Bisconti [cur.], *Temi*, 96-101, in part. 99), in trasparente allusione a Gen 3,17-19.



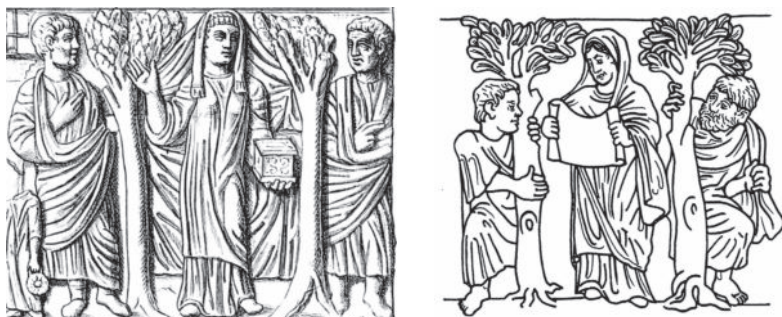
**Figura 60:** la «consegna dei simboli del lavoro». Particolare di sarcofago (Lateranense 189), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 157,1; Rep. 1, 40). 300-330. L'immagine proposta in figura è un particolare tratto da Garr. 5, t. 367,2. La trasgressione e la cacciata dei progenitori. Fianco destro di sarcofago, Santa Engracia, Saragozza (Rep. 4, 149; Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 159-169, su questo pannello, 163). Seconda metà del IV secolo. I particolari riportati in figura mostrano rispettivamente la scena della cacciata e una sintesi tra il momento della trasgressione di Adamo ed Eva e quello della consegna «*de*l'agnello e *de*le spighe – simboli del lavoro – *che*» indicano la condizione materiale dell'umanità dopo la caduta dei protoparenti (le spighe, il lavorare i campi; la pecora, cioè l'attività principale della donna nell'antichità): Calcagnini, s.v. «*Adamo ed Eva*», 99 (H. Kaiser-Minn, s.v. «*Adam and Eve*», in EEECA, 1, 10-13, qui 11, ipotizza acutamente un ulteriore piano di significato: «È anche possibile che questi due attributi indichino in modo prolettico le successive disposizioni per i sacrifici [Gen 4,3-4; Es 13,2; Lv 27,30]: grano e agnello sono raffigurati in modo stra-

ordinariamente simile nell’iconografia di Caino e Abele»). Mi sembra che questi due piani di significato possano, in fin dei conti, coesistere: dal punto di vista cristiano, infatti, il culto prestato nella storia non rappresenta che una circostanza interinale – legata al tempo “intermedio” e conclusivo sospeso tra la consacrazione pasquale del Cristo e la venuta del suo Regno. Per i cristiani, infatti, la Gerusalemme celeste non prevede più il tempio (si pensi ad Ap 21,22), diversamente dalla grandiosa visione di Ez 40 - 48, quasi interamente occupata dal grandioso edificio del tempio eterno (40 - 41). La constatazione della *contaminatio* che il dettaglio figurativo del grande covone introduce nella scena della caduta raffigurata sull’alzata del Lateranense 136 permette di riconsiderare anche la presenza del personaggio stante alle spalle di Adamo, anch’esso forse eco del tema della sanzione dei due primi esseri umani, tema nel quale un personaggio virile, forse un angelo (cfr. Estivill, *La imagen del ángel*, 157-172), consegna ai due progenitori i segni della loro punizione.

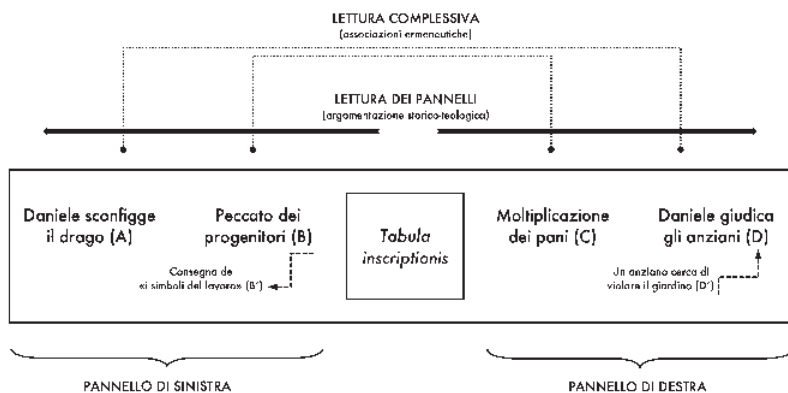
## 2. Il pannello di destra.



**Figura 61:** la moltiplicazione dei pani (C) e la vicenda di Susanna (D' - D). Particolare di alzata di sarcofago (Lateranense 136), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano. Prima metà del IV secolo. L'immagine è ricavata da Garr. 5, t. 383,5. Si trovano qui le raffigurazioni dell'episodio neotestamentario della moltiplicazione dei pani e di quello prototestamentario del giudizio di Daniele sugli anziani che avevano cercato di stuprare Susanna, in parziale rilettura di Dn 13<sup>Vulgata</sup> [= *Susanna*<sup>LXX</sup>], 50-64 (nel testo biblico, infatti, per due volte [vv. 55 e 59] è minacciata una punizione eseguita «dall'angelo di Dio»; sul Lateranense 136, invece, l'aguzzino del reo è evidentemente un essere umano). Quest'ultima scena raggruppa la giovane, in abito matronale, Daniele assiso, in posizione frontale, e il colpevole che subisce la punizione, venendo percosso sulla testa. Anche in questo pannello si osserva l'inclusione di un marcatore iconografico (D'), tratto da un tema figurativo non riprodotto per intero: il personaggio che sbircia tra i rami di un albero del giardino rinvia infatti alla scena degli anziani che insidiano la casta Susanna; qui, si noti, il personaggio non si protende verso la seducente fanciulla ma verso una capsia ricolma di rotoli.



**Figura 62:** Susanna nel giardino spiata dai due anziani. Particolare del “sarcofago di Susanna”, chiesa di San Feliu, Girona (Wp. 32, t. 196,1; Rep. 4, 56). Datato al 300-330. L’immagine proposta in figura è un particolare tratto da Garr. 5, t. 377,3 (vedi *supra*, p. 340, figura 57). Susanna nel giardino spiata dai due anziani. Particolare del “Sarcofago della casta Susanna”, Musée de l’Arles antique, Arles (Wp. 32, t. 195,4; Rep. 3, 41). Prima metà del IV secolo. L’immagine è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 71, figura 26 (cfr. anche Boehden, *Der Susannensarkophag von Gerona*, 20-23). La scena, raffigurata sul “sarcofago di Susanna” gerundense in forme statiche e più solenni (per questo monumento, Rep. 4, 56 parla di un esito «statuario nello stile della scultura», forse riconducibile a «una bottega romana trasferita nella penisola iberica, che attuava le richieste [...] della sua committenza sulla base del repertorio stilistico e iconografico dei sarcofagi a fregio [pre-]costantiniani»), presenta gli stessi caratteri che si ritrovano nell’inclusione dell’alzata Lateranense 136: si osservi in particolare la funzione degli alberi, che creano una sorta di nascondiglio per i due malintenzionati (il dettaglio sembrerebbe collimare con l’annotazione di Dn 13,15<sup>Teodoziane</sup>, in cui esplicitamente si menzionano gli anziani nascosti nel giardino). Resta ovviamente da spiegare la scelta di far protendere l’anziano verso una capsula ricolma di testi. Se l’identificazione tipologica tra Susanna e la Chiesa può valere, come credo, anche per il Lateranense 136, allora l’anziano che insidia la giovane Susanna diviene la profezia del persecutore che minaccia la Chiesa. Su questo monumento, poi, tale implicazione tipologica viene sviluppata con particolare acutezza. È noto infatti che, almeno a partire dalle c.d. “persecuzioni edittali”, da Decio in poi, fosse ingiunto innanzi tutto il sequestro delle Scritture – da cui, per chi le consegnava, venne coniato il termine spregiativo di *traditor*. Dunque nel dettaglio dell’anziano che cerca di afferrare la capsula con i rotoli – particolare ovviamente del tutto estraneo al testo biblico – si può riconoscere la trascrizione visuale, di marca tipologica, di quell’odioso corollario della repressione anticristiana, il sequestro e la distruzione delle Scritture delle Chiese.



**Figura 63:** schema riassuntivo del progetto iconografico del Lateranense 136 (Wp. 32, t. 197,4; Rep. 1, 146). Il progetto di questa alzata si può cogliere articolandone il contenuto su due “piani di lettura”. Il primo riconduce le associazioni iconografiche che caratterizzano ciascun pannello a un’argomentazione storico-teologica, che potremmo dire “in forma narrativa”, nella quale scene selezionate tipologicamente vengono giustapposte (né il gruppo A - B [B’] né quello C - D [D’], infatti, possono essere considerati “illustrazioni” dei testi biblici, dal momento che accorpano materiali letterariamente eterogenei). Il secondo “livello di lettura”, invece, unifica il messaggio complessivo del progetto di questa alzata tramite il ricorso a nessi ermeneutici in grado di precisare il significato delle singole scene alla luce dello sviluppo complessivo del documento. Prima di descrivere analiticamente il manifesto che fu affidato al Lateranense 136, si deve precisare la scansione del suo itinerario argomentativo; è cioè necessario stabilire in quale ordine vadano osservate le scene qui raffigurate. Per capirlo, basta prestare attenzione alla collocazione dei due dettagli (B’ e D’) che, introducendo un elemento narrativo rispetto a B e a D, permettono di definire il verso della progressione dei due pannelli. La sanzione dei progenitori *segue* la loro trasgressione (B → B’), così come il tentativo di stuprare Susanna *precede* il processo degli anziani (D’ → D). Ciò posto, diventa semplice riconoscere che la lettura di questa alzata debba procedere dalla *tabula inscriptionis* verso l’esterno del rilievo. Diviene così possibile ripercorrere i due “piani di lettura” che strutturano il documento:

1. La lettura dei singoli pannelli. Il pannello di sinistra articola la successione tra due episodi il cui *tertium comparationis* è vistosamente stabilito dalla presenza del medesimo marcatore figurativo: il *draco* (che per la verità è «*ophis*» in Gen 3<sup>LXX</sup> e «*drakōn*» solo in *Bel e il drago*<sup>LXX</sup> [= Dn 14<sup>Vulgata</sup>],<sup>23</sup>, ma che, sulla scorta di Ap 12,9, tuttavia venne interpretato come “*draco*[-

nis]” in entrambi i casi dalla tradizione latina: cfr. Arnobio il Giovane, *Commento ai Salmi* 24,21; Agostino, *Enarrazioni sui Salmi* 103,4,11-13; Agrestio, *La fede* 40,49 ecc.). Se, dapprima, l'alimento che il draco aveva suggerito di assumere ai progenitori determinò l'allontanamento di questi ultimi dal *paradeisos* edenico, “negli ultimi giorni” (il libro di Daniele era abitualmente inteso quale profezia apocalittica, come prova la ricca letteratura che da esso si sviluppò; cfr. L. DiTommaso, *The Book of Daniel and the Apocryphal Daniel Literature*, Brill, Leiden - Boston [MA] 2005 [Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha 20]; Id., *The Early Christian Daniel Apocalyptic*, in J.R. Daly [ed.], *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, Baker Academic, Grand Rapids [MI] 2009 [Holy Cross Studies in Patristic Theology and History], 227-239), il draco verrà ucciso e le sue menzogne saranno smascherate: «Vi era un gran drago e i Babilonesi lo veneravano [...]. Daniele prese allora pece, grasso e peli e li fece cuocere insieme, poi ne preparò focacce e le gettò in bocca al drago, che le inghiottì e scoppiò; quindi «Daniele» soggiunse: “Ecco che cosa adoravate!”» (Dn 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>], 22-27). Sussistono dunque due possibili indirizzi semantici – eventualmente anche coesistenti – che spiegano questa correlazione. Il primo è storico-teologico e articola il passaggio dal tempo della storia, inaugurato dalla sconfitta degli uomini, al tempo escatologico, inaugurato dalla sconfitta dell'avversario (in questa prospettiva, il drago di Daniele è ovviamente ricapitolazione del serpente genesiaco e tipo del *drakōn* apocalittico [Ap 12]: «Il grande drago, il serpente antico» [v. 9]; cfr. Ireneo di Lione, *Contro le eresie* 5,21,1; identica associazione si ritrova sul vetro inciso di Homblières, del IV sec.: cfr. E. Coche de la Ferté, *Antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, de L'Oeil, Paris 1958, 109-110; Dulaey, *I simboli cristiani*, 137). Il secondo indirizzo semantico è invece di natura soteriologica: l'avvio della storia umana viene qui accostato al principio del tempo della Chiesa, quest'ultimo segnato dallo smascheramento e dall'abbandono di ogni idolatria. Venendo ora al pannello di destra, esso presenta più sinteticamente il passaggio dal tempo vigiliare della Chiesa, scandito dal memoriale del sacrificio perfetto di Gesù, celebrato nella cena (anticipata dai miracoli di moltiplicazione dei pani e, a sua volta, prefigurazione del banchetto escatologico [cfr. 1Cor 11,26; Mc 14,24 ecc.]), al tempo del giudizio, nel quale la casta Susanna – come visto, una tipologia della Chiesa («Susanna era la figura della Chiesa, suo marito, Joakim, quella di Cristo [...]). I due anziani rappresentano in figura i due popoli che cospirano contro la Chiesa, quello dei circoncisi e quello delle genti»: Ippolito, *Commento a Daniele* 1,14; cfr. Valenti, “Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt”, 390-394; più in generale M. Cecchelli-Trinci, *Studio su Susanna nella interpretazione patristica e nell'antica iconografia cristiana*, in M. Chiarrenza - R. Tommasi [curr.], *Miscellanea di scritti e studi offerta a Giuseppe*

L. Messina, A. Signorelli, Roma 1987, 3-31) – viene vendicata del torto subito dai vecchioni, in evidente prefigurazione del giudizio ultimo: «Accendete le vostre lampade e attendete lo sposo, in modo che, non appena busserà, voi lo riceviate, voi cantiate inni a Dio, per Cristo». Così, con questa invocazione escatologica elevata in tempo di persecuzione, l’Ippolito d’Asia conclude la lunga tipologia ecclesiologica del racconto di Susanna (che egli ha sviluppato in *Commento a Daniele* 1,12-33).

2. La lettura complessiva del Lateranense 136. L’unitarietà dell’argomentazione di questa alzata emerge se si presta attenzione alle correlazioni tipologiche che sussistono tra le scene dei due pannelli. Partendo ancora una volta dalle figure più prossime alla *tabula inscriptionis*, non potrà sfuggire il nesso tra l’alimento che salva l’umanità (il «pane disceso dal cielo [...] chi mangia questo pane vivrà in eterno»: Gv 6,58) e quello che la condannò («Del frutto dell’albero che sta in mezzo al giardino Dio ha detto: “Non ne dovete mangiare e non lo dovete toccare, altrimenti morirete”»: Gen 3,3; questa stessa correlazione tra il frutto genesiaco e il pane eucaristico si trova in Origene, *La preghiera* 27,10; cfr. comunque Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 217). Si tratta di una tipologia antitetica di semplice leggibilità. Ugualmente mi pare sostenibile il nesso tra una scena di giudizio e la raffigurazione della sconfitta del drago, associazione che si stabilisce correlando le due figure più esterne di ciascun pannello: si tratta di una cifratura tipologica dell’abituale scansione apocalittica che contempla, appunto, tanto la valutazione di tutto il cosmo secondo la misura «del Regno e della sua giustizia» (Mt 6,33) tanto lo spettacolo della sconfitta dell’avversario.

L’impiego dei racconti di Daniele in questa alzata non si limita, dunque, a richiamare – e a illustrare – profezie del compimento particolarmente fortunate, presso i cristiani, ma consente l’elaborazione di un articolato progetto iconografico che, in quanto tale, è anche progetto ermeneutico e argomentativo: Daniele, quindi, non è l’argomento di queste figure ma la materia con cui esse articolano il proprio manifesto.

Vi sono due ultimi elementi su cui vorrei attirare l’attenzione, entrambi legati all’impiego di Susanna come tipologia della Chiesa e di Cristo. Il primo, già ampiamente discusso da Celeste Valenti, è quello che la studiosa ha definito «una connessione problematica»<sup>28</sup>. Si può facilmente rilevare, infatti, come la scena di Susanna afferrata per le braccia dai due “vecchioni” abbia fornito il modello formale per la raffigurazione di un

<sup>28</sup> Cfr. Valenti, “Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt”, 322-334, in part., per la definizione menzionata, 333-334.

personaggio femminile tra Pietro e Paolo<sup>29</sup>. Uso la generica formulazione: «Un personaggio femminile», perché la critica tende a identificare questi gruppi con altrettanti ritratti di defunte cristiane, i cui destini ultramondani sarebbero stati affidati all'intercessione dei due Apostoli. L'ipotesi è ovviamente del tutto ragionevole, ma mi chiedo se non sia possibile prendere piuttosto per una soluzione alternativa – o anche solo per un piano di significato ulteriore. Come il cantaro aveva sostituito il ritratto di Daniele nella scena della fossa dei leoni<sup>30</sup> per suggerire, attraverso una tipologia positiva, l'equazione tra i due battesimi, “d'acqua” e “di sangue”<sup>31</sup>, ora si potrebbe ipotizzare che la sostituzione di Susanna con la Chiesa e dei “vecchioni” con i due “Principi degli Apostoli” voglia illustrare, attraverso una tipologia antitetica, il destino di gloria prospettato a quella stessa Chiesa martire che, nella storia, aveva ricapitolato la casta fanciulla minacciata dalla perversione e dalla crudeltà dei due anziani.

<sup>29</sup> La critica è particolarmente titubante su questo “transito iconografico” né mi pare particolarmente fiduciosa circa la possibilità di poter sempre distinguere incontrovertibilmente tra questi due temi iconografici né sull'incidenza quantitativa dell'iconografia della donna tra Pietro e Paolo. Le ragioni di questa esitazione sono molteplici e mi limiterò qui a presentarle schematicamente: 1. nella maggior parte dei casi, mancano marcatori risolutivi per assegnare con sicurezza le scene all'una o all'altra tipologia (cfr. M. Minasi, s.v. «*Susanna*», in Bisconti [cur.], *Temi*, 282-284, qui 284: «Si tratta [...] di uno schema che dà adito a confusioni e sovrapposizioni con l'iconografia della defunta introdotta dai santi protettori nel giardino celeste; solo in presenza di didascalie esplicitanti o del segnale iconograficamente inequivocabile della nudità della donna [...] si può dunque riconoscere con certezza una raffigurazione del tema»); 2. l'iconografia degli anziani giudici può contemplare la presenza di cartigli e rotoli, che favoriscono la sovrapposizione con Pietro e Paolo; 3. anche la connotazione espressiva dei personaggi, soprattutto nei documenti che rivelano una minore perizia tecnica del loro artefice, è quasi sempre inutilizzabile.

<sup>30</sup> Vedi *supra*, pp. 337-338.

<sup>31</sup> Il tema dei due battesimi – di acqua e di sangue –, già teorizzato da Tertulliano e frequente nella letteratura del martirio (cfr. M. Giuli, “*Lavacrum Sanguinis*”: *il battesimo di sangue e la sua efficacia in Tertulliano*, Pontificia Universitas Lateranensis, Roma 1961; M.S. Grogan, *Baptisms by Blood, Fire, and Water: A Typological Rereading of the Passio S. Margaretae*, in *Traditio* 72 [2017] 377-409), va interpretato come persistenza di una rubrica “sacramentaria” della teologia del martirio. La testimonianza del credente, infatti, per il suo intrinseco valore, è in grado di esprimere un'efficacia sacramentaria i cui effetti equivalgono a quelli dell'azione misterica battesimale. Nella *Passione di Perpetua e Felicità*, la visione di Dinocrate (§§ 8 - 9) documenta la credenza di un'efficacia battesimale del martirio anche per terzi (cfr. C. Beretta, *La visione di Dinocrate nella Passio Perpetuae come ermeneutica di 1Cor 15,29*, in *Annali Di Scienze Religiose* 7 [2002] 195-223).





**Figura 64:** figura femminile tra Pietro e Paolo, cattedrale di Notre-Dame, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) (Wp. 29, t. 99,1; Rep. 3, 218). Primo terzo del IV secolo. L'immagine è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 90, figura 31. Se la proposta interpretativa avanzata nel testo è corretta, la similarità con la scena di Susanna insidiata è dunque voluta: «Creando un'inversione semantica che, mentre cita la figura della persecuzione, ne propone la sua retribuzione escatologica, questa costruzione iconografica echeggia la costruzione esegetica che si ritrova, per esempio, in Gal 3,13 dove,

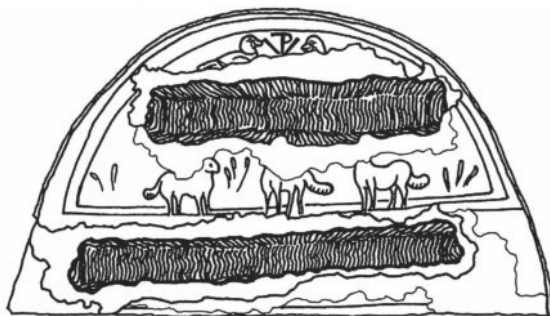
mentre Paolo cita Dt 21,23 – il cui significato negativo non è discutibile –, attraverso l'antitipo pasquale, inverte l'originale connotazione» (*ibidem*).

L'ultimo punto che reputo necessario menzionare a proposito della tipologia visuale del racconto di Susanna è dato da uno straordinario e noto documento: l'arcosolio di Celerina.

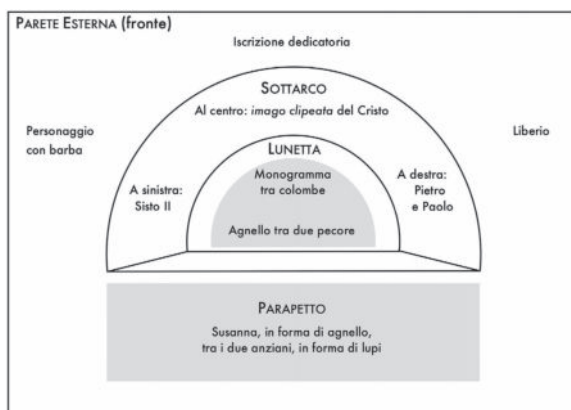


**Figura 65:** Susanna, in forma di agnello, tra i due anziani, in forma di lupi. Parapetto dell'arcosolio di Celerina, Catacomba di Pretestato, Roma (Wp. 03, t. 251; Nestori, Pre<sup>3</sup>). Seconda metà IV secolo. L'immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «*Suzanne*», in *DACL* 15,2, 1742-1752, qui 1749-1750, figura 10976. Il parapetto dell'arcosolio di Celerina (su questo celebre progetto iconografico, cfr. ora F. Bisconti, *L'arcosolio di Celerina in Pretestato. Fasi e significati della decorazione pittorica*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 81 [2005] 21-52) riporta quello che più volte è stato definito un *unicum* della tradizione iconografica paleocristiana: la raffigurazione dell'episodio della seduzione di Susanna, riletto attraverso i termini di Mt 10,16 (Lc 10,3), crea un'ovvia sintesi tipologica tra la vicenda della donna ebrea e la condizione dei discepoli del Signore. Su-

sanna diviene così, anche secondo questo documento, tipologia ecclesiologica. L'espedito iconografico qui sperimentato, spesso accostato ad Asterio Sofista, *Omelia 13 sul Salmo 7 29,4*, mostra innanzi tutto la libertà con cui i materiali scritturistici venivano impiegati nella definizione dei progetti iconografici di questi documenti. Fare di Susanna tra gli anziani un agnello in mezzo ai lupi non può essere confuso con un generico augurio di salvezza: è evidente che il nucleo di questa scelta figurativa risiede nella "coniugazione tipologica" dell'episodio prototestamentario entro l'economia nuova della Chiesa. D'altra parte, l'assioma tipologico che il parapetto di questo arcosolio sviluppa, viene puntualizzato e, *si licet*, radicalizzato cristologicamente dalla lunetta: «Nella lunetta dell'arcosolio anche il Cristo viene raffigurato come agnello (si vedono tre agnelli in un *paradeisos*, dei quali quello centrale – corrispondente a quello identificato con l'iscrizione "Susanna" – sottostà a un monogramma) adottando quella simbologia proveniente dal racconto della Pasqua di Es 12,21-27, trasferita sul servo sofferente (Is 53, in particolare v. 7), e recepita sia nell'epistolografia neotestamentaria (cfr. 1Cor 5,7; 1Pt 1,19) sia nella letteratura giovannea (cfr. Gv 1,29; 19,34), specialmente in Apocalisse (dove per ben ventotto volte il Cristo escatologico è adombrato sotto le sembianze di un agnello.» (Pelizzari, *Vedere la Parola*, 79).



**Figura 66:** un agnello tra due pecore; il monogramma tra due colombe. Lunetta dell'arcosolio di Celerina, Catacomba di Pretestato, Roma (Wp. 03, t. 251; Nestori, Pre<sup>5</sup>). Seconda metà IV secolo. L'immagine è un particolare di Pelizzari, *Vedere la Parola*, 78, figura 27. La lunetta dell'arcosolio ricupera la figura dell'agnello, proiettandola ora su uno sfondo differente: esso non è più minacciato dai lupi, ma pascola in uno spazio paradisiaco in mezzo ad altre pecore; esso non è più correlato a Susanna – o al credente –, ma è associato a Cristo stesso, come testimoniano tanto il monogramma che lo sovrasta tanto il busto clipeato del Cristo che troneggia all'apice del sottarco.



**Figura 67:** schema riassuntivo dell'arcosolio di Celerina (Wp. 03, t. 251; Nestori, Pre<sup>2</sup>; in grigio le due aree riportate *supra*, nelle figure 65-66). Si osservi come questo progetto iconografico proceda seguendo la profondità dei piani pittorici, dal più esterno (quello della parete) al più interno (quello della lunetta). Se prima la tipologia Susanna - Chiesa presenta all'osservatore l'"autorappresentazione ideale" della comunità dei discepoli del Signore nella storia, successivamente la tipologia agnello - Cristo definisce l'orizzonte escatologico (e paradisiaco!) al quale si orientano le speranze della Chiesa (e, si noti: una tipologia cristologica femminile!). Com'è ovvio, non si tratta di generici "paradigmi di salvezza", ma di un'autentica, pur breve, teologia della storia: il tempo del presente reca già in sé i caratteri della salvezza futura, che dunque si presenterà come una trasfigurazione della storia. La stessa figura, quella dell'agnello, riassume in sé il nucleo profetico della vicenda di Susanna, la posizione della Chiesa nella storia e il fondamento cristologico delle attese di salvezza (sul meccanismo ermeneutico che sorregge il progetto di questo documento, cfr. anche Pelizzari, *Vedere la Parola*, 79-80).

L'iconografia della storia di Susanna costituiva un caso di studio di particolare interesse. La sua meno consolidata struttura figurativa, infatti, rappresentava l'occasione ideale per verificare se l'impiego tipologico di questo repertorio figurativo fosse una sorta di conseguenza obbligata della sua rigorosa codificazione iconografica (poiché i diversi soggetti biblici non erano artisticamente malleabili, non fu possibile impiegarli se non come "unità tematiche" precostituite) o se, viceversa,

tale codificazione formale non debba essere considerata una conseguenza di quell'approccio ermeneutico-tipologico alle Scritture (il repertorio figurativo cristiano delle origini si codificò "naturalmente", dato il suo impiego quale raccolta di *testimonia* visuali in ermeneutiche tipologiche visuali).

Il breve itinerario documentario percorso credo abbia mostrato come l'incertezza dell'iconografia di queste scene non abbia minato le modalità, solidamente tipologiche, del loro impiego visuale. In altri termini: anche dove la codificazione figurativa di questi *testimonia* risulta non del tutto perfezionata, la *Grundlogik* e il *Grundgesetz* di questa tradizione e cultura visuale rimangono solidamente ermeneutici e, più nel dettaglio, espressamente tipologici.

#### d. Daniele e il drago

Assai più contenuto è il discorso relativo all'impiego figurativo dell'ultimo capitolo del libro di Daniele della *Vulgata*, dal quale la prima cultura visuale cristiana trasse soltanto la scena del confronto tra il profeta e il drago (Dn 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>], 23-42)<sup>32</sup>.

Prima di considerare l'impiego iconografico di questo racconto, è necessario sottolineare l'evidente intento anti-idolatrigo che esso dichiara sia negli estremi della sua struttura narrativa, il cui apice è ovviamente la soppressione del culto fasullo, sia negli snodi attraverso i quali si dipana il suo intreccio:

La scena centrale attesta un diffuso motivo popolare, spesso di tenore umoristico, in cui un eroe nutre un drago con materiali ardenti, fusi, combustibili o semplicemente glutinosi che "combattono il fuoco con il fuoco", causandone la

<sup>32</sup> Si tratta di un soggetto che riscosse una fortuna assai più contenuta di quella degli altri temi tratti dal Dn. Styger, *Die altchristliche Grabeskunst*, 6, conta di questo tema soltanto sei raffigurazioni (ma, come sempre, è una cifra da rivedere; in questo caso in modo ancor più significativo: il solo Rep. 3, ne cataloga quattordici esempi); altri esemplari sono menzionati da R. Sörries, s.v. «*Daniel*», in EEECA, 1, 396-397, qui 396. Per una prima introduzione all'ermeneutica del drago nelle origini cristiane, cfr. M.P. Ciccarese, *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, 1: *Agnello Gufo*, EDB, Bologna 2002 (Biblioteca Patristica 39), 379-392.

distruzione [...]. Ma il motivo delle *mazai*<sup>33</sup> richiama specificamente l'usanza greca, ben radicata, di dare da mangiare ai sacri serpenti torte d'orzo e miele [...]. Il testo aramaico originale, quindi, deve essere esso stesso sorto entro un ambiente fortemente ellenizzato<sup>34</sup>.

Qualsiasi lettore cristiano di II o III secolo avrebbe dunque senz'altro potuto riconoscere in questo episodio biblico la piena attualità non solo dei *valori* che esso veicolava (la dialettica tra idolatria e “vero culto”: cfr. Gv 4,23-24), ma anche della prassi religiosa che in quella pagina veniva dichiarata sconfitta<sup>35</sup>. Questo duplice elemento di “attualità” rappresenta com'è ovvio il presupposto ideale per uno sviluppo tipologico del racconto prototestamentario: ciò contro cui il profeta Daniele aveva combattuto sino al martirio per *expositio ad bestias* era la medesima menzogna – e la medesima prassi – a cui i cristiani si opponevano, sino al martirio. Il nucleo profetico della narrazione biblica non poteva risultare più attuale.

La primigenia cultura visuale cristiana mi sembra abbia intensificato lo sforzo ermeneutico su questo episodio, introducendo almeno un secondo esito interpretativo. Si possono, infatti, osservare due sviluppi figurativi prevalenti: quello “paradisiaco” e quello “templare”.

<sup>33</sup> *Maza*, “torta”, è il termine che la LXX, al v. 27, impiega per indicare la focaccia che il profeta porge al serpente, causandone l'esplosione.

<sup>34</sup> D. Ogden, *Drakōn: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford University Press, Oxford 2013, 384. È opinione diffusa che il racconto, pervenutoci soltanto nelle versioni greche della LXX e di Teodoziona, possa risalire a prima del II secolo a.e.v. e che dunque possa essere sorto e circolato originariamente in un primo canovaccio ebraico. «L'idea che motiva la scelta della pece è evidentemente quella di dispiegare il fuoco stesso del drago contro di esso: mentre il drago accende la pece con il suo ardore, si surriscalda dall'interno ed esplosione»: Id., *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds. A Sourcebook*, Oxford University Press, Oxford - New York (NY) 2013, 190. Per l'uso di offrire torte d'orzo e miele agli idoli serpentiformi, cfr. Pausania, *Periegesi della Grecia* 6,20,2-6; 9,39,1; Claudio Eliano, *La natura degli animali* 11,16. È ragionevole opinione dell'autore che il racconto di Dn 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>], 23-42, abbia avuto un ruolo consistente, anche dal punto di vista agiografico, nella genesi di tutti quei santi “uccisori del drago (o del serpente)” (Filippo, Teodoro, Giorgio, Patrizio ecc.). J.R. Trotter, *Another Stage in the Redactional History of the Bel Story (Dan 14:1-22): The Evidence of Polemic against Foreign Priests and the Focus on Daniel in the Old Greek*, in *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period* 44 (2013) 481-496, ritiene che la prima versione greca enfatizzi questo carattere anti-idolatratico ancor più della versione di Teodoziona.

<sup>35</sup> Cfr. Ogden, *Drakōn*, 364-367. Per la sola tradizione latina, cfr. ancora Id., *The Dragon in the West: From Ancient Myth to Modern Legend*, Oxford University Press, Oxford 2021, 42-58.



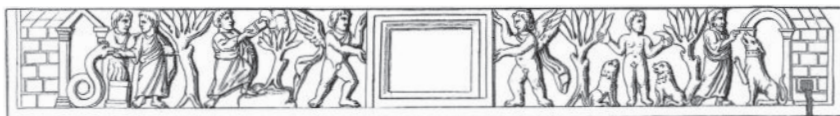
**Figura 68:** Daniele porge al drago le focacce avvelenate. Particolare di sarcofago (Lateranense 179), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 228,7; Rep. 1, 60). Metà del IV secolo. L'immagine è un particolare della tavola di Joseph Wilpert. Daniele avvelena il drago. Particolare dal pannello di sinistra dell'alzata Lateranense 136, Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 197,4; Rep. 1, 146). Prima metà del IV secolo (vedi *supra*, le figure 58-59; 61 di questo capitolo). Il testo di Dn 14<sup>vulgata</sup> (= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>), 23-42 non precisa il luogo in cui si trovava il drago, sicché da questo punto di vista le opzioni disponibili agli artigiani cristiani erano potenzialmente illimitate. Le soluzioni concretamente percorse furono, però, soltanto due. La più frequente, che sopra si è classificata come "paradisiaca", è quella attestata dai due esempi riportati in figura: il drago (*/serpente*) si protende verso il profeta Daniele, distaccandosi parzialmente dall'albero su cui sta avvolto; il profeta gli sottopone un alimento tondeggiante, di cui esso si nutre. Si tratta dell'antitesi plastica della scena della caduta dei progenitori, nella quale sono Adamo ed Eva a ricevere il frutto tondeggiante da un identico serpente (*/drago*), che pure sta avvolto su un albero (vedi *infra*, pp. 383-399). In alcuni casi, come quello già analizzato dell'alzata Lateranense 136, l'abbinamento con l'episodio protologico è esplicitamente esibito.



**Figura 69:** Daniele porge al drago le focacce avvelenate. Frammento di sarcofago, Château de Grozon, Ardèche (Wp. 32, t. 197,1; Rep. 3, 251). Seconda metà del IV secolo. L'immagine è tratta da Wp. 32, t. 197,1. Come si può vedere, in questo caso è stata modificata radicalmente la collocazione del drago: esso

non compare più, come il serpente genesiaco, dalle fronde di un albero, ma fuo-

riesce da un edificio che ricorda chiaramente una cella templare e di fronte al quale sta l'altare ancora fumante. Mi sembra prudente affermare che tramite questa soluzione figurativa si sia voluto enfatizzare il significato anti-idolatratico dell'episodio. Qui, infatti, ciò che il profeta Daniele distrugge è un idolo vivo venerato in un tempio. D'altra parte, come ricorda Didimo di Alessandria, *Su Zaccaria* 5,5 (su Zc 13,8-9), nel culto del drago e nell'omaggio alla statua si devono riconoscere le forme più gravi dell'idolatria: «Molti di coloro che furono deportati dal loro Paese e dalla loro patria per vivere come prigionieri nel Paese dei loro conquistatori abbandonarono del tutto il culto «di Dio» e adorarono gli idoli [...]. Si prostrarono davanti a Bel e al drago e anche davanti «alla statua» del re Nabucodonosor; altri, senza spingersi a tanto, mantennero l'ebraismo, ma contravvennero alla sua Legge [...]: tali furono, nella loro follia perversa, i vecchi malfattori e coloro che con essi convennero nel condannare la castissima Susanna».



**Figura 70:** Daniele avvelena il drago; Mosè riceve le tavole della Legge; *tabula inscriptionis* tra personaggi alati (angeli? eroti?); Daniele nella fossa dei leoni; Pietro e il cane di Simon Mago (*Atti di Pietro e Simone* 9-12). Alzata del “sarcofago dei santi Simone e Giuda Taddeo”, San Giovanni in Valle, Verona (Wp. 29, t. 150,2; Rep. 2, 152). Seconda metà del IV secolo. L'immagine è un particolare di Garr. 5, t. 333. Parlando di questo sarcofago, giustamente S. Maffei, *Verona illustrata*, 3, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, in Verona 1732, 107, ebbe ad affermare: «Quel monumento parla più d'un libro». Pur non essendo possibile in questa sede affrontarne integralmente il progetto iconografico, il giudizio di Maffei si prova adeguato anche considerando la sola alzata. Si osserva qui, enfatizzato dalla vistosa simmetria degli edifici, l'abbinamento tra la scena dell'avvelenamento del drago e quella del prodigio compiuto da Pietro sul cane di Simon Mago (per questo episodio, cfr. G. Lutikhuisen, *Simon Magus as a Narrative Figure in the Acts of Peter*, in J.N. Bremmer [ed.], *The Apocryphal Acts of Peter: Magic, Miracles and Gnosticism*, Peeters, Leuven 1998 [Studies on the Apocryphal Acts of the Apostles 3], 39-51, qui 45-48). L'abbinamento è interessante perché associa una tipologia anti-idolatratica (Daniele) a un racconto antieretico (Simon Mago era ritenuto il capostipite della gnosi e, per questa ragione, era considerato il leggendario iniziatore dell'“eresia”). Altrettanto interessante pare l'abbinamento tra la consegna delle tavole e il Daniele nella fossa dei leoni, qui, io credo, evocato quale tipologia cristologica (cfr. Origene, *Contro Celso* 7,57; Pseudo-Tertul-

liano, *Carme contro Marcione* 3,201; Ohm, *Daniel und die Löwen*, 203-206): ne emerge in tal modo il nesso tra la Prima e la Nuova Alleanza, l'una caratterizzata dalla Legge, l'altra dal sacrificio perfetto elevato da Cristo in modo decisivo e tuttavia perpetuato nel martirio della Chiesa. Si sviluppa dunque, su questa alzata, un'argomentazione per antitesi: se al centro si riconoscono i momenti decisivi e positivi delle Alleanze, nella Legge e nella Pasqua (con i corollari della fedeltà a quel *nomos* divino e dell'integrazione a quella Pasqua sino alla disponibilità al martirio), ai lati vengono presentati i due grandi sconfitti: l'idolatria e l'eresia.



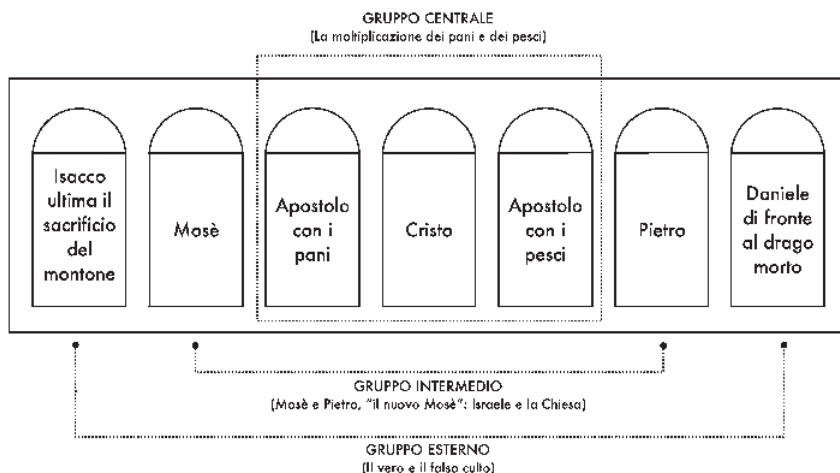
**Figura 71:** Daniele di fronte al drago morto. Particolare di fronte di sarcofago, Château de Grozon, Ardèche (Wp. 29, t. 38,1; Rep. 3, 61). Seconda metà del IV secolo. L'immagine è tratta da E. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Imprimerie nationale, Paris 1878, t. 10. Come si può vedere, in quest'unico caso viene immortalato il momento successivo all'attuazione dello stratagemma di Daniele: il profeta non ha più in mano la focaccia avvelenata e il drago giace ai suoi piedi, morto. Per quale ragione si è deciso, in questo caso, di trasgredire lo schema iconografico prevalente che raffigura l'avvelenamento della mostruosa creatura?



**Figura 72:** Abramo compie il sacrificio gradito a YHWH; Mosè con la Legge; un Apostolo porge a Gesù i pani per la moltiplicazione; Gesù; un Apostolo porge a Gesù i pesci per la moltiplicazione; Pietro; Daniele di fronte al drago morto. Fronte di sarcofago, Château de Grozon, Ardèche (Wp. 29, t. 38,1; Rep. 3, 61). Seconda metà del IV secolo. L'immagine riporta la tavola di Wp. 29. Ancora una volta, come già visto accadere, il progetto iconografico del documento prevale sulla restituzione dei singoli temi, come qui succede per due volte. Oltre alla settima scena – caratterizzata dalla raffigurazione del drago morto ai



piedi di Daniele –, infatti, anche la scena del sacrificio di Abramo, nella prima nicchia, presenta caratteri di atipicità. Il Patriarca, infatti, sta di fronte all’altare senza Isacco approntato per l’immolazione, tiene il pugnale abbassato e, accanto a lui, alla sua destra, vi è solo il montone. Anche in questo caso, con un’ apprezzabile modifica dell’ abituale definizione iconografica della scena, viene colto l’ epilogo del celebre episodio genesiaco, il momento del sacrificio che produce la benedizione di YHWH (Gen 22,16-18). Il *tertium comparationis* dell’ altare – acceso e pronto all’ immolazione dell’ offerta nella prima nicchia, oramai profanato nell’ ultima – determina naturalmente la correlazione tra le due figure (apparentate anche dall’ identica postura dei due personaggi). Similmente, il nesso tra Mosè, riconoscibile per i lunghi capelli (si tratta di un carattere talora impiegato per la figura del Patriarca: cfr. il cubicolo C della Catacomba di Via Latina [Dino Compagni]: A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, PIAC, Città del Vaticano 1960 [Monumenti di Antichità Cristiana. II Serie 8], t. 33,1; 34-35; Nestori, Din<sup>3</sup>), e Pietro, identificato dal gesto del *ter negabis* (l’ indice puntato verso il proprio volto), non fa che rilanciare la tipologia di Pietro “nuovo Mosè” che tanta fortuna ebbe nella letteratura cristiana delle origini, pur essendo stata introdotta proprio dalla tradizione visuale (cfr. Sotomayor, *S. Pedro*, 147-152; Pelizzari, *Dal battesimo al regno*, 56-61). Va detto che la critica spesso preferisce prudentemente limitarsi a riconoscere nella seconda e sesta nicchia di questo sarcofago genericamente due figure di apostolo, da ricongiungere al gruppo centrale con la moltiplicazione dei pani (cfr. P.-A. Février, *Sarcophages d’Arles*, in Id., *La Méditerranée de Paul-Albert Février, recueil d’articles*, École française de Rome, Roma 1996 [Collection de l’École française de Rome 225], 2, 1091-1149, qui 1124; Rep. 3, pagina 45). A mio giudizio tale cautela è eccessiva, perché sottostima l’ importanza dei due elementi connotanti già richiamati – la capigliatura (personaggio della seconda nicchia) e, soprattutto, la postura (personaggio della sesta nicchia) – che mi sembra riscattino queste due figure da quelle di personaggi generici. Se dapprima l’ altare era il nesso visibile tra le due scene più esterne di questo fronte, ora il *tertium comparationis* è rappresentato dal rotolo dissigliato che entrambi i personaggi esibiscono: se spingere questo particolare sino a illustrare la dialettica tra i due Testamenti potrà sembrare forse pretesa eccessiva, limitarsi a osservare in questa dialettica l’ ideale dialogo tra Israele e la Chiesa mi pare accettabile. Da ultimo, il gruppo centrale illustra il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci (Mc 6,30-44 || Mt 14,13-21 || Lc 9,12-17 || Gv 6,1-13; Mc 8,1-9 || Mt 15,32-39). Anche limitandosi al solo *ductus* figurativo, dunque, è possibile affermare che i marcatori iconografici delle scene di questo sarcofago stabiliscono tre gruppi figurativi: quello più esterno, contraddistinto dalla presenza dell’ altare; quello intermedio, segnalato dalla ripetizione del rotolo dissigliato; quello interno, contrassegnato dai pesci presentati a Gesù per la moltiplicazione.



**Figura 73:** schema riassuntivo del progetto iconografico del sarcofago del Château de Grozon, Ardèche (Wp. 29, t. 38,1; Rep. 3, 61). Come mostra lo schema, la struttura ermeneutica di questo documento visuale è tanto semplice quanto significativa. Il sistema tipologico che organizza il fronte del sarcofago offre le tre coordinate fondamentali dell'appartenenza alla comunità: al centro, *il dato sacramentale*, la cena – che è anche celebrazione pasquale (dunque professione kerygmatica: cfr. 1Cor 11,26-29) e prefigurazione escatologica –; in posizione intermedia, *il dato etnico*, nel senso dell'appartenenza al “popolo eletto”, *ed ecclesiologico*; all'esterno, *il dato religioso*, con l'antitesi tra il vero culto, reso al vero Dio, e il falso culto, esigito dagli idoli, destinato a essere smascherato.

---

L'escussione dei diversi materiali iconografici ispirati al libro di Daniele ha permesso di ricavare tre dati circa il rapporto tra la struttura codificata di questi temi visuali e le modalità ermeneutiche di questa tradizione “artistica”.

1. Il lessico visuale paleocristiano non è composto da illustrazioni bibliche ma da «vettori ermeneutici»; queste immagini, in altri termini, non sviluppano un catalogo di archetipi (“paradigmi di salvezza”; “modelli morali”; “parennesi visuali” ecc.), ma definiscono un repertorio strumentale, un'autentica «raccolta di *testi-*

monia visuali» predisposta in vista del loro impiego ermeneutico. Ciascuno di questi temi, cioè, offre un’intera gamma di potenziali significati; è poi tramite l’interazione ermeneutica con le altre figure che, di volta in volta, ogni soggetto assume un preciso valore.

2. La codificazione di questi “temi” è stata successiva a un preliminare «processo di tematizzazione» di quegli episodi biblici: ciò che veniva fissato in immagine non era il racconto ma il suo potenziale tipologico. Ciò che si osserva su questi documenti non è l’acostamento di narrazioni bibliche ma l’interazione tra diversi *testimonia*, articolati in discorsi ermeneutici.
3. La codificazione di questo immaginario iconografico non determinò la natura ermeneutica di questa tradizione visuale, ma fu questa *Grundlogik* a favorire la codificazione del primigenio repertorio figurativo cristiano.

## 2.2. Ripensare la storia dell’esegesi cristiana antica

L’impiego asimmetrico delle diverse sezioni del libro di Daniele nella documentazione – letteraria e visuale – delle origini cristiane determina conseguenze significative sia per la storia della prima esegesi cristiana sia per la definizione dello spazio critico da assegnare alla più antica produzione “artistica” cristiana.

Per ciò che concerne il primo e più vistoso di questi argomenti, paiono evidenti le necessità, non più rinviabili, di un’escussione sistematica dei materiali visuali e dell’integrazione dei dati così raccolti con i *realia* emersi dall’analisi della prima letteratura cristiana. Si tratta di premesse ineludibili per tentare una descrizione rappresentativa dell’antica ricezione *cristiana* delle Scritture – e, nello specifico, del libro di Daniele – e non solo della loro ricezione *letteraria*<sup>36</sup>. La differenza tra queste due opzioni criti-

---

<sup>36</sup> Limitatamente al libro di Daniele, come si è visto, un ottimo tentativo in questa prospettiva è già stato condotto da Valenti, “Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt”, a cui, ancora una volta, ben volentieri rinvio.

che è, come visto, sensibile né – il che forse restituisce un dato ancor più rilevante – i risultati sin qui raccolti tramite il ricorso pressoché esclusivo alla documentazione letteraria sembrano in grado di offrire un campione realmente rappresentativo della cultura biblica delle origini cristiane. Nel caso qui assunto a campione, i *realia* raccolti dalla produzione visuale, infatti, sovvertono già a partire dalla base statistica i parametri che la documentazione letteraria sembrava aver solidamente stabilito.

Il secondo argomento, più interno alla critica della prima cultura visuale cristiana, ha importanti ricadute metodologiche. La diversa valorizzazione di Daniele (in letteratura impiegato prioritariamente per i suoi materiali visionari, in iconografia per quelli narrativi) rende infatti impraticabile quel principio proiettivo, non infrequentemente abbracciato dalla letteratura critica, che presuppone che il documento visuale non possa che rilanciare principi e contenuti già attestati in sede letteraria. In altri termini, l'iconografia può aver illustrato solo ciò che i “Padri” hanno stabilito – o anche solo intuito. Tale principio di subalternità della fonte visuale è spesso divenuto un *bias* ordinario della critica di questa monumentale produzione: anziché promuovere un’indagine comparativa, i dati raccolti in sede critico-letteraria vengono impiegati per perimetrare lo “spazio di possibilità” dei significati dell’immagine.

Il caso del libro di Daniele dimostra l’inapplicabilità di questo approccio – che è dannoso non solo in questo caso – e suggerisce, a mio avviso, di classificarlo ormai definitivamente nell’archivio dei principi metodologici ormai riconosciuti bisognosi di una profonda revisione.

### 3. IL CASO DEL “MIRACOLO” DELLE OSSA ARIDE: LA RILEVANZA QUALITATIVA

Se l’impiego del libro di Daniele ha offerto alla valutazione dell’originalità del sistema ermeneutico della prima tradizione “artistica” cristiana un argomento di ordine quantitativo, il caso che vorrei considerare ora ne pone in evidenza un carattere, questa volta, di natura qualitativa.

In un numero significativo di documenti “artistici” paleocristiani<sup>37</sup> viene raffigurato un prodigio che non trova alcun corrispondente diretto né negli scritti neotestamentari né nella tradizione speculativa ed ermeneutica c.d. “patristica”. Nell’apparato iconografico di questi documenti, infatti, si osserva Gesù mentre compie il celebre prodigio narrato da Ez 37,1-14 della ricomposizione e risurrezione delle ossa inaridite: il Messia, raffigurato come attore storico<sup>38</sup>, con una *virga* (la “bacchetta” delle sce-

<sup>37</sup> M. Perraymond, s.v. «Visioni», in Bisconti (cur.), *Temi*, 302-304, qui 303 (cfr. anche Ead., *Sogni, visioni e profezie nell'antico cristianesimo: Abramo, Giacobbe, Ezechiele, Pastore d'Erma, Felicità e Perpetua*, in *Augustinianum* 29 [1989] [= *Sogni, visioni e profezie nell'antico cristianesimo: XVII Incontro di studiosi dell'Antichità Cristiana, Roma, 5-7 maggio 1987*] 549-563), ne conta undici esemplari: Rep. 1, 5 (Wp. 32, t. 219,1; Lateranense 121,1; vedi *infra*, pp. 364-365); 7 (Wp. 29, t. 123,3; Lateranense 116); 12 (Wp. 29, t. 103,4; Lateranense 191; vedi *infra*, pp. 376-379); 14 (Wp. 32, t. 215,7; Lateranense 180; vedi *infra*, pp. 380-382); 23 (Wp. 32, t. 206,5-7; Lateranense 135; vedi *infra*, pp. 457-459); 176 (presso il Cimitero di San Sebastiano, a Roma); 693 (Wp. 32, t. 194,4,7; presso San Lorenzo fuori le mura, a Roma); 807 (presso i Musei Capitolini, a Roma); Rep. 2, 11 (Wp. 29, t. 9,2; presso la chiesa di San Marcello, a Capua); Rep. 4, 55 (cfr. Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 29-39; presso la chiesa di San Feliu a Girona, Spagna); e il frammento di coperchio rinvenuto al *Coemeterium Maius* di Roma (cfr. F. Bisconti, *Un coperchio di sarcofago paleocristiano nel Cimitero Maggiore*, in *Quaeritur inventus colitur. Miscellanea in onore di Padre Umberto Maria Fasola, B, PIAC, Città del Vaticano 1989* [Studi di antichità cristiana 40], 21-49, figura 19). A questi va aggiunto per lo meno il Lateranense 186 (Rep. 1, 21; Wp. 32, t. 235,7). Nel complesso, si tratta di documenti riconducibili a una cronologia di primo quarto del IV secolo, eccezione fatta per il frammento di coperchio del *Coemeterium Maius*, datato tra il regno del solo Gallieno (260-268) e l'avvio della tetrarchia (293).

<sup>38</sup> Le ricerche iconografiche sono inclini a distinguere tra le raffigurazioni del Gesù “agente storico” rispetto a quelle della maestà del “Cristo-Logos”, a seconda che il personaggio venga presentato come un giovinetto imberbe oppure come un adulto con la barba (le due facce maggiori del c.d. “sarcofago di Stilicone” di Milano [Wp. 32, tt. 188,1-2; Rep. 2, 150; cfr. anche O. Steen, *The Iconography of the Sarcophagus in S. Ambrogio. Hope for Salvation through the Word of Christ*, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 15 [2001] 283-294, in part. 286-290] alternano proprio queste due iconografie: su un lato si osserva il Gesù assiso, mentre commenta un testo che tiene aperto, in posa docente, accerchiato dai Dodici; specularmente, sull'altra faccia lunga del sarcofago, si trova invece il Cristo glorificato, stante, tra Pietro che reca la croce glorificata, e Paolo, colto nel gesto dell'*acclamatio*, e gli altri dieci apostoli [forse un riferimento al fatto che sia il Cristo risorto, dopo la morte di Giuda?]). Naturalmente tale distinzione non può essere assunta in modo meccanico, né si può dimenticare che questa differenziazione non sia immediata (da principio, l'immaginario cristiano impiegava solo il primo schema figurativo) né che essa emerga parallelamente al definirsi di una cristologia “trionfale” nel dibattito teologico post-costantiniano (cfr. F. Bœspflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Bayard, Montrouge 2008, 73-86; Bernardi, *I colori di Dio*, 37-39, riconosce invece nel Cristo con la bar-

ne miracolose)<sup>39</sup> tocca un corpo nudo, sdraiato – solo o tra altri corpi, eventualmente attornati da teschi – che, destato, si ritrova in piedi e vivo accanto a Gesù. A seconda della disponibilità dello spazio, ad assistere alla scena può esservi un secondo personaggio, talora identificato dalla critica con il profeta Ezechiele stesso.



**Figura 74:** la risurrezione delle ossa aride; i Magi giungono al cospetto di Maria e di Gesù bambino. Fronte di sarcofago di infante (Lateranense 121,1), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 219,1; Rep. 1, 5; cfr. anche W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzrheindorf; ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Typologie der christlichen Kunst, vornehmlich in den Benediktinerklöstern*, Aschendorf, Münster 1912 [Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens 1-2], 2, 144-145). Primo quarto del IV secolo. L'immagine si basa su Pelizzari, *Vedere la Parola*, 95, figura 32. Questo documento offre una delle più dettagliate raffigurazioni cristiane del miracolo delle ossa aride: Gesù tocca con una *virga* un cadavere che giace tra altre parti anatomiche umane – un teschio stilizzato e una testa “ricomposta” –; due personaggi nudi, stanti, simbolizzano due corpi risuscitati; alle spalle di Gesù, infine, fa capolino un secondo personaggio (il profeta Ezechiele? un Apostolo?), che osserva attentamente l'accaduto. Come prova anche la seconda scena raffigurata sul fronte di questo piccolo sarcofago – allestito evidentemente per raccogliere le spoglie di un bambino (è complessivamente lungo solo ottantacinque centimetri) –, gli artigiani che scolpirono queste figure vollero arricchire quanto più possibile di dettagli figurativi entrambe le immagini che qui ritornano: i Magi procedono accompagnati dai

ba innanzi tutto un esperimento di realismo ritrattistico [un modo di avvicinarsi al tipo somatico mediorientale]).

<sup>39</sup> Su questo attributo iconico, cfr. ancora M. Dulaey, *Le symbole de la baguette dans l'art paléochrétien*, in *Revue des Études Augustiniennes* 19 (1973) 3-38, in part. 6; 21-23.

cammelli; le loro offerte sono calligraficamente descritte; la stella è realizzata con accuratezza, gli abiti animano un vivace panneggio che è reso con accuratezza. La preferenza per una figurazione ricca di dettagli consente di valutare questo esemplare della scena della ricomposizione delle ossa aride come il prototipo “ideale” di questo tema iconografico, una tra le sue più complete attestazioni. Al contrario, come si vedrà, non di rado questo modello figurativo verrà fortemente sintetizzato e integrato figurativamente ad altre scene. Per quanto attiene al progetto iconografico di questo documento (per cui cfr. anche Pelizzari, *Vedere la Parola*, 95-96), giova osservare innanzi tutto la raffinatezza esegetica dell’abbinamento di *testimonia* che qui si osserva: se, infatti, qui sono accostati Ez 37,1-14 e Mt 2,1-12, d’altra parte ciò non avviene prima che il brano prototestamentario sia stato traslato nella vicenda gesuana, facendo del Cristo-Logos l’attore del segno che, nel racconto biblico, si compiva per azione dello Spirito («Profetizza allo spirito, profetizza figlio dell’uomo e annuncia allo spirito: ‘Dice il Signore Dio: ‘Spirito, vieni dai quattro venti e soffia su questi morti, perché rivivano’»). Io profetizzai come mi aveva comandato e lo spirito entrò in essi e ritornarono in vita e si alzarono in piedi: erano un esercito grande, sterminato»: Ez 37,9-10). L’abbinamento tra queste due scene mi sembra voglia attestare una cristologia escatologica: se, infatti, il *tertium comparationis* tra i due racconti biblici è dato proprio dal tema della signoria (di YHWH e di Cristo) che entrambi gli episodi declinano, d’altra parte, la qualifica escatologica rappresenta un carattere interno a entrambe queste definizioni della regalità. Il riscatto finale di Israele promesso da YHWH, che la straordinaria visione delle ossa aride aveva descritto proprio nei termini di una manifestazione della signoria di Dio («Dice il Signore Dio: “Ecco, io apro i vostri sepolcri, vi risuscito dalle vostre tombe, o popolo mio, e vi riconduco nel paese d’Israele. Riconoscerete che io sono il Signore, quando aprirò le vostre tombe e vi risusciterò dai vostri sepolcri, o popolo mio. Farò entrare in voi il mio spirito e rivivrete; vi farò riposare nel vostro paese; saprete che io sono il Signore. L’ho detto e lo farò”»: Ez 37,12-14), nell’episodio dell’epifania iniziava a compiersi, allorché quegli uomini dell’Oriente riconobbero la stella del Signore, giungendo «per adorarlo» (Mt 2,1-2; questo brano inverte la traiettoria della sconfitta del popolo di Dio: non è più Israele ad abbandonare la sua terra per andare, suddito, nelle patrie delle genti, ma sono queste a giungere in Israele per prestare omaggio al re dei re). Come notano H.W. Basser - M.B. Cohen, *The Gospel of Matthew and Judaic Traditions: A Relevance-based Commentary*, Brill, Leiden-Boston (MA) 2015 (Brill Reference Library of Judaism 46), 61-62, in Mt 2,11 si mette in scena proprio il momento della proclamazione del Regno: «“Cadere con la faccia a terra” «come i Magi» era la posizione finale di adorazione (per il Sommo Sacerdote e le persone nel Tempio) (*Mishnah Yoma* 6,2). In questa posizione il Sacerdote dichiarava la suprema gloria del Regno di Dio. Che i doni debbano essere portati al Messia è menzionato nella tarda fonte *Esodo Rabbah* 35,5, che afferma che tutti i popoli li porteranno, l’Egitto prima, poi l’Etiopia, ma nessun dono sarà accettato da Edom (Roma)».

Ancora una volta, come meglio si vedrà di seguito, la documentazione visuale dimostra di non recepire in modo subalterno l'elaborazione della tradizione letteraria cristiana, ma anzi di procedere, in parallelo ad essa, sviluppando autonomamente i propri contenuti. Se prima, nel caso di Daniele, la *selezione dei testimonia* diversificava nettamente le due produzioni documentarie (letteraria e visuale), ora è l'*indirizzo dell'ermeneutica* di questo racconto a confermare l'autonomia tra le due fonti.

### 3.1. Un "miracolo iconografico"?

Come annotava già Jean Daniélou, Ez 37,1-14 «fa parte delle più antiche raccolte «cristiane» di *testimonia*»<sup>40</sup>: l'impiego visuale di questo episodio non introduce, dunque, alcun materiale inedito nella tradizione ermeneutica delle comunità di credenti in Gesù, il Cristo<sup>41</sup>.

Va detto, infatti, che l'impiego della visione delle ossa aride rilancia uno tra i più precoci *testimonia* della Pasqua cristiana, le cui prime attestazioni sono già di epoca neotestamentaria: sin dal celebre inno di Mt 27,51-53<sup>42</sup> (in particolare ai vv. 52-53), l'adempimento prodigioso di quella profezia visionaria veniva rivendicato come un luogo privilegiato per significare tipologicamente la funzione di Gesù quale Messia del Regno di Dio<sup>43</sup>. Si

<sup>40</sup> Cfr. Daniélou, *Études d'exégèse judéo-chrétienne*, 111-121. Cfr. anche H. Riesenfeld, *The Resurrection in Ezechiel XXXVII and in the Dura Europos Paintings*, Akademiska Bokhandeln, Uppsala 1948 (Uppsala Universitets Arsskrift 11); J. Grassi, *Ezekiel XXXVII. 1-14 and the New Testament*, in *New Testament Studies* 11 (1965) 162-164.

<sup>41</sup> Cfr. Neuss, *Das Buch Ezechiel*, 1, 23-106; G. Otranto, *Ezechiele 37,1-14 nell'esegesi patristica del secondo secolo*, in *Vetera Christianorum* 9 (1972) 55-76; N. Bossu, *Une prophétie au fil de la tradition. L'oracle des ossements desséchés (Ez 37,1-14) et ses relectures chrétiennes, entre herméneutique et théologie*, Gabalda, Pendé 2015 (Études Bibliques. Nouvelle série 69).

<sup>42</sup> Oltre a Riesenfeld, *The Resurrection*, e Grassi, *Ezekiel XXXVII. 1-14*, cfr. anche R. Aguirre Monasterio, *Exegesis de Mateo: 27,51 b-53: para una teología de la muerte de Jesús en el Evangelio de Mateo*, Editorial Eset, Vitoria 1980 (Biblica Victoriensis 4), 241-272; D. Senior, *Matthew's Special Material in the Passion Story. Implications for the Evangelist's Redactional Technique and Theological Perspective*, in *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 63 (1987) 272-294, in part. 282, e ora A. Pessina, *Analisi filologica e storico-teologica di un inno pasquale primigenio. Il caso di Mt 27,51b-53*, Ph.D. Diss., Milano a.a. 2017-2018, 26-37.

<sup>43</sup> La pagina di Ez 37,1-14, ricavata probabilmente sotto l'influsso del Proto-Zaccaria (> Zc 14), aveva per l'appunto la funzione di raffigurare il "giorno del Signore" (cfr. M. Nobile, *Ez 37,1-14 come costitutivo di uno schema cultuale*, in *Biblica* 65 [1984] 476-489, in par-



noti: il primo ricorso ermeneutico della visione delle ossa inaridite ha una duplice funzione.

1. Per un verso esso mira ad affermare che Gesù è colui che adempie la gloriosa profezia escatologica di Ezechiele: lui quello che ha il potere di ricostituire l'Israele antico, lui quello che lo predispone per lo scontro finale contro l'avversario e le sue schiere; lui, dunque, quello che sta al vertice dell'intero arco della storia della salvezza. E tutto questo nel momento dell'immolazione della vittima perfetta, del sacrificio che ricapitola tutti i sacrifici e, perciò, soddisfa tutte le antiche Alleanze<sup>44</sup>.
2. Per altro verso, però, questa stessa tipologia qualifica anche quello della Chiesa come tempo escatologico: dall'immolazione di Cristo prende avvio la stagione del compimento, il tempo in cui la signoria di YHWH finalmente si manifesta, il tempo in cui il Regno si predispone.

Il movimento biunivoco di questa esegesi, che mentre attesta la veridicità dell'affermazione kerygmatica “Gesù è il Cristo” qualifica (i tempi de) la Chiesa, accerta sia il Vangelo cristiano del compimento sia l'antica profezia del Regno, in una dialettica che spesso propende più per quest'ultima qualifica escatologica che per la funzione cristologica.

I profeti hanno annunciato due sue «del Cristo» parusie. Una, compiuta, «quando è giunto» come uomo disprezzato e sofferente; la successiva, quando verrà dai cieli con la gloria, con le schiere dei suoi angeli, com'è stato predetto:

---

icolare 481-487). Non a caso la menzione dell'«esercito grande, sterminato» con cui l'estensore del racconto qualifica, in Ez 37,10, l'Israele antico fatto risorgere dalle ossa inaridite, ravvivate dal passaggio dello spirito di YHWH, ha una chiara connotazione apocalittica, rivelata proprio dalla costituzione militare di questo popolo risuscitato: «Gli eserciti nemici, come le acque primordiali dell'abisso, si sollevano per ricoprire la terra, al pari di un uragano (*kaššó'á*) o di una nube gigantesca (*ke'ânân*) (Ez 38,9). È una sfida troppo grande per Israele [...] per pensare ad un normale avvenimento storico; inoltre, l'evocazione di caratteri cosmici connotanti gli eserciti invasori [...] richiama necessariamente l'intervento del Dio creatore, che solo può abbattere le forze avverse. L'azione di Dio consisterà [...] in un abbattimento storico-cosmico di eserciti nemici, minacciosi come le acque primordiali del caos» (*ivi*, 485).

<sup>44</sup> Per questo più antico paradigma pasquale, cfr. ancora Cantalamessa, *La Pasqua della nostra salvezza*, in part. 158-177.

allora farà destare i corpi di tutti gli uomini nati, rivestirà di incorruttibilità quelli che ne sono degni, mentre quelli degli iniqui, «resi» eternamente capaci di provare sensazioni fisiche, li destinerà al fuoco eterno con i demoni malvagi. Chiariremo ora come siano stati predetti anche questi eventi futuri. In tal modo è stato annunciato per mezzo del profeta Ezechiele: «Si congiungerà giuntura a giuntura e osso a osso e le carni si desteranno di nuovo. E ogni ginocchio si piegherà dinanzi al Signore, e ogni lingua lo professerà»<sup>45</sup>.

Con il progressivo tramontare del più antico paradigma teologico cristiano – e il conseguente subentrargli di una teologia “della risurrezione” –, con gli inizi del III secolo, attorno alla visione di Ezechiele si animerà una tradizione ermeneutica nuova, piuttosto nutrita, che non correrà più il racconto profetico alla passione del Cristo, come fatto da Mt 27,52-53, ma ritroverà in esso una profezia della risurrezione, «mistero difficile da comprendere», come ragionevolmente affermava Origene<sup>46</sup>.

L'impiego visuale di questo brano non è direttamente riconducibile a nessuna delle opzioni qui brevemente richiamate: pur collocandosi contenutisticamente in maggiore prossimità al primo indirizzo ermeneutico – quello più antico, legato alla riflessione sul compimento e sul carattere escatologico della professione di fede cristologica –, esso si esprimerà attraverso un approccio originale. Emergeranno in questa tradizione documentaria, infatti, diversi caratteri di peculiarità, tra i quali vorrei segnalare i due a mio avviso prevalenti:

1. L'impiego visuale di Ez 37,1-14 presuppone innanzi tutto un nesso tipologico a tal punto stretto da trasformare la profezia antica in biografia del Cristo (il Messia prende il posto dello spirito profetizzato da Ezechiele e, in virtù della sua propria potenza, compie il miracolo, che dunque non è più “visione” ma “azione”)<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Giustino, *Apologia (I)* 52,3-6 (cfr. anche Id., *Dialogo con Trifone* 80 [cfr. Otranto, *Ezechiele 37,1-14*]; Tertulliano, *La risurrezione* 29-30). Si noti come, nel testo del martire romano, la profezia di Ezechiele venga significativamente intrecciata al *testimonium* di Fil 2,10-11: Is 45,23.

<sup>46</sup> Origene, *Commento al Vangelo di Giovanni* 10,233; su questa stessa linea ermeneutica, cfr. anche Cirillo di Gerusalemme, *Catechesi* 18,1. Una panoramica più ampia si può avere in Bossu, *Une prophétie au fil de la tradition*.

<sup>47</sup> Si noti che la definizione figurativa di questo *testimonium* visuale è avvenuta scegliendo di inserire la figura del Cristo, in controtendenza con ciò che accadde nella progettazio-

2. In secondo luogo – ma si tratta in parte di una conseguenza di quanto già osservato –, nel primo immaginario cristiano, la visione delle ossa aride non viene impiegata per profetare un evento (la Pasqua, la risurrezione, il compimento finale), ma per precisare una cristologia.

La scelta di far operare il segno prodigioso direttamente a Cristo – anziché il limitarsi ad accostare la scena prototestamentaria a episodi del Nuovo Testamento – è l’indice di un approccio ermeneutico tipologico radicalizzato: ciò che Manuel Sotomayor ha teorizzato di poter considerare una “legge” dell’iconografia cristiana delle origini.

Alle «leggi iconografiche» riconosciute ed esposte da De Bruyne, forse dovremmo aggiungere quella che possiamo chiamare la “legge della subrogazione (*subrogación*)”. Nell’iconografia dei sarcofagi, infatti, si rileva un’abitudine in un certo senso generalizzata secondo la quale, in determinati casi, si rimpiazza il vero protagonista della scena con un altro personaggio al quale non corrisponde propriamente la materialità di quella azione, bensì la sua applicazione tipologica. Così vediamo accadere, per esempio, nelle famose scene chiamate “il castigo di Adamo ed Eva” o “consegna dei simboli del lavoro” e in quella della visione di Ezechiele delle “ossa aride”<sup>48</sup>.

Se certo non è possibile estendere oltre i casi menzionati da Sotomayor l’efficacia di questa “norma ermeneutica”, d’altra parte essa è certamente indicativa di una tendenza complessiva maturata entro questa produzione figurativa: ciò che generalmente veniva impiegato per documentare il nesso profetico fra prefigurazione e compimento, qui poteva assumere una forza tale da tradursi in una “riscrittura cristologica” dei testi biblici. La prima cultura visuale cristiana può dunque essere intesa come un esi-

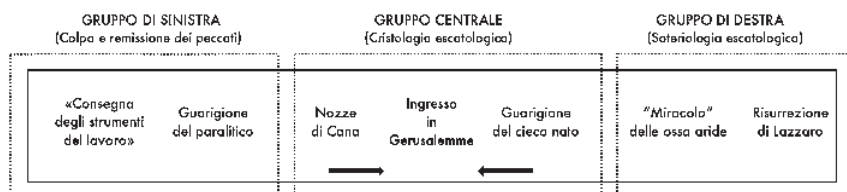
---

ne della maggior parte dei soggetti prototestamentari accolti nella primigenia tradizione iconografica cristiana. In altri termini, nella presenza eccentrica – dal punto di vista letterario – del Cristo nella valle delle ossa aride non si deve riconoscere né una “necessità figurativa” (si potevano percorrere altre soluzioni) né il riflesso di un’abitudine, dal momento che solo in questo caso e nella «consegna dei simboli del lavoro» ad Adamo ed Eva il Cristo si sostituisce agli attori prototestamentari.

<sup>48</sup> M. Sotomayor, *Una posible “ley” de la iconografía paleocristiana: la “ley de la subrogación”*, in *Archivo Español de Arqueología* 45-47 (1972-1974) 205-212, qui 205. Il riferimento interno alla citazione è ovviamente ai due contributi di Lucien de Bruyne: *Les «lois» de l’art paléochrétien comme instrument hermeneutique*, pubblicati rispettivamente in *Rivista di Archeologia Cristiana* 35 (1959) 105-186; e 39 (1963) 7-92.



del documento né per ambiguità iconografiche. Si può osservare anzi come tutte le scene seguano linearmente lo schema figurativo più attestato di ciascun episodio. Si osservi anche l'acribia con cui alcune scene qui riprodotte seguano il dettato scritturistico. Si prenda il caso dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme, scena che raffigura il glorioso introito del c.d. “ciclo della passione” narrato in tutti e quattro i Vangeli canonici (cfr. Mc 11,4-11 || Mt 21,6-9 || Lc 19,32-38; Gv 12,14-16). La scena qui raffigurata dimostra di preferire la narrazione matteaana – che presenta il *Sondergut* (materiale caratteristico) di Mt 21,1-5, dove sono menzionati l'asina e il puledro (qui raffigurato tra le zampe della cavalcatura di Gesù) – o, al massimo, quella sinottica di Mc 11,8 || Mt 21,8, le uniche versioni a richiamare fronda di palma e mantello (entrambi raffigurati: l'una a terra, tra le zampe dell'asina, l'altro mentre viene steso di fronte a Gesù). L'estrema attenzione al racconto biblico che questa scena attesta (cfr. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem*, 47-59) impedisce di considerare gli interventi ermeneutici compiuti sull'episodio della sanzione dei progenitori e della risurrezione delle ossa aride come approssimazioni al testo biblico.



**Figura 76:** schema riassuntivo del progetto iconografico del sarcofago Lateranense 186 (Wp. 32, t. 235,7; Rep. 1, 21). Come mostra lo schema, per cogliere la struttura del progetto iconografico di questo fronte di sarcofago è necessario raggruppare in tre gruppi le scene che ne compongono il fregio. Seguendo la ripartizione presentata in figura, si osserva nel gruppo di sinistra l'accostamento dell'episodio che stabiliva la sanzione della colpa originale di Adamo ed Eva (la «consegna dei simboli del lavoro») a quel miracolo che, nella redazione sinottica (Mc 2,1-12 || Mt 9,1-8 || Lc 5,17-26), esplicitamente attribuiva a Gesù il potere di «rimettere i peccati» (Mc 2,5,9-10 || Mt 9,2,5-6 || Lc 5,20-21.23-24; cfr. M. Dulaey, *Les paralytiques des Évangiles dans l'interprétation patristique. Du texte à l'image*, in *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques* 53 [2006] 287-323, in part. 288-295). Si noti la “subrogazione” (per usare ancora il lessico di Sotomayor, *Una posible “ley”*) di Gesù nella prima scena, che produce l'esito di attribuire al Logos anche la sanzione originale della colpa – dunque il giudizio del peccato nella sua interezza: dalla condanna iniziale alla misericordia finale –, in un accrescimento teologico probabilmente volto a escludere la possibilità di interpretare la remissione dei peccati annunciata da Gesù come

un dono del Padre (Gesù non si limita a comunicare la misericordia di YHWH, *egli ha in sé* la potenza di rimettere il peccato) e a sottolineare il ruolo giudiziale di Gesù («di nuovo [*palin, iterum*] verrà per giudicare», secondo l'espressione del Simbolo niceno-costantinopolitano). Dunque le scene del gruppo di sinistra articolano una sorta di «teologia della colpa e della sua remissione», sottolineando il ruolo di giudice che spetta al Cristo. Il gruppo centrale orbita ovviamente attorno alla scena dell'ingresso in Gerusalemme. Si tratta, com'è noto, di una profezia della regalità escatologica di Cristo che, rilucendo immediatamente prima dell'immolazione del sacrificio perfetto, ne anticipa l'esito. In che relazione si possono porre le altre due scene di questo gruppo con quella centrale? L'episodio delle nozze di Cana (Gv 2,1-11) è ovviamente il più semplice da motivare: il senso dell'intero racconto, infatti, è quello di annunciare Gesù come colui che porta il «vino buono» a conclusione della festa nuziale, dunque al compimento delle nozze e, fuor di metafora, al termine della storia (l'impiego escatologico di questa immagine nella tradizione giovannea, per significare il legame ultimo tra Dio e il suo popolo, mi pare sia stato descritto efficacemente da L. Pedroli, *Dal fidanzamento alla nuzialità escatologica. La dimensione antropologica del rapporto tra Cristo e la Chiesa nell'Apocalisse*, Cittadella, Assisi 2007 [Studi e Ricerche. Sezione biblica]). In tal modo, dunque, il segno compiuto a Cana di Galilea intende programmaticamente presentare l'incarnazione del Logos come l'avvio del tempo escatologico (il carattere fondamentalmente, benché non esclusivamente, escatologico del «primo segno» giovanneo [2,11] credo possa dirsi dimostrato da A. Villeneuve, *Nuptial Symbolism in Second Temple Writings, the New Testament and Rabbinic Literature. Divine Marriage at Key Moments of Salvation History*, Brill, Leiden - Boston [MA] 2016 [Ancient Judaism and Early Christianity 92], 124-131): la correlazione tra questo segno e l'ingresso in Gerusalemme mi pare enfatizzi il *tertium comparationis* del compimento, della regalità escatologica del Cristo. Meno evidente è il discorso relativo alla guarigione del cieco. Rivolgendo l'attenzione ai più antichi materiali documentari, è possibile elencare due racconti di guarigione di un cieco: Mc 8,22-26 (il cieco di Betsaida) e 10,46-51 (il cieco Bartimeo, presso Gerico; da questo racconto dipendono anche Mt 20,29-34 [che però presenta caratteri armonizzanti dei due racconti marciiani, caratteri in parte condivisi da *Vangelo di Nicodemo* 6,2, secondo la recensione greca "A"], Lc 18,35-43). La critica non è concorde sull'origine di Gv 9,1-41 e sulla sua eventuale correlazione a uno (o entrambi) i testi di Marco. Limitandomi al resoconto del prodigio, mi limito a osservare che il racconto marciano della guarigione del cieco di Betsaida introduce l'elemento tattile (il toccare gli occhi: Mc 8,23), elemento rilanciato da Gv 9,6; al contrario, nel miracolo di Bartimeo, Gesù si limita a «dire», ad annunciare la guarigione (Mc 10,52). Non è questa la sede per risolvere il problema storico redazionale appena evocato; basti qui osservare che, nella restituzione iconografica, la guarigione del cieco è esplicitamente associa-

ta all'azione del toccare gli occhi (questo è l'elemento distintivo della scena che, caso raro nelle figure di miracolo, non implica l'uso della bacchetta: Gesù tocca con la sua mano gli occhi spenti del cieco): la matrice di questa figura può dunque essere soltanto Mc 8,22-26 o Gv 9,1-41. Oltre al ruolo del contatto nell'attuazione del miracolo, un secondo elemento accomuna questi racconti: entrambi finalizzano l'azione miracolosa alla precisazione del significato escatologico della venuta del Cristo. Il racconto di Marco è preludio al celebre scambio di battute sull'identità cristologica di Gesù, che ha evidenti ricadute tanto pasquali quanto escatologiche («Poi Gesù partì con i suoi discepoli verso i villaggi intorno a Cesarea di Filippo; e per via interrogava i suoi discepoli dicendo: “Chi dice la gente che io sia?”. Ed essi gli risposero: “Giovanni il Battista, altri poi Elia e altri uno dei profeti”. Ma egli replicò: “E voi chi dite che io sia?”. Pietro gli rispose: “Tu sei il Cristo”»: Mc 8,27-29; cfr. R. von Bendemann, *Vedere e comprendere (La guarigione in due fasi del cieco senza nome) Mc 8,22-26*, in R. Zimmermann [cur.], *Compendio dei miracoli di Gesù*, Queriniana, Brescia 2018, 480-491, in part. 488-490). In modo ancor più esplicito, nel dialogo risolutivo del racconto di Giovanni, Gesù si presenta come «il figlio dell'uomo» (Gv 9,35), viene riconosciuto come «Signore» e riceve la *proskynesis* (9,38), afferma: «Io sono venuto in questo mondo per giudicare» (9,39): «Al fatto raccontato si aggiungono così aspetti cristologici [...], ampliamenti simbolici [...] e conseguenze escatologiche (giudizio/salvezza nei vv. 39-41)» (J. Frey, *Vedere o non vedere? (La guarigione del cieco nato) Gv 9,1-41*, in Zimmermann [cur.], *Compendio dei miracoli*, 1002-1024, qui 1013). Se questa lettura è corretta, l'ingresso regale di Gesù in Gerusalemme viene “predicato”, spiegato, da due altri *testimonia*: il vino della fine delle nozze, quello del compimento, e il miracolo che dischiude la natura escatologica del Regno in vista del quale Gesù è consacrato, unto, Cristo. Naturalmente, questa ermeneutica poggia su una solida filigrana pasquale: tanto le nozze di Cana sono un'anticipazione dell'«ora» di Cristo – che in Giovanni è il momento della glorificazione sulla croce –, tanto l'ingresso in Gerusalemme è l'avvio tragico della vicenda pasquale di Gesù, tanto Mc 8,31 e Gv 10,11 (nel discorso successivo al miracolo del cieco nato) anticipano il tema della passione di Cristo. L'ultimo gruppo di questo fronte è il più semplice da descrivere: sono qui associati due paradigmi di risurrezione, l'uno apertamente apocalittico (la ricomposizione *delle schiere escatologiche*, dell'Israele, «esercito grande, smisurato» di Ez 37,1-14, qui v. 10) l'altro evidentemente soteriologico (la risurrezione *individuale* di Lazzaro, colui che “Gesù amava”: Gv 11 [per l'allusione, cfr. v. 3]). Quest'ultimo gruppo figurativo, dunque, mentre conferma l'aspettativa cristiana della risurrezione, ne precisa l'orizzonte: nella più antica teologia dei credenti in Gesù, il Cristo, quella cristiana non è mai solo una vicenda individuale. Nel suo insieme, il progetto iconografico del Lateranense 186 affronta tre temi: una teleologia o storia della colpa, dalla sua introduzione alla sua remissione, una cristologia escatologica e, infine, una soteriologia, anch'essa,

escatologica. Nei due gruppi più esterni il tema della colpa e del compimento riceve una declinazione universale (Adamo ed Eva e la ricomposizione dell'Israele escatologico) e individuale (la remissione dei peccati del paralitico e la risurrezione di Lazzaro), in un ideale contrappunto che ribadisce il carattere insieme universale e particolare della professione di fede in Gesù, il Cristo, re escatologico (gruppo centrale).

### 3.2. *La matrice ermeneutica e liturgica*

La complessa architettura esegetica proposta per l'impiego iconografico di Ez 37,1-14 richiede, per sostenersi, di poggiare su un *Sitz im Leben* storico-critico credibile e in grado di motivarne l'origine. È infatti prassi di metodo consolidare le soluzioni critiche più onerose (come, per esempio, in questo caso, presumere una progettazione contenutistica così raffinata per documenti, come sono quelli visuali, la cui interpretazione presenta necessariamente una quota di aleatorietà) verificandone la coerenza al contesto storico dei documenti analizzati. Tale principio critico è teso a scongiurare il rischio di apportare contenuti al documento anziché ricavarli da esso.

Nella discussione delle premesse di metodo dell'«approccio ermeneutico» alla primigenia tradizione visuale cristiana, è già stato invocato il contesto liturgico quale «spazio di possibilità» per questa particolare forma di esegesi codificata: la prima cultura visuale cristiana, si è detto, non fa che replicare i modi (non gli esiti) di quello specifico approccio alle Scritture che strutturò la più antica prassi culturale cristiana. Il caso del genere del lezionario, costituitosi attraverso la stessa *Grundlogik* tipologica che si è postulata per questa primigenia tradizione figurativa, rappresenta uno dei dati più incoraggianti a sostegno dell'approccio critico e metodologico che qui si sostiene<sup>49</sup>.

In questa traiettoria critica si colloca in modo particolarmente felice il caso di Ez 37,1-14. La testimonianza di Girolamo di Stridone permette di documentare l'ampia fortuna liturgica di questa pericope: «La visione è

<sup>49</sup> Vedi *supra*, pp. 145-197.



famosa, e viene celebrata per mezzo della proclamazione di tutte le Chiese di Cristo (*Famosa est visio, et omnium ecclesiarum Christi lectione celebrata*)<sup>50</sup>. Tale semplice notazione, che echeggia quanto noto dell’impiego liturgico del libro di Ezechiele<sup>51</sup>, offre il contesto ideale per situare l’origine di un’esegesi tanto originale quanto “impegnativa”, dal punto di vista teologico. “Riscrivere le Scritture”, passando dal *nesso profetico* (la visione di Ezechiele anticipatrice della vicenda gesuana) all’affermazione dell’*intervento cristologico*, per di più nel *compimento* del prodigio (la ricomposizione delle ossa aride non più come profezia ma come azione; non più come opera dello Spirito ma come manifestazione della potenza del Cristo) presuppone un’intensa riflessione teologica e ragioni la cui forza sia direttamente proporzionale all’incisività dell’intervento ermeneutico. Il che esplicitamente documenta il *Sitz im Leben* liturgico di questa interpretazione<sup>52</sup>.

La “sintassi liturgica” – per la quale ciò che è celebrato conferisce significato a ogni parte dell’*actio*, connotandola – è infatti alimentata dal presupposto dell’unitarietà del mistero: è in quest’ottica che il lezionario sceglie e aggrega i diversi *testimonia* di ciascuna celebrazione ed è di nuovo proprio per questa stessa “sintassi liturgica” che la proclamazione delle Scritture e il memoriale della Pasqua possono coesistere coerentemente nello stesso momento culturale.

<sup>50</sup> Girolamo, *Commento a Ezechiele* 11,37,1-14; cfr. Neuss, *Das Buch Ezechiel*, 1, 65-75.

<sup>51</sup> Cfr. Neuss, *Das Buch Ezechiel*, 1, 63-65.

<sup>52</sup> Va ricordato che l’efficacia del culto cristiano delle origini non veniva dedotta, com’era nella religiosità del mondo romano, dal “rigore filologico” del rito; al contrario essa si commisurava alla vivacità – anche carismatica – dell’azione dello Spirito sulla comunità celebrante. Anche la liturgia della Parola era, in questo “spazio storico”, un’occasione creativa – non passiva –, di ri-elaborazione dei testi; in questo contesto si deve cogliere il *Sitz im Leben* e la matrice della primigenia tradizione visuale cristiana e, nello specifico di queste pagine, l’officina dell’ermeneutica di Ez 37,1-14. «La liturgia da una parte, con la sua prerogativa di riprodurre e rappresentare “sacramentalmente” l’evento – e renderlo nuovamente evento, qui e ora – e l’iconografia dall’altra, con la sua peculiarità di cogliere la struttura simbolica del reale e di esprimerlo attraverso un codice suo proprio, non sono semplici sur-fettagioni di una Parola sigillata in forma scritta ma sono le componenti imprescindibili di una “ermeneutica codificata” nella quale l’azione liturgica funge da catalizzatore tra Parola e Immagine. In questo intreccio – e non in uno sforzo intellettuale di decodificare un testo scritto – si esplica l’esegesi della Scrittura come esegesi viva e professata»: G. Visonà, *Prefazione*, in Pelizzari, *Vedere la Parola*, 7-12, qui 8.

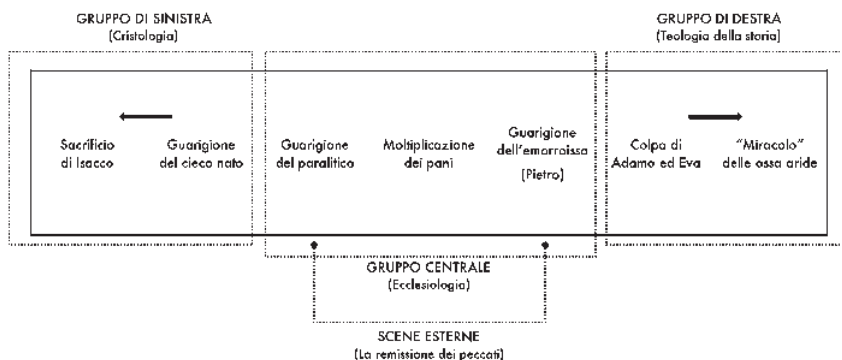


**Figura 77:** il sacrificio di Isacco; la guarigione del cieco nato; la guarigione del paralitico; la moltiplicazione dei pani; Pietro guarisce l'emorroissa; la colpa di Adamo ed Eva; la ricomposizione delle ossa aride. Fronte di sarcofago (Lateranense 191), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 184,1; Rep. 1, 12; cfr. anche Neuss, *Das Buch Ezechiel*, 2, 147). Primo terzo del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 312,1. Il frammento raffigurato da Garrucci è stato in seguito ricomposto, permettendo la restituzione dell'intero fronte.



**Figura 78:** fronte: il sacrificio di Isacco; la guarigione del cieco nato; la guarigione del paralitico; la moltiplicazione dei pani; Pietro guarisce l'emorroissa; la colpa di Adamo ed Eva; la ricomposizione delle ossa aride. Fianco sinistro: i tre giovani ebrei nella fornace. Fianco destro: Daniele nella fossa dei leoni; Pietro fa scaturire l'acqua dalla roccia. Sarcofago (Lateranense 191), Musei Vaticani,

Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, tt. 184,1; 190,9-10 [= Wp. 29, 103,4]; Rep. 1, 12). Primo terzo del IV secolo. Le immagini sono tratte da Wp. 32, tt. 184,1; 190,9-10. Le tavole di Joseph Wilpert permettono di riconoscere l'intero ciclo figurativo di questo sarcofago. Volendo prendere le mosse dai due fianchi, è facile constatare come essi si impegnino in un dialogo di tema martirologico. Se, infatti, sul fianco sinistro sono ritratti i tre ebrei mentre sciolgono il loro cantico nel mezzo della fornace ardente (vedi *supra*, pp. 315-329), su quello destro l'alternanza tra Daniele nella fossa dei leoni e la *subrogatio* di Pietro che fa scaturire miracolosamente acqua dalla roccia per Processo e Martiniano (acquisizione tipologica del miracolo di Es 17,1-7; vedi *infra*, pp. 440-443) ricalca il sistema teologico dei “due battesimi”, di sangue e d'acqua. Dunque il progetto del fronte di questo sarcofago dev'essere situato entro questo “orizzonte teologico”: la predicazione del martirio cristiano.



**Figura 79:** schema riassuntivo del progetto iconografico del fronte del sarcofago Lateranense 191 (Wp. 32, t. 184,1; Rep. 1, 12). Ancora una volta, come già visto per il fronte del sarcofago Lateranense 186, per descrivere il progetto di questo fregio è necessario suddividere le immagini che qui si susseguono in tre gruppi, secondo lo schema proposto. Il gruppo di sinistra associa due temi iconografici: il sacrificio di Isacco (Gen 22) e il miracolo della guarigione del cieco nato (Mc 8,22-26; Gv 9,1-41). Quale nesso si può stabilire tra questi due *testimonia*? Per comprenderlo è necessario recuperare la funzione tipologica che il racconto del sacrificio di Isacco esplica nell'immaginario figurativo cristiano delle origini (per la fortuna di questo racconto nell'esegesi cristiana, cfr. Daniélou, *Sacramentum futuri*, 97-111; M. Dulaey, *La grâce faite à Isaac. Gn 22, 1-19 à l'époque paléochrétienne*, in *Recherches Augustiniennes et Patristiques* 27 [1994] 3-40; più generalmente, per la circolazione in antico di questo brano biblico, cfr. L. Kundert, *Die Opferung, Bindung Isaaks, 1: Gen 22, 1-19 im Alten Testament, im Frühjudentum und im Neuen Testament*, Neukirchener, Neukir-

chen-Vluyt 1998 [Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 78]; Id., *Die Opferung, Bindung Isaaks, 2: Gen 22,1-19 in frühen rabbinischen Texten*, Neukirchener, Neukirchen-Vluyt 1998 [Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 79]). «Il sacrificio di Abramo è l'esempio stesso del sacrificio perfetto [...]. Questo spiega perché i primi cristiani, già nel Nuovo Testamento, abbiano visto in Isacco una figura profetica di Cristo» (Dulaey, *I simboli cristiani*, 117): tale è anche il significato prevalente che la scena corrispondente assume nel suo fortunato impiego figurativo (per l'iconografia di questo soggetto, cfr. I. Speyart van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, in *Vigiliae Christianae* 15 [1961] 214-255; in part. 243-255, dov'è stilato un catalogo degli esemplari censiti; per il carattere tipologico dell'impiego iconografico di questo racconto, cfr. Fascher, *Isaak und Christus*; Geischer, *Das Problem der Typologie*, 51-190; Suntrup, *Präfigurationen*, 482-516). Dunque la domanda da cui si sono prese le mosse a ben vedere non riguarda il nesso tra il racconto genesiaco e la guarigione del cieco, ma quello che venne istituito tra il valore tipologico del *testimonium* tratto da Genesi e l'episodio neotestamentario. In altri termini: il nesso tra la Pasqua sacrificale di Cristo (questo era il prevalente significato tipologico di Gen 22: cfr. Daniélou, *Sacramentum futuri*, 97-111; N. Füglistner, *Il valore salvifico della pasqua*, Paideia, Brescia 1976 [Supplementi al Grande Lessico del Nuovo Testamento 2], 247-248) e la guarigione del cieco nato di Mc 8,22-26 (o Gv 9,1-41). Si è già visto che la connessione tra questo miracolo e l'immolazione del perfetto sacrificio pasquale è esplicitamente stabilita dai redattori dei due Vangeli: «E comincio a insegnar loro che il Figlio dell'uomo doveva molto soffrire, ed essere riprovato dagli anziani, dai sommi sacerdoti e dagli scribi, poi venire ucciso e, dopo tre giorni, risuscitare» (Mc 8,31: cfr. P. Hoffmann, *Mk 8,31: zur Herkunft und markinischen Rezeption einer alten Überlieferung*, in Id. [hrsg.], *Orientierung an Jesus. Zur Theologie der Synoptiker. Für Josef Schmid*, Herder, Freiburg - Basel - Wien 1973, 170-204; cfr. anche Gv 10,11). Dunque il gruppo di sinistra di questo fronte di sarcofago associa il miracolo del vedere (o del credere: cfr. von Bendemann, *Vedere e comprendere*, 488) al nucleo dell'annuncio kerygmatico (come già stabilì Paolo, che vincolava la propria missione all'annuncio del sacrificio pasquale di Cristo; cfr. 1Cor 2,2: «Ritenni infatti di non sapere altro in mezzo a voi se non Gesù Cristo, e questi crocifisso»). Venendo ora al gruppo centrale, reputo che in esso si debba riconoscere l'elaborazione di un'eccelesologia del tutto singolare. Le due scene più esterne raffigurano due miracoli che esplicitamente tematizzano la remissione dei peccati (la guarigione del paralitico di Mc 2,1-12 || Mt 9,1-8 || Lc 5,17-26) e il superamento del tema della purità (la guarigione dell'emorroissa di Mc 5,25-34 || Mt 9,20-22 || Lc 8,43-48; si noti, per altro, che in quest'ultima scena si assiste a una *subrogatio* petrina, riconosciuta già da J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, E.A. Seemann, Leipzig 1890, 149-150: il personaggio che sana la

donna è infatti visibilmente connotato attraverso i caratteri somatici solitamente impiegati per definire i ritratti petrini). Al centro di questo radicale paradigma della remissione/superamento del peccato/impurità sta la scena della moltiplicazione dei pani (cfr. Mc 6,30-44 [anche 8,1-9]; Mt 14,13-21 [anche 15,32-39]; Lc 9,12-17; Gv 6,1-13); ancora una volta, quale il nesso? Anche in questo caso reputo necessario partire dal significato ermeneutico, qui evidentemente eucaristico, di quest'ultimo miracolo. Si tratterà dunque di valutare la connessione che sia potuta sussistere tra cena memoriale e remissione dei peccati. Tale nesso, come noto, è *esplicitamente* enunciato sin dalla tradizione sinottica: «Poi prese il calice e, dopo aver reso grazie, lo diede loro, dicendo: “Bevetene tutti, perché questo è il mio sangue dell’Alleanza, versato per molti, in remissione dei peccati”» (Mt 26,27-28: cfr. G. Michellini, *Il sangue dell’Alleanza e la salvezza dei peccatori. Una nuova lettura di Mt 26 - 27*, G & B Press, Roma 2010 [Analecta Gregoriana 306], 79-201). Infine, la cifra ecclesologica di questo gruppo. Mi pare che essa emerga da almeno due scelte compiute nella progettazione di questa parte del fregio: 1. porre al centro delle tre figure proprio quella che rinviava al fondamento sacerdotale e culturale delle comunità cristiane; 2. la subrogazione di Pietro, ritratto qui mentre guarisce la donna affetta da uno dei più gravi casi di impurità elencati dai codici normativi della Legge (cfr. Lv 15,19-30), verosimilmente nel tentativo di pervenire a una soluzione figurativa capace di riprendere il celebre lascito di Gv 20,22-23: «Disse: “Ricevete lo Spirito Santo; a chi rimetterete i peccati saranno rimessi e a chi non li rimetterete, resteranno non rimessi”».

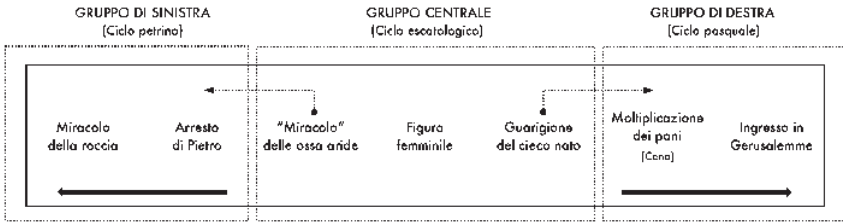


**Figura 80:** la ricomposizione delle ossa aride. Particolare di fronte di sarcofago (Lateranense 191), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 184,1; Rep. 1, 12). Primo terzo del IV secolo. Foto dell'autore. L'ultimo gruppo di questo fronte è probabilmente il più semplice da presentare; in esso vengono accostati i due momenti estremi della storia della salvezza: la caduta dei progenitori e la costituzione dell'Israele escatologico. Si osserva qui una sintetica teologia della storia, tracciata attraverso la menzione dei suoi estremi: quello protologico (Gen 3,1-7) e quello escatologico (Ez 37,1-14). Nel complesso, il fronte di questo sarcofago, entro l'orizzonte martirologico definito dall'apparato figurativo dei suoi due fianchi, richiama tre elementi: il fondamento pasquale della professione di fede, un'ecclesologia soteriologica (la comunità come luogo dello spezzare del pane e della remissione del peccato) e una sintetica storia della salvezza, non descritta per il suo svolgimento, ma identificata dal suo avvio e dalla sua conclusione.

Come si è potuto vedere, il sarcofago Lateranense 191 ha elaborato un discorso ermeneutico che, attraverso l'associazione di *testimonia* letterariamente eterogenei, ha saputo sinteticamente argomentare tre rubriche teologiche: cristologia, ecclesiologia e teologia della salvezza. In tale complesso itinerario contenutistico, la centralità concessa alla moltiplicazione dei pani mi pare possa essere ora chiamata a surrogare per altra via la notizia trasmessa dal *Commento a Ezechiele* di Girolamo: il *Sitz im Leben* dell'impiego di Ez 37,1-14 – e dunque anche il contesto storico entro il quale poté maturare la sua riscrittura iconografica – fu innanzi tutto culturale. Fu, in altri termini, la proclamazione comunitaria («*lectione*», nel passo dello Stridonense) – ciò che costituiva la c.d. “liturgia della Parola” con cui si inaugurava la celebrazione della cena memoriale – a stimolare la radicalizzazione cristologica del significato tipologico in base al quale questa pagina biblica venne accolta e impiegata dalle più antiche Chiese cristiane.



**Figura 81:** Pietro fa scaturire l'acqua dalla roccia; l'arresto di Pietro; la ricomposizione delle ossa aride; una figura femminile; la guarigione del cieco nato; la moltiplicazione dei pani; l'ingresso in Gerusalemme. Fronte di sarcofago (Lateranense 180), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 215,7; Rep. 1, 14; cfr. anche Neuss, *Das Buch Ezechiel*, 2, 148; Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem*, 19). Primo terzo del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 312,1. La struttura di questo fronte di sarcofago è di più semplice lettura: anch'essa tripartita in altrettanti gruppi, dispone le diverse figure più ordinatamente, accostando rispettivamente le scene petrine (gruppo di sinistra), quelle taumaturgiche (gruppo centrale) e quelle pasquali (moltiplicazione dei pani → cena e ingresso in Gerusalemme).



**Figura 82:** schema riassuntivo del progetto iconografico del fronte del sarcofago Lateranense 180 (Wp. 32, t. 215,7; Rep. 1, 14). Il gruppo di sinistra e quello di destra sono senza dubbio i più semplici da leggere, per evidenti ragioni: 1. aggregano materiali agiograficamente coerenti (due episodi petrini e due episodi gesuani); 2. introducono una chiara traiettoria narrativa (prima l'arresto di Pietro e poi il segno operato per i suoi carcerieri; prima la moltiplicazione dei pani e poi l'avvio del ciclo pasquale: cfr. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem*, 55-59); 3. associano episodi riconducibili a rubriche teologiche coerenti: la Chiesa, per Pietro; la Pasqua, per le due scene gesuane (per il valore eucaristico della moltiplicazione dei pani, già affermato in Gv 6 [in part. vv. 30-58], cfr. anche J.-M. van Cangh, *La moltiplications des pains et l'eucharistie*, Cerf, Paris 1975, in part. 19-38; M. Dulaey, *Symbole des Évangiles (I<sup>er</sup>-VI<sup>e</sup> siècles). Le Christ médecin et thaumaturge*, Librairie Générale Française, Paris 2007 [Le livre de poche. Histoire 613], 223-252). Più interessante mi pare il gruppo centrale, composto da due soggetti scritturistici (la ricomposizione delle ossa aride e la guarigione del cieco nato) accostati a un personaggio femminile. Prima di cercare di identificare la matrona che occupa il centro di questo fregio, vale la pena di prestare attenzione alle due scene "bibliche" che la accompagnano. Va innanzi tutto osservato che esse offrono una sorta di "chiave di lettura" per i due gruppi accanto ai quali sono situate. La ricomposizione dell'Israele escatologico ("miracolo" delle ossa aride) ha un'evidente ricaduta ecclesiologica, qualificando la comunità dei credenti come realtà e insieme ricapitolazione di quell'«esercizio grande, sterminato» (Ez 37,10) che avrebbe manifestato alle genti la signoria di YHWH. Allo stesso modo, come già si è potuto riscontrare per i sarcofagi Lateranense 191 e 186, il miracolo della guarigione del cieco nato – soprattutto nelle versioni di Mc 8,22-26 e Gv 9,1-41, le probabili matrici del *testimonium* visuale – era strutturalmente rivolto a descrivere la fede nel Cristo pasquale. Posta dunque questa funzione rispetto ai gruppi sinistro e destro, è anche possibile correlare *tra loro* queste scene? Io credo che un nesso si possa rintracciare prestando attenzione allo scambio conclusivo del racconto di Gv 9: «Gesù seppe che l'avevano cacciato fuori, e incontratolo gli disse: "Tu credi nel Figlio dell'uomo (*eis ton uion tou anthrōpou*)?". Egli rispose: "E chi è, Signore (*kyrie*), perché io creda in lui?". Gli disse Gesù: "Tu l'hai visto: colui che parla con te è proprio lui". Ed egli disse: "Io credo, Signore!". E gli si prostrò innanzi» (vv. 35-38; cfr. M. Müller, «*Have You Faith in the Son of Man?*» (*John 9,35*), in *New*

*Testament Studies* 37 [1991] 291-294; H. Ito, *The Significance of Jesus' Utterance in Relation to the Johannine Son of Man: A Speech Act Analysis of John 9:35*, in *Acta Theologica* 21 [2001] 57-82; B.E. Reynolds, *The Johannine Son of Man and the Historical Jesus. John 9:35 as a Test Case*, in P.N. Anderson - F. Just - T. Thatcher [eds.], *John, Jesus, and History, 3: Glimpses of Jesus through the Johannine Lens*, SBL, Atlanta [GA] 2016 [Early Christianity and Its Literature 18] 459-468). In questo brano si assiste all'equazione di due titoli di particolare pregnanza: «Figlio dell'uomo» e «Signore». La loro associazione presuppone una valutazione già pienamente cristologica del primo, mentre è noto che esso conobbe una plurale ricezione semantica nelle tradizioni del Primo Testamento (l'appellativo è ancora oggi considerato una *crux interpretum*: per una panoramica su questa formula e sulla sua interpretazione, cfr. D.R. Burkett, *The Son of Man Debate: A History and Evaluation*. Cambridge University Press, Cambridge 1999 [Society for New Testament Studies Monograph Series 107]). Non potendo in questa sede recuperare nemmeno per sommi capi tale dibattito, mi pare sufficiente osservare come, limitandosi a Ez 37,1-14, tale appellativo ritorni tre volte (vv. 3; 9; 11; torna ottantasette volte nel libro di Ezechiele; cfr. W.G. Fowler - M. Strickland, *The Influence of Ezekiel in the Fourth Gospel. Intertextuality and Interpretation*, Brill, Leiden - Boston [MA] 2018 [Biblical Interpretation 167], 109-112) e come questo possa aver costituito il *tertium comparationis* per accostare le due scene. Dunque la figura femminile, al centro di questa duplice predicazione del Cristo, «Figlio dell'uomo» e «Signore», può candidarsi facilmente ad essere icona della Chiesa, colei che professa Gesù come il Cristo Signore e colei che raccoglie quell'«esercito grande, sterminato» che attende il ritorno del Figlio dell'uomo.

---

L'attenzione prestata all'iconografia del “miracolo” della ricomposizione delle ossa aride credo abbia posto in evidenza ciò che è stato definito “rilevanza qualitativa” dell'ermeneutica visuale delle origini cristiane. L'impiego tipologico delle Scritture che in questa documentazione si può osservare, come già più volte sottolineato, si esprime con libertà e talora anche con un'“intensità” solo di rado sperimentate dalla tradizione testuale.

Ancora una volta è emerso con chiarezza come la condivisione della medesima *Grundlogik* tipologica abbia finito per costituire il presupposto dell'autonomia della produzione visuale cristiana rispetto alle coeve tradizioni letterarie: il comune approccio alle Scritture che queste fonti de-



notano, infatti, non solo non vincolò l’una (quella visuale) a un ruolo subalterno all’altra (quella letteraria), ma offrì quella strumentazione rivelatasi fondamentale per un’elaborazione autenticamente originale di contenuti teologici.

Dal punto di vista critico, poi, tale condiviso approccio ermeneutico si rivela fondamentale per impostare un confronto, criticamente fondato, tra documenti eterogenei quanto a tipologia, ma consimili quanto a struttura logica.

#### 4. IL CASO DELLA CADUTA DEI PROGENITORI: L’AMPIEZZA TEMATICA

«Dalla donna ha avuto origine il peccato e per causa sua tutti moriamo» (Sir 25,33). In questa sintesi del Siracide si può riconoscere il più comune esito interpretativo del racconto della caduta dei progenitori<sup>53</sup>: «Allora la donna vide che l’albero era buono da mangiare, gradito agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch’egli ne man-

<sup>53</sup> Tale lettura non fu tuttavia univoca. Anche in ambito cristiano sono note interessanti eccezioni: cfr., per esempio, il *Frammento* (pseudo-ireneo? Viene classificato come *Frammento* 14 del Lugdunense, ma A. von Harnack, *Geschichte der alichristlichen Literatur bis Eusebius*, Hinrichs, Leipzig 1958<sup>2</sup>, 2,1,2,521, ne ipotizzava un’origine marcionita) che ritorna in Anastasio il Sinaita, *Commento all’Esamerone* 10 (PG 89, 1013-1014; cfr. J.M. Higgins, *Anastasio Sinaita and the Superiority of the Woman*, in *Journal of Biblical Literature* 97 [1978] 53-56): «Perché il serpente non ha attaccato l’uomo, invece della donna? Dici che l’ha sedotta perché lei era la più debole tra i due. Al contrario! Nella trasgressione del comandamento, «Eva» si è mostrata la più forte, veramente l’“aiuto” per l’uomo (cfr. Gen 2,18). Perché lei resistette al serpente da sola. Mangiò dall’albero, ma opponendo resistenza e con dissenso, e dopo essere stata trattata con perfida astuzia. Adamo, invece, ha mangiato il frutto dato dalla donna senza nemmeno cominciare a combattere, senza una parola di contraddittorio: una perfetta dimostrazione di consumata debolezza e di un’anima vile. La donna, inoltre, può essere scusata; lei ha lottato con un demone ed è stata sconfitta. Ma Adamo non potrà trovare scuse nell’essere stato sconfitto da una donna! Egli stesso aveva ricevuto personalmente il comandamento da Dio. La donna, infine, quando ricevette da Adamo il comando, deve essersi sentita trascurata: perché non era stata giudicata degna di conversare con Dio o perché poteva sospettare che Adamo le avesse dato il comando di sua spontanea volontà». È istruttiva dell’impatto culturale di Gen 1 - 3 la storia dell’ermeneutica (anche femminile) che ne ha tracciato A.J. Benckhuysen, *The Gospel according to Eve: A History of Women’s Interpretation*, IVP Academic, Downers Grove (IL) 2019.

giò. Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e si accorsero di essere nudi» (Gen 3,6-7)<sup>54</sup>.

Il mito genesiaco dell'originale allontanamento dei protoparenti, Adamo ed Eva, dal paradiso terrestre stabilì anche nella tradizione cristiana delle origini i capisaldi di un'antropologia per lo meno androcentrica, se non esplicitamente misogina<sup>55</sup>. Neppure la tipologia antitetica Eva - Maria, assai cara alla c.d. "tradizione patristica"<sup>56</sup>, di fatto sanerà del tutto il *vulnus* introdotto dall'ermeneutica "di genere" dell'episodio genesiaco: Maria, infatti, fattasi mediatrice di salvezza, riscatta la colpa di Eva, ma solo al prezzo della consacrazione della sua sessualità. Mentre il femminile viene re-dento nella verginità, il maschile non subisce analoga richiesta né la condanna delle prerogative virili di Adamo.

Il racconto genesiaco, per altro, presenta due narrazioni della creazione dell'essere umano: la più antica, "jahvista", riporta il celebre episodio del sonno di Adamo, durante il quale YHWH «gli tolse una delle costole

<sup>54</sup> Una buona analisi del tema di genere, in relazione a Gen 1 - 3 nel contesto delle tradizioni prototestamentarie è stata sviluppata da C. Meyers, *Discovering Eve. Ancient Israelite Women in Context*, Oxford University Press, Oxford - New York (NY) 1988 (in particolare i primi 5 capitoli: 3-122).

<sup>55</sup> Si tratta di un testo che ha plasmato la percezione dei generi nelle tre culture bibliche, quella giudaica ed ebraica, quella cristiana e quella dell'Islam (cfr. K.E. Kvam - L.S. Schearing - V.H. Ziegler [eds.], *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim Readings on Genesis and Gender*, Indiana University Press, Bloomington [IN] - Indianapolis [IN] 1999, in part. 128-155; C. Böttrich - B. Ego - F. Eißler, *Adam und Eva in Judentum, Christentum und Islam*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, in part. C. Böttrich, *Adam und Eva im Christentum*, *ivi*, 79-137, qui 100-103; M. Caspi, *Eve in Three Traditions and Literatures: Judaism, Christianity, and Islam*, Edwin Mellen, Lewiston [NY] 2004 [Studies in religion and society 66]). Per il primo uso cristiano di Gen 1 - 3, cfr. ancora Daniélou, *Sacramentum futuri*, 3-54. Di struttura «irrimediabilmente androcentrica» di questo racconto ha parlato D.J.A. Clines, *What Does Eve Do to Help? and Other Readerly Question to the Old Testament*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1990 (Journal for the Study of the Old Testament. Supplement 94), 25-48. Di recente sul tema è intervenuta incisivamente C. Simionelli, *Eva, la prima donna. Storia e storie*, Mulino, Bologna 2021 (Intersezioni 561).

<sup>56</sup> Si tratta di una tradizione di lunga durata: cfr. *Odi di Salomone* 19,6-11; Giustino, *Dialogo con Trifone* 100,5-6 ecc.; cfr. H. Koch, *Virgo Eva - virgo Maria. Neue Untersuchungen über die Lehre von der Jungfrauschaft und der Ehe Mariens in der ältesten Kirche*, De Gruyter, Berlin 1937 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 25); L. Cignelli, *Maria nuova Eva nella patristica greca (sec. II-V)*, Studio teologico Porziuncola, Assisi 1966 (Collectio Assisiensis 3); R. Murray, *Mary, the Second Eve in the Early Syriac Fathers*, in *Eastern Churches Review* 3 (1971) 372-384.

e richiuse la carne al suo posto. Il Signore Dio formò con la costola, che aveva tolta all'uomo, una donna e la condusse all'uomo» (Gen 2,21-22); la più recente, “sacerdotale”, si limita alla più poetica formula «maschile e femminile li creò» (Gen 1,27). Come è ovvio, il riconoscimento nella donna di una creatura creata da creatura (racconto “jahvista”) offrì un ulteriore argomento alla svalutazione del genere femminile<sup>57</sup>. Non è scopo della presente ricerca né ripercorrere la storia di questa ermeneutica né definire le antropologie che in essa affondarono le proprie radici<sup>58</sup>; d'altra parte, come si vedrà, attraverso l'escussione della documentazione iconografica sarà possibile ricostruire le tracce di una reazione a questa, pur prevalente, teoria del genere.

Il caso di studio ora preso in considerazione credo possa dimostrare l'originalità di questa argomentazione ermeneutica: denotando ancora una volta una *Grundlogik* tipologica (in questo caso si intervenne direttamente sul tipo per valorizzarne il significato reputato autentico), alcuni documenti visuali affrontarono una tematica, quella dello statuto antropologico del femminile, la cui discussione non solo non rientrava nell'agenda teologica dei primi secoli cristiani, ma era anzi da questa presupposta nell'univoca svalutazione della donna quale «*ianua diaboli*»<sup>59</sup>.

#### 4.1. Tra matrice biblica e caratterizzazione esegetica

L'iconografia della trasgressione di Adamo ed Eva è una delle più riconoscibili e tra le più attestate nella produzione visuale paleocristiana<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Cfr. per esempio Ambrogio, *Il paradiso* 10,48.

<sup>58</sup> Merita di essere segnalato, perché vistosamente in controtendenza, il profilo eroico attribuito a Eva dalle tradizioni gnostiche. Essendosi questa progenitrice dell'umanità ribellata, con la sua trasgressione, alle disposizioni del Demiurgo (nella teologia gnostica il Dio creatore è colui che scinde la primigenia unità del pleroma, dando così avvio a quel fenomeno di frammentazione del perfetto che conduce alla dispersione e alla contaminazione con la materia), ne ha ottenuto al genere umano l'accesso alla conoscenza (cfr. Gen 3,6-7), unica possibilità per l'anima di fare ritorno nel pleroma.

<sup>59</sup> Tertulliano, *L'eleganza delle donne* 1,1.

<sup>60</sup> Styger, *Die alichristliche Grabeskunst*, 6, ne conta diciannove raffigurazioni pittoriche e cinquanta sculture; Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 19, ne conta ventisei pitture e settantatré sculture (di diverso avviso, nonostante le quantità cospicue, Dulaey, *I simboli cristiani*,

Le prime raffigurazioni di questo episodio risalgono alla prima metà del III secolo e provengono dal c.d. battistero di Dura Europos, dall'ambiente 13 della necropoli di Cimitile, a Napoli, e dal cimitero di San Gennaro, pure a Napoli<sup>61</sup>.

Lo schema iconografico fondamentale è piuttosto semplice: Adamo ed Eva, raffigurati nudi, mentre con una mano si coprono i genitali, stanno ai lati dell'albero genesiaco, sul quale abitualmente è avvolto il serpente.

Come si vedrà, questo modello contempla numerose "varianti": la presenza o meno del serpente, la postura dei due personaggi, il trattenerlo o il mangiare il frutto sono solo alcune delle più rilevanti. La critica tende a valorizzare in senso didascalico-illustrativo queste diverse caratteristiche, pretendendo di poter assegnare alle diverse combinazioni il compito di raffigurare ora il momento che precede, ora quello che attua, ora quello che segue la trasgressione compiuta da Adamo ed Eva<sup>62</sup>. Sono

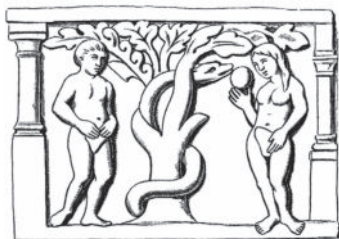
---

172). Cfr. Già A. Breymann, *Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums*, Otto Wollermann, Wolfenbüttel 1891; J. Flemming, *Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst vom 3. bis zum 13. Jahrhundert*, Ph.D. Diss., Jena a.a. 1953-1954. Questa scena, peraltro, ritorna anche sul c.d. "sarcofago di Prometeo", uno straordinario monumento di officina romana, del principio del IV secolo (conservato nei Musei Capitolini di Roma: cfr. Koch - Sichtermann, *Römische Sarkophage*, figura 215), che describe, attraverso un fregio quanto mai ricco, il mito della creazione dei primi uomini da parte di Prometeo e di Atena: «L'interesse del sarcofago è poi ancora accresciuto dal fatto che dietro la scena della fucina, proprio sul bordo, sono raffigurati Adamo ed Eva. Si tratta dunque, evidentemente, di un sarcofago utilizzato e forse addirittura ordinato da cristiani o da ebrei. La loro intenzione era dunque quella di contrapporre al mito greco della creazione la storia della prima coppia umana secondo il racconto della Genesi. Ma questo viene fatto in una forma discreta e appartata, come se si volesse dirlo e nascondere al tempo stesso. Abbiamo qui a che fare con uno degli esempi più interessanti dell'epoca di transizione dai sarcofagi "pagani" a quelli cristiani»: Zanker - Ewald, *Vivere con i miti*, 60. La fortuna dell'associazione tra il mito di Prometeo e il racconto genesiaco è provata anche da un secondo "sarcofago di Prometeo" (Koch - Sichtermann, *Römische Sarkophage*, figura 214), questa volta conservato al Louvre di Parigi, dove sul fronte si vedono i due progenitori ricevere il frutto dal serpente in una formulazione figurativa insolita (cfr. H. Kaiser-Minn, s.v. «*Adam and Eve*», in *EEECA*, 1, 10-12, qui 10).

<sup>61</sup> Cfr. Calcagnini, s.v. «*Adamo ed Eva*», 96; Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 218-219.

<sup>62</sup> Si tratta, in ogni caso, di un'operazione di non semplice finalizzazione soprattutto in ragione del fatto che questa pretesa ricerca di "fedeltà illustrativa" tradisce però la scansione narrativa del testo genesiaco, come ammette anche Calcagnini, s.v. «*Adamo ed Eva*», 97-98: «Si può constatare che nell'immagine il diverso atteggiamento «dei progenitori», pur corrispondendo a

piuttosto scettico circa la reale possibilità di poter spingere così in là l’interpretazione *dei singoli temi iconografici*. Il già considerato processo di “tematizzazione” tipologica dei *testimonia*<sup>63</sup>, infatti, operò con queste figure esattamente come agì con gli equivalenti testuali: la pericope, il brano o anche solo la profezia prescelti, caricati di un rilevante valore ermeneutico, potevano essere citati e impiegati intervenendo – talora anche vistosamente – sul loro dettato testuale. Poiché, infatti, il *testimonium* non è tale né in ragione del suo contenuto testuale (le parole con cui si esprime) né in ragione del contenuto letterario (gli antichi eventi che narra) ma in virtù della sua funzione profetica (la “realtà nuova” in cui esso si ricapitola), è evidente che se ne possa plasmare tanto la costituzione testuale quanto il resoconto narrativo originali, senza che questo ne comporti una “falsificazione” o una compromissione.



**Figura 83:** la caduta dei progenitori. Fianco sinistro di sarcofago, Musée Saint-Raymond, Toulouse (Wp. 32, t. 182,1; Rep. 3, 514). Fine IV secolo. L’immagine è tratta da Garr. 5, t. 312,4. Il fregio del fianco di questo sarcofago (a cui corrisponde, sul lato destro, il tema di Daniele nella fossa dei leoni) testimonia la persistenza del modello compositivo classico della scena della trasgressione di Adamo ed Eva. La raffigurazione, sintetizzata alle sue parti fondamentali, vuole rappresentare insieme il momento della seduzione (il serpente che si rivolge a Eva – o, come vedremo, ad Adamo), quello della colpa (il cogliere il frutto, l’averlo colto o anche il mangiarlo) e quello dei suoi esiti (la percezione della nudità e l’approntamento di costumi intrecciati da foglie, secondo Gen 3,7).

precisi momenti che nel racconto della Genesi si succedono l’uno all’altro, non rispetta il rapporto temporale della fonte». Cfr. anche L. Pani Ermini, *Una mensa paleocristiana con bordo istoriato*, in *Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte* 1 (1978) 89-117.

<sup>63</sup> Vedi *supra*, pp. 185-189.



**Figura 84:** la caduta dei progenitori. Frammento di vetro verde, probabilmente fondo di coppa. Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano (C.R. Morey, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library. With Additional Catalogues of Other Gold-Glass Collections*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1959 [Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana 4], numero 47). IV secolo. L'immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «Ève», in *DACL* 5,1, 923-938, qui 935, figura 4237. Questo frammento vitreo enfatizza la naturale propensione narrativa di questa scena: come si può facilmente osservare, infatti, si vede qui dapprima il serpente mentre porge il frutto a Eva e poi quest'ultima mentre lo consegna ad Adamo.



**Figura 85:** la trasgressione dei progenitori; ritratto della defunta davanti al parapetasma sorretto da Pietro e Paolo; *tabula inscriptionis* tra personaggi alati (angeli? eroti?); il ciclo di Giona (il profeta gettato in mare e il riposo di Giona sotto la zucca); Gesù preannuncia a Pietro il triplice tradimento. Fronte di sarcofago con alzata (Lateranense 154), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 120,2; Rep. 1, 77; cfr. anche Sotomayor, *S. Pedro*, 52, nota 73). Primo terzo del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 316,4. Il semplice progetto iconografico di questo fronte di sarcofago sottolinea esplicitamente la valenza paradigmatica della colpa assunta dal tema della trasgressione di Adamo ed Eva: è in particolare il contrappunto stabilito dai due pannelli dell'alzata a favorire questa deduzione interpretativa. Se, infatti, sul pannello di sinistra si osservano, da una parte, il ricordo della caduta che pregiudicò al genere umano la permanenza nel giardino edenico e, dall'altra, il ritratto della defunta orante, glorificata nella nuova dimora ultramondana (questo significa il parapetasma) "dischiusa" da Pietro e Paolo, sul pannello di destra è stato raffigurato il presupposto di quella salvezza: la Pasqua di Cristo (secondo il tema, già giudaico, del "prezzo di sangue", della funzione espiatrice dell'im-

molazione pasquale: cfr. Füglistner, *Il valore salvifico della Pasqua*, 87-121; 327-330). Al centro del fronte, la scena dell’annuncio della triplice negazione di Pietro si pone come una sorta di sintesi tra confessione della colpa e ottenimento della misericordia: «Il contenuto delle scene che replicano la triplice negazione di Pietro evidenzia una relazione con il perdono e la grazia, che si riscontra anche in altri numerosi testimoni [...]: in essi Pietro è “il prototipo dell’uomo caduto e di nuovo risollevato dalla misericordia divina”» (Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 129; la citazione interna è da G. Stuhlfauth, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst*, de Gruyter, Berlin - Leipzig 1925).

#### 4.2. La centralità del tema di genere

Il dettaglio su cui vorrei attirare l’attenzione in questa sede è la postura delle mani dei protoplasti. Accanto alla più frequente immagine di Eva che coglie il frutto proibito o addirittura se ne nutre, si osservano, infatti, due “varianti” di estremo interesse, dal punto di vista ermeneutico:

1. entrambi i progenitori colgono il frutto;
2. Adamo coglie il frutto mentre Eva lo osserva.

La fluidità di questo particolare iconico non può essere superficialmente ridotta a un errore imputabile agli artigiani cristiani; al contrario, in esso andrà riconosciuto un intervento ermeneutico sul dettato testuale biblico volto a ristabilire il significato fondamentale della pericope: non una definizione del femminile ma una motivazione della lontananza di Dio e della solitudine del genere umano<sup>64</sup>.

a. «Il giusto sceglie il frutto, il peccatore le foglie»  
(Ambrogio, *Il paradiso* 13,64):  
la trasgressione dei progenitori

Tra le due “varianti” allo schema con cui viene abitualmente restituito iconograficamente l’episodio di Gen 3, senza dubbio la più diffusa è

<sup>64</sup> Senza soffermarsi sui casi di rimodulazione di questo tema iconografico, ne analizza il significato in termini di storia di genere anche S.M. Salvadori, *Sin and Redemption, Sexuality and Gender. Adam and Eve in the Funerary Art of Late Antique Rome*, in J.D. Alchermes - H.C. Evans - T.K. Thomas (eds.), *αναθηματα εορτικα. Studies in Honor of Thomas F. Matthews*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2009, 271-282.

quella che osserva entrambi i progenitori cogliere – o nutrirsi – dei frutti dell'albero proibito<sup>65</sup>. Ciò che pare non privo di interesse è la constatazione del contesto figurativo, non di rado correlabile a donne, defunte o committenti, entro il quale questa riformulazione viene offerta.

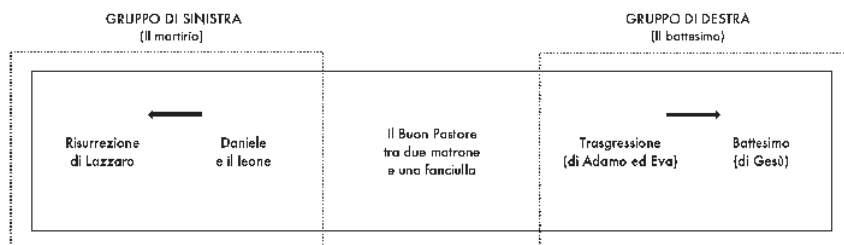
Un caso di autodeterminazione ermeneutica?



**Figura 86:** la risurrezione di Lazzaro; Daniele nella fossa dei leoni; gruppo centrale (due matrone e una ragazza attorno al Buon Pastore); la trasgressione dei progenitori; il battesimo di Gesù. Fronte di sarcofago, Saint-Pierre (Sainte-Quitterie), Aire-sur-L'Audour (Landes), Francia (Wp. 29, t. 65,5; 32, tt. 175,3-4; Rep. 3, 18). Fine IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 301,3. Non è possibile esaminare per intero questo sarcofago che viene giustamente considerato uno dei più importanti della tradizione paleocristiana (cfr. F. van der Meer, *À propos du sarcophage du Mas d'Aire*, in G.B. Pighi [éd.], *Mélanges offerts à mademoiselle Christine Mohrmann*, Spectrum, Utrecht - Anvers 1963, 169-176) e uno dei più significativi della c.d. "tradizione gallica" della scultura cristiana antica (cfr. M. Immerzel, *Les ateliers de sarcophages paléochrétiens en Gaule: la Provence et les Pyrénées*, in *Antiquité Tardive* 2 [1994] 233-249, qui 239). Oltre al fronte che qui si esamina, sui fianchi esso presenta due scene del ciclo di Giona (il profeta gettato in mare [lato sinistro] e il suo riposo sotto il pergolato di zucche [lato destro]) mentre sui due pannelli dell'alzata, ai lati della *tabula inscriptionis* non compilata, stanno il sacrificio di Isacco e la guarigione del paralitico (pannello di sinistra), Giona rigettato dalla pistrice e Tobia e il pesce.

<sup>65</sup> Oltre agli esempi qui considerati, cfr. anche Nestori, Dom<sup>77</sup>, il fianco sinistro del sarcofago conservato presso la chiesa di Notre-Dame di Manosque (Alpes-des-Haute-Provence; Rep. 3, 282; Wp. 32, t. 192,3, dove però è raffigurato ancora mutilo, senza la reiterazione della metà pannello con la figura di Eva) e l'originale iconografia del fianco destro del c.d. "sarcofago dei santi Simone e Giuda Taddeo", conservato nella cripta di San Giovanni in Valle a Verona (Wp. 29, t. 190,7; Rep. 2, 152), dove la trasgressione dei progenitori non si limita a segnalare che entrambi colsero il frutto proibito, ma addirittura propone che ne abbiano accumulato una cesta ciascuno. Più in generale, volentieri rinvio alla rassegna stilata da Calcagnini, s.v. «*Adamo ed Eva*», 98.





**Figura 87:** schema riassuntivo del progetto iconografico del fronte del sarcofago di Saint-Pierre (Sainte-Quitterie), Aire-sur-L'Adour (Landes), Francia (Wp. 29, t. 65,5; 32, tt. 175,3-4; Rep. 3, 18). Fine IV secolo. Lo schema evidenzia i due gruppi principali del sarcofago, posti ai lati di quell'*ensemble* centrale composto dal Buon Pastore e da quel particolare consesso tutto femminile che gli si stringe attorno, caso unico di tutta la più antica tradizione figurativa cristiana. Il gruppo di sinistra presenta per la verità una seconda raffigurazione caratteristica di questo fregio: l'immagine di Daniele in dalmatica («una tipologia specifica di tunica lunga tardo-antica, indossata senza cintura, importata nell'Impero dalla Dalmazia nel II secolo d.C. Era considerata particolarmente effeminata, tanto da suscitare scandalo quando indossata da uomini; presto, però, divenne anche veste di prestigio ed entrò a far parte delle vesti utilizzate dall'aristocrazia e all'interno della corte imperiale. Venne adottata nell'abbigliamento dei diaconi solo a partire dal IV secolo [...] mentre in precedenza essa era parte dell'abbigliamento proprio del pontefice e abito proprio e distintivo del vescovo»: S. Piccolo Paci, *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione*, Ancora, Milano 2008, 322; forse, però, è possibile risalire sino al tardo III secolo: cfr. già *Liber Pontificalis*, *Eutichiano 2*; *Questioni sull'Antico e Nuovo Testamento* 46 [PL 35, 2246]; cfr. anche H. Leclercq, s.v. «*Dalmatique*», in *DACL* 4,1, 111-119) di fronte a un solo leone, assopito ai suoi piedi. Mi pare che questa soluzione iconografica presupponga un intervento ermeneutico assai forte che, ancora una volta, emerge con chiarezza solo presupponendo il significato tipologico che l'episodio di Dn 6,17-24 e 14<sup>Vulgata</sup> (= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>), 31-42 doveva avere agli occhi di coloro che scelsero questo tema per articolare il progetto di questo fregio. Se, infatti, Daniele nella fossa dei leoni raffigurava il (proto)tipo del martire cristiano esposto *ad bestias* (e, di conseguenza, connotava anche l'ideale di *Ecclesia martyrum* al quale si rifaceva la comunità di coloro che di questa storia si consideravano espressione ed eredi), raffigurare il profeta al sicuro, in abiti liturgici, poteva rappresentare la soluzione visuale per enfatizzare proprio quest'orizzonte teologico del martirio cristiano, inteso qui come predicato ecclesiologico di quella comunità sacerdotale che celebrava, nella sua storia, gli eventi della salvezza. Risulta in tal modo chiara l'associazione con la risurrezione di Lazzaro, prefigurazione della risurrezione

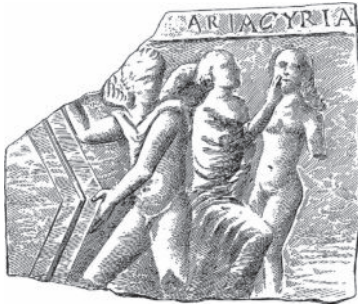
dei credenti in Gesù, il Cristo. Il pannello di destra è di ancor più semplice lettura perché abbina il manifesto della trasgressione protologica – la cui responsabilità è qui chiaramente condivisa dai due personaggi che simultaneamente protendono il braccio verso l'albero proibito per coglierne i frutti (per il significato del “tendere il braccio”, cfr. Pseudo-Ippolito, *Sulla Pasqua* 50; Agostino, *Sulla Genesi, contro i manichei* 2,22,34; Esichio di Gerusalemme, *Omelia pasquale* 1,3; Efrem, *Sul Diatessarion* 20,23-24 ecc.; cfr. Dulaey, *I simboli cristiani*, 180-181) – a quel battesimo per la remissione dei peccati che fu considerato, sin dalla predicazione paolina, l’“atto di nascita” del credente e lo strumento ineludibile per l’ottenimento della salvezza (la bibliografia sul tema è ovviamente sterminata: reputo tuttavia che G. Barth, *Il battesimo in epoca protocristiana*, Paideia, Brescia 1987 [Studi Biblici 79], 116-140, restituisca ancora una delle prospettive più intelligenti su questo argomento). Ciò che colpisce è che questa riscrittura di Gen 3 avvenga su un sarcofago sviluppato attorno al ritratto di tre donne disposte attorno al Buon Pastore: in questa professione di fede martirologica, la salvezza e la risurrezione che vengono attese sono esplicitamente correlate a una storia il cui prologo tragico non può che essere pienamente proprio *di ogni* essere umano, non delle donne specialmente.



**Figura 88:** ritratto della defunta tra personaggi alati (angeli? eroti?); la creazione della donna; la trasgressione dei progenitori; i tre Magi (?). Frammento di alzata di sarcofago, Museo Archeologico Nazionale, Napoli (Wp. 32, t. 185,9; Rep. 2, 180). Fine III - inizi del IV secolo. L'immagine è tratta da Wp. 32, t. 185,9. Questo frammento di soli cinquantasette centimetri restituisce uno tra i documenti visuali a mio avviso più significativi delle origini cristiane. La sostituzione solo frammentaria del pezzo ne rende impraticabile la descrizione del progetto iconografico; d'altra parte, anche limitandosi a ciò che ne è sopravvissuto, è possibile ricavare alcune informazioni di fondamentale rilevanza per la contestualizzazione delle due scene genesiache che qui si osservano:

1. Il sarcofago era destinato a una o due donne: lo provano sia il frammento di ritratto sia la porzione di iscrizione che menziona «MATER FILIAE».

2. Tutte le scene di questo pannello hanno a che fare con il genere femminile: un sarcofago, si potrebbe forse affermare, di donne, per le donne e relativo alle donne (il che già implica un'autodeterminazione femminile del tutto inedita nelle fonti letterarie cristiane che, tra fine III e inizi IV secolo, sono scritti di uomini, per lo più per uomini e quasi sempre riguardo a uomini).



**Figura 89:** la creazione della donna. Particolare da frammento di alzata di sarcofago, Museo Archeologico Nazionale, Napoli (Wp. 32, t. 185,9; Rep. 2, 180). Fine III - inizi del IV secolo. L'immagine è tratta da Leclercq, s.v. «Ève», 927, figura 4234. L'elemento più significativo di questo frammento risiede ovviamente nel breve ciclo genesiaco che qui si osserva. Esso è composto di due sole scene: la creazione dell'essere umano e la caduta. Nella prima scena si osserva ciò che Rep. 2, 180, pagina 69, ha singolarmente definito la «Creazione dell'uomo e di Eva (*Erschaffung des Menschen bzw. Evas*). Cristo siede come creatore rivolto a destra [...] e pone le dita della sua mano destra sul volto di Eva. Appoggia le dita della mano destra sul volto di Eva, che sta in piedi di fronte a lui» (si noti che nel pezzo non è presente Adamo!). Si tratta di un unicum figurativo che riformula la tradizionale struttura di questo tema iconografico che abitualmente osserva il Cristo-Logos – o il Padre o tre figure identiche – mentre tocca una silhouette umana che intenzionalmente è connotata dagli stessi tratti somatici del Creatore (vedi *infra*, l'esempio in figura 121): è una sintesi dei due resoconti genesiaci, quello “favoloso” del corpo plasmato (dove il dettaglio del tocco; Gen 2,7: racconto “jahvista”) e quello “lirico” dell'essere umano come «immagine e somiglianza» di Dio (dove il dettaglio dei volti identici; cfr. Gen 1,26-27: racconto “sacerdotale”). Su questo frammento, come anticipato, tale consueta costruzione figurativa viene ripensata: qui il Cristo-Logos (la figura è quella di un giovane, dunque non è il Padre) sta creando la donna, plasmandola «a sua immagine e somiglianza» (lo rivendicano tanto la rispettiva postura dei due tanto la mano del Creatore che vistosamente tocca il volto della creatura). Anche la figura successiva – quella che rappresenta la trasgressione dei protoparenti – procede nello stesso solco ermeneutico, rielaborando il racconto genesiaco, come accade sul sarcofago di Saint-Pierre (Sainte-Quitterrie: vedi *supra*, figura 86): anche qui la trasgressione viene compiuta simultaneamente da Adamo ed Eva, con l'ulteriore precisazione della condivisione dello stesso frutto. Nello stesso momento, entrambi i progenitori colsero lo stesso frutto: «Non vi è più maschile e femminile» (Gal 3,28) verrebbe da dire, rileggendo Paolo. Il pur poco che è sopravvissuto di questo sarcofago sembra voler

Figura 89: la creazione della donna. Particolare da frammento di alzata di sarcofago, Museo Archeologico Nazionale, Napoli (Wp. 32, t. 185,9; Rep. 2, 180). Fine III - inizi del IV secolo. L'immagine è tratta da Leclercq, s.v. «Ève», 927, figura 4234. L'elemento più significativo di questo frammento risiede ovviamente nel breve ciclo genesiaco che qui si osserva. Esso è composto di due sole scene: la creazione dell'essere umano e la caduta. Nella prima scena si osserva ciò che Rep. 2, 180, pagina 69, ha singolarmente definito la «Creazione dell'uomo e di Eva (*Erschaffung des Menschen bzw. Evas*). Cristo siede come creatore rivolto a destra [...] e pone le dita della sua mano destra sul volto di Eva. Appoggia le dita della mano destra sul volto di Eva, che sta in piedi di fronte a lui» (si noti che nel pezzo non è presente Adamo!). Si tratta di un unicum figurativo che riformula la tradizionale struttura di questo tema iconografico che abitualmente osserva il Cristo-Logos – o il Padre o tre figure identiche – mentre tocca una silhouette umana che intenzionalmente è connotata dagli stessi tratti somatici del Creatore (vedi *infra*, l'esempio in figura 121): è una sintesi dei due resoconti genesiaci, quello “favoloso” del corpo plasmato (dove il dettaglio del tocco; Gen 2,7: racconto “jahvista”) e quello “lirico” dell'essere umano come «immagine e somiglianza» di Dio (dove il dettaglio dei volti identici; cfr. Gen 1,26-27: racconto “sacerdotale”). Su questo frammento, come anticipato, tale consueta costruzione figurativa viene ripensata: qui il Cristo-Logos (la figura è quella di un giovane, dunque non è il Padre) sta creando la donna, plasmandola «a sua immagine e somiglianza» (lo rivendicano tanto la rispettiva postura dei due tanto la mano del Creatore che vistosamente tocca il volto della creatura). Anche la figura successiva – quella che rappresenta la trasgressione dei protoparenti – procede nello stesso solco ermeneutico, rielaborando il racconto genesiaco, come accade sul sarcofago di Saint-Pierre (Sainte-Quitterrie: vedi *supra*, figura 86): anche qui la trasgressione viene compiuta simultaneamente da Adamo ed Eva, con l'ulteriore precisazione della condivisione dello stesso frutto. Nello stesso momento, entrambi i progenitori colsero lo stesso frutto: «Non vi è più maschile e femminile» (Gal 3,28) verrebbe da dire, rileggendo Paolo. Il pur poco che è sopravvissuto di questo sarcofago sembra voler

chiarire l'infondatezza dei due presupposti teologici che venivano impiegati per affermare la subalternità – se non proprio l'inferiorità – della donna all'uomo: né Eva è “creatura di creatura” né il genere ha avuto nulla a che fare con la trasgressione che portò alla separazione tra Creatore e creature. Al contrario: anche Eva è, nella pienezza del suo femminile, «immagine e somiglianza» di Dio e l'uomo non può attribuire ad altri la sua condizione storica. A conclusione di questa (proto)teologia femminista elaborata a partire dalla proposta di un'ermeneutica autonoma di Gen 1 - 3, dopo aver riscattato Eva, viene offerto il paradigma di Maria, la donna che ha reso possibile la salvezza di tutto il genere umano. Non paghe di aver escluso che sia stata colpa femminile la caduta del genere umano, le committenti di questo sarcofago ci tengono a ricordare agli spettatori di questo manifesto teologico che fu però una donna – né poteva essere altrimenti – ad aver offerto la propria maternità perché potesse aver luogo l'incarnazione del Logos divino.

b. «Adamo, per aver steso la mano, ha attirato su di noi la morte»  
(Esichio di Gerusalemme, *Omelia pasquale* 1,3):

Adamo, il trasgressore

Prima di concludere vorrei prestare attenzione anche alla “variante” della scena della trasgressione di Gen 3 meno frequente: quella che attribuisce ad Adamo, invece che a Eva, l'iniziativa di cogliere il frutto proibito dell'albero<sup>66</sup>.

Non credo sia possibile sovrastimare la rilevanza della fattispecie iconografica a cui si sta per prestare attenzione. Priscilla Buongiorno ha correttamente riconosciuto in questo “filone documentario” la possibilità di rettificare in profondità la descrizione dell'antico ideale cristiano della donna e del femminile, con esiti profondamente divergenti da quelli ricavabili dalla sola escussione dei *testi* della c.d. “letteratura patristica”.

<sup>66</sup> Oltre agli esempi riportati, cfr. anche la scena sul fianco destro del sarcofago di Santa Engracia, a Saragozza (Rep. 4, 149; Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 159-169, in part. 163; vedi *supra*, figura 60) e il frammento di Villa Albani, a Roma (Rep. 1, 923; Wp. 32, t. 191,1), del primo terzo del IV secolo. A questo elenco va forse aggiunto il sarcofago datato al 330-340 e conservato presso il Musée de l'Arles antique (Rep. 3,40; Wp. 29, t. 122,3; nella scena riportata su questo sarcofago l'avambraccio sinistro di Adamo, quello rivolto all'albero, è perduto, ma la postura del braccio è compatibile con l'ipotesi che il progenitore stesse cogliendo il frutto, mentre per certo non lo sta facendo Eva; questa ipotesi è contemplata anche da Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 283, nota 1031). Cfr. anche la rassegna di Calcagnini, s.v. «*Adamo ed Eva*», 98.



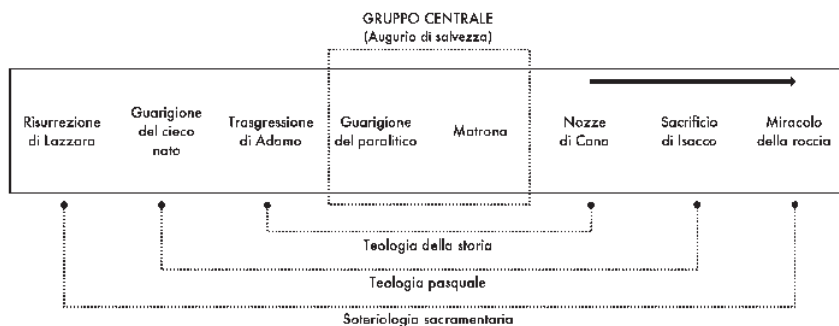
**Figura 90:** la risurrezione di Lazzaro; la guarigione del cieco nato; la trasgressione di Adamo; la guarigione del paralitico; ritratto di matrona; il miracolo delle nozze di Cana; il sacrificio di Isacco; Pietro fa scaturire l'acqua dalla roccia. Fronte di sarcofago, Real Academia de la Historia, Madrid (Wp. 29, t. 111,1; Rep. 4, 81; cfr. anche Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 59-66). Prima metà del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 376,3. Prima di dedicare attenzione al progetto iconografico del fronte di questo sarcofago, vorrei soffermarmi sulla scena della trasgressione che presenta con ogni evidenza un'inversione dei ruoli di Adamo e di Eva che la critica non ha faticato a osservare. L'originalità di questo impianto iconografico è stata fatta oggetto di diversi tentativi interpretativi, molti dei quali miravano a minimizzarne la portata o a escluderne premesse ermeneutiche così originali come qui si sta proponendo: «A sinistra, guardando il sarcofago, si trova Adamo, in posizione frontale forzata: mentre con la sinistra tiene la solita foglia di vite (in parte scolpita e in parte solo sgraffiata), incrocia il braccio destro davanti al petto, quasi ad altezza delle spalle, estendendolo a sinistra e aprendo la mano per mostrare Eva come causa della sua disobbedienza» (Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 60; Rep. 4, 81, p. 187, si limita a riportare: «Adamo [...], rivolto verso l'albero, indica la chioma «dell'arbusto» con la mano destra in un gesto di *adlocutio*»; di altro avviso, concorde con quanto si sta proponendo, è Calcagnini, s.v. «Adamo ed Eva», 98). La proposta di Manuel Sotomayor (ma anche la descrizione del *Repertorium*) pare difficilmente ricevibile per due ragioni:

1. il gesto di Adamo è del tutto compatibile con quello non di rado compiuto da Eva, quando già non stringe il frutto tra le mani (vedi anche solo *supra*, figura 86), il che rende difficile sostenere ora un'interpretazione dissimile;
2. sussistono almeno altri due casi che, impiegando schemi iconografici meno essenziali di questo (sul sarcofago della Real Academia de la Historia manca, per esempio, il serpente), impiegano la stessa soluzione figurativa.



**Figura 91:** lastra di Vittorina. Cimitero dei Giordani, Roma (ICUR 9, 24521; cfr. D. Calcagnini, *Minima Biblica. Immagini scritturistiche nell'epigrafia funeraria di Roma*, PIAC, Città del Vaticano 2006 [Studi di Antichità Cristiana 61], 62). Prima metà del IV secolo. Foto dell'autore. «Abramo ed ed Eva». Particolare della c.d. “coppa di Podgorica”, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo (cfr. P. Levi, *The Podgoritza-Cup. Notes and Comments*, in *Heythrop Journal* 4 [1963] 55-60; S. Nagel, *Die Schale von Podgorica. Bemerkungen zu einem außergewöhnlichen christlichen Glas der Spätantike*, in *Bonner Jahrbücher* 213 [2013] 165-198). Metà del IV secolo. L'immagine è un particolare della tavola Garr. 6, 463,3. La trasgressione di Adamo. Particolare del fronte di sarcofago della Real Academia de la Historia, Madrid (Wp. 29, t. 111,1; Rep. 4, 81; cfr. anche Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 59-66). Prima metà del IV secolo. L'immagine è un dettaglio della tavola Wp. 29, t. 111,1. La parentela tra le tre figure mi pare, da un punto di vista strettamente iconografico, evidente. Nel caso della lastra di Vittorina e della c.d. “coppa di Podgorica”, la presenza del serpente rivolto verso Adamo non fa che enfatizzare l'intervento sul racconto dell'episodio genesiaco. I commentatori, per altro, non hanno difficoltà a osservare la tipicità di queste scene. Meno semplice è la descrizione della lastra di Vittorina per via dell'incertezza del tratto e della povertà stilistica del risultato. Alcuni commentatori (cfr. Calcagnini, *Minima Biblica*, pagina 89) riconoscono un frutto nella mano destra Eva, ma non si può escludere che si tratti semplicemente del tentativo di raffigurare una mano aperta, come la destra di Adamo. Di certo c'è solo che Adamo è prossimo all'albero e verso di lui è rivolto il serpente, Eva invece è lontano e «sembra allontanarsi dall'albero (poggia

sulla gamba destra, mentre ha la sinistra flessa)» (*ibidem*). Più semplice è l'analisi della scena che si ritrova nella decorazione della “coppa di Podgorica”: «La rappresentazione della caduta contiene anche una caratteristica singolare. Sebbene i progenitori si trovino nella consueta disposizione, ai lati dell'albero del paradiso, il serpente che li si snoda non si rivolge, come d'abitudine, a Eva, ma ad Adamo: un'eccezione nella realizzazione artistica» (Nagel, *Die Schale von Podgorica*, 175). Si potrà obiettare che l'iscrizione associata a questa scena, visibilmente erranea, rende impossibile attribuire all'iconografia della coppa una particolare valenza ermeneutica: «*Abram et et Evam*» è l'iscrizione che descrive l'immagine del peccato dei progenitori [...]. La confusione è innegabile. [...] Si può presumere che l'incisore, come la maggior parte degli artigiani dell'epoca, non sapesse leggere e scrivere autonomamente, il che non sorprende a un tasso medio di alfabetizzazione di circa il 5-10% nelle province occidentali dell'Impero Romano» (*ivi*, 185). In altri termini: come si può attribuire a un analfabeta (almeno funzionale) – incapace persino di scrivere “Adamo ed Eva” – le competenze necessarie per elaborare un'ermeneutica così complessa qual è quella che qui si sta proponendo? Come già ricordato più *supra* (pp. 155-157), mentre l'attitudine al linguaggio figurativo poteva affinarsi nella prassi quotidiana della cultura romano-imperiale, le competenze ermeneutiche necessarie per impostare questi interventi esegetici sul testo venivano affinate nella prassi culturale delle comunità cristiane dove la “liturgia della Parola” costituiva una sorta di “formazione permanente” dei discepoli di Gesù, il Cristo. I documenti riportati in figura credo attestino solidamente l'esistenza di questa “variante” all'iconografia della trasgressione dei progenitori.



**Figura 92:** schema riassuntivo del progetto iconografico del fronte del sarcofago della Real Academia de la Historia, Madrid (Wp. 29, t. 111,1; Rep. 4, 81). Prima metà del IV secolo. L'organizzazione ermeneutica di questo documento mi pare solidamente costruita per abbinamenti speculari che si sviluppano avendo nel grup-

po centrale il loro asse. Le due figure che stanno nel mezzo di questo fregio, la guarigione del paralitico e la matrona in posa di orante, mi pare vogliano formulare un augurio di salvezza per la donna lì ritratta (se, come credo, questo personaggio femminile raffigurasse la defunta, si tratterebbe ancora una volta del sarcofago di una donna, né un simile augurio avrebbe senso altrimenti): il miracolo di Mc 2,1-12 || Mt 9,1-8 || Lc 5,17-26, su cui già molto si è riflettuto, qui è riprodotto come prototipo della remissione dei peccati accordata dal Cristo e riguardata come la premessa dell'accesso al Regno. «Il creatore dell'universo, il Verbo di Dio che all'inizio plasmò l'uomo, avendo visto che la sua creatura era stata contaminata dal male, la guarì in ogni modo, ora rinnovando ne le diverse membra – riportandole ad essere come erano state plasmate all'inizio – ora rendendo in un solo istante sano e integro un individuo umano, rendendolo perfetto in vista della risurrezione» (Ireneo di Lione, *Contro le eresie* 5,12,6). Il primo “luogo teologico” chiamato a restituire le ragioni della speranza nutrita dalla defunta (cfr. 1Pt 3,15) è espresso da una sintetica teologia della storia – analoga ad altre già osservate in precedenza –: a conclusione della storia umana (avviata con la trasgressione dei progenitori), Cristo è giunto per inaugurare i tempi ultimi (come indica il «primo segno» delle nozze di Cana), avviando la vigilia di quel Regno nel quale la defunta sperava di essere ammessa. Il fulcro di questa teologia della storia, ciò che ha fatto scoccare l'ora della vigilia del Regno, è stato quel sacrificio perfetto che Cristo ha elevato sulla croce (qui effigiata dalla tipologia del sacrificio di Isacco) e al quale si indirizzava anche il segno della guarigione del cieco nato (vedi *supra*, pp. 377-378). Infine, tramite l'accostamento tra il prodigio dell'acqua miracolosa e la risurrezione di Lazzaro, viene espressa la garanzia del fatto che quel Vangelo universale – l'avvento del Regno e il compimento della storia secolare – rappresenti anche una “notizia buona” individuale – rivolta, cioè, alla salvezza personale dei singoli credenti. Si noti ancora che, nella successione delle tre immagini alla destra del gruppo centrale, si può riconoscere anche una “storia nuova”: l'Incarnazione di Cristo (il suo avvento alla festa nuziale), la Pasqua e il tempo della Chiesa, connotato dall'amministrazione del battesimo: «Andate dunque e ammaestrate tutte le nazioni, battezzandole nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito Santo» (Mt 28,19).

---

Pur se non esaustiva, l'analisi dell'impiego del *testimonium* prototestamentario di Gen 3,1-7 ha permesso di constatare come la *Grundlogik* della primigenia cultura visuale cristiana abbia fornito uno strumento argomentativo impiegato con grande versatilità e creatività dalla committenza di questi monumenti: l'ipotesi che una prima, rudimentale teologia di genere abbia iniziato a farsi strada sul fregio di questi documenti “fem-



minili”<sup>67</sup> credo possa dirsi almeno in parte documentata. Se una simile conclusione, promosse ulteriori indagini, potesse essere recepita come dato consolidato, se ne dovrebbe dedurre, agli inizi del IV secolo, non solo l’esistenza di un originale nucleo teologico cristiano sul femminile ma anche – e sarebbe fatto forse ancor più significativo – una teologia *delle donne cristiane* sul femminile<sup>68</sup>.

Un primo, considerevole, tentativo di autodeterminazione, compiuto ingaggiando un dibattito ermeneutico sulle Scritture secondo la prassi “ordinaria” delle comunità cristiane.

## 5. IL CASO DELLA RISURREZIONE DI LAZZARO: L’INTERVENTO DELL’ATTUALITÀ

Si è già potuto osservare, in relazione al ciclo dei tre fanciulli ebrei<sup>69</sup>, un fenomeno particolare: l’introduzione di dettagli figurativi presi dall’attualità delle comunità cristiane in parziale riscrittura dell’episodio prototestamentario<sup>70</sup>. Questo dato è stato valutato alla luce della *Grund-*

<sup>67</sup> Tutti i documenti analizzati in queste pagine dei quali si potesse identificare la committenza hanno dimostrato di essere legati a donne: il Lateranense 154 (Rep. 1, 77; *supra*, figura 85) recava il ritratto di una matrona davanti al parapetasma; il sarcofago di Saint-Pierre (Sainte-Quitterie) di Aire-sur-L’Adour (Landes; Rep. 3, 18; *supra*, figura 86) pone attorno al Buon Pastore un gruppo di tre donne, due matrone e una ragazza; il frammento del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Rep. 2, 180; *supra*, figura 88) oltre a ritrarre una donna, reca il lacerto epigrafico «MATER FILIAE»; il sarcofago della Real Academia de la Historia di Madrid (Rep. 4, 81; *supra*, figura 90) riporta al centro del fregio il ritratto di una matrona in posa d’orante; la lastra di Vittorina (ICUR 9, 24521; *supra*, figura 91) la commemora nel breve testo epigrafico graffito la «ΒΕΒΗΜΕΡΕΥΤΕ ΒΙΚΤΟΡΙΝΑ».

<sup>68</sup> Nella compilazione di questo capitolo ho potuto giovarmi del confronto critico con Priscilla Buongiorno (Durham University), attualmente impegnata in una ricerca dedicata ai “prototipi del femminile” nella cultura visuale delle origini cristiane. I risultati preliminari di questo studio, ai quali ho potuto accedere per cortesia dell’autrice, mi pare lascino presagire consistenti innovazioni nel panorama della storia del femminile nelle origini cristiane, il cui indirizzo complessivo, per ciò che ho potuto valutare, mi è parso coerente con quanto emerso nel corso di queste pagine.

<sup>69</sup> Vedi *supra*, pp. 315-329.

<sup>70</sup> Uno tra gli esempi più semplici da rievocare è quello dell’uniforme dei soldati raffigurati a presidio dell’erma alla cui venerazione i tre ebrei si sottraggono: il palmare parallelo con le insegne militari romano-imperiali introduce un’evidente distopia rispetto al contesto storico del racconto prototestamentario, ovviamente altro (perché antico, perché

*logik* tipologica di questa primigenia cultura visuale nel senso che, essendo il *testimonium* raffigurato un tipo del Cristo e della Chiesa – secondo la prassi ermeneutica “latina”<sup>71</sup> –, allora la sua dimensione di piena verità si doveva ricercare nel presente, in quell’antitipologia – cristologica ma anche ecclesiologica – che comprendeva sia l’ideale della Chiesa sia anche la sua storia.

Nelle ultime pagine di questo capitolo, vorrei provare a documentare come il caso ora menzionato non rappresenti un’eccezione alla normale prassi figurativa cristiana, ma un suo tratto caratteristico che pure concorre ad attestarne la fondamentale struttura ermeneutica: ancor prima di essere inseriti nell’organizzazione progettuale dei singoli documenti, i *testimonia* “artistici” erano già stati oggetto di un primo intervento ermeneutico che ne aveva orientato la selezione e la configurazione iconografica, per esaltarne non tanto l’originale narrazione quanto il valore ermeneutico. Già in questa fase “ideativa”, il significato antitipologico era considerato prevalente sul nucleo tipologico; per questo, l’“intrusione” del presente in vicende antiche dovette essere considerato come una coerente valorizzazione dei diversi *testimonia*.

Il caso della risurrezione di Lazzaro mi sembra uno dei più efficaci per documentare questo processo.

### 5.1. *La risurrezione come emancipazione dal culto degli idoli*

Tra i soggetti tratti dal Nuovo Testamento, la risurrezione di Lazzaro (Gv 11,1-44) è senza dubbio uno di quelli che tornano con maggiore fre-

---

orientale) rispetto a quello romano. Vi è chi ha motivato questa circostanza richiamando l’impiego, da parte degli artigiani cristiani, di modelli e figurine più comuni; dal mio punto di vista, si tratta di una spiegazione almeno in parte difettosa, perché trascura – tra le altre cose – l’esplicita connotazione orientale conferita alla raffigurazione dei tre fanciulli, connotazione che ben difficilmente si può pensare di armonizzare con una simile trascuratezza per la realizzazione del gruppo inquirente. Detto altrimenti: questa spiegazione introduce una contraddizione nella progettazione di questa scena perché postula che per metà essa sia l’esito dell’applicazione di criteri di ordine “pratico” (facilitare il lavoro degli artigiani), per l’altra metà di esigenze “filologiche” (soffermarsi puntigliosamente sull’originale contesto del racconto biblico).

<sup>71</sup> Vedi *supra*, pp. 189-197.

quenza nel primigenio immaginario cristiano<sup>72</sup>: l’effigie del «migliore esempio della risurrezione»<sup>73</sup> compare precocemente, con caratteri sostanzialmente definiti, e persiste a lungo tanto nell’iconografia funeraria quanto sulle mense marmoree tanto nelle arti minori. La scena, capace di prospettare sia il destino di salvezza predisposto per il credente sia la potenza divina del Cristo sia la veridicità della sua risurrezione, viene preferenzialmente abbinata al “miracolo” dell’acqua fatta scaturire dalla roccia o ad altre scene di carattere battesimale<sup>74</sup>, in una connessione che restituisce efficacemente sia l’itinerario della “vita pubblica” di Gesù – secondo la narrazione giovannea – sia l’itinerario religioso del credente: rinato nel battesimo e destinato a risorgere in Cristo.

Colui che camminando calpestò le onde salse del mare,  
 colui che fa rivivere i semi morenti della terra,  
 colui che poté infrangere i lacci letali della morte,  
 «colui che poté», dopo le tenebre, dopo che per tre volte il sole rifulse, il fratello,  
 fra i vivi, restituire a Marta, «sua» sorella:  
 che costui dalle ceneri farà risorgere Damaso, io lo credo<sup>75</sup>.

A queste parole papa Damaso affidava la propria speranza di risurrezione, dimostrando così quanto sentito fosse questo *testimonium* nella coscienza cristiana antica.

<sup>72</sup> Styger, *Die altchristliche Grabeskunst*, 7, conta cinquantatré pitture e trentasei rilievi di questa scena; Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 21, molte di più: sessantasei pitture e centouno rilievi; «L’iconografia della resurrezione di Lazzaro è il tema neotestamentario più raffigurato nelle catacombe; a parte il miracolo della fonte, è il tema più popolare tra tutti i temi vetero- e neotestamentari» (*ivi*, 176). Su questo tema iconografico, cfr. R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Druck, Bern 1955; J.S. Partyka, *La résurrection de Lazare dans les monuments funéraires des nécropoles chrétiennes à Rome. (Peintures, mosaïques et décors des épitaphes). Étude archéologique, iconographique et iconologique*, Zakład Archeologii Śródziemnomorskiej PAN, Warszawa 1993 (Travaux du Centre d’Archéologie Méditerranéenne de l’Académie Polonaise des Sciences 33).

<sup>73</sup> Tertulliano, *La risurrezione* 53,3.

<sup>74</sup> Cfr. Dassmann, *Sündenvergebung*, 283-289; Partyka, *La résurrection de Lazare*, 71-74; 91-94; Dresken-Weiland, *Immagine e parola*, 178. Attingendo ancora una volta ai dati forniti dalla studiosa tedesca, e limitandoci al caso del “miracolo” della fonte, si contano trentadue progetti iconografici pittorici che associano tale prodigio alla risurrezione di Lazzaro e trentaquattro che fanno altrettanto su sarcofagi.

<sup>75</sup> Damaso, *Epitaffio per sé*; presso il Cimitero di Marco e Marcelliano (ICUR, 4, 12418). Cfr. Ferrua (ed.), *Epigrammata Damasiana*, 111-113.

Di questa scena vorrei prendere in considerazione un solo elemento, evidentemente dissonante dal dettato evangelico: la restituzione figurativa della tomba di Lazzaro. Nel quarto Vangelo canonico si legge una descrizione dettagliata del sepolcro che aveva raccolto il corpo dell'amico di Gesù (Gv 11,38-39.41-44) e della scena che si anima durante il celebre miracolo:

Intanto Gesù, ancora profondamente commosso, si recò al sepolcro; era una grotta (*spēlaion*)<sup>76</sup> e contro vi era posta una pietra. Disse Gesù: «Togliete la pietra!» [...]. Tolsero dunque la pietra. Gesù allora alzò gli occhi e disse: «Padre ti ringrazio perché mi hai ascoltato. Io sapevo che sempre mi dai ascolto, ma l'ho detto per la gente che mi sta attorno, perché credano che tu mi hai mandato». E, detto questo, gridò a gran voce: «Lazzaro, vieni fuori!». Il morto uscì, con i piedi e le mani avvolti in bende e il volto coperto da un sudario.

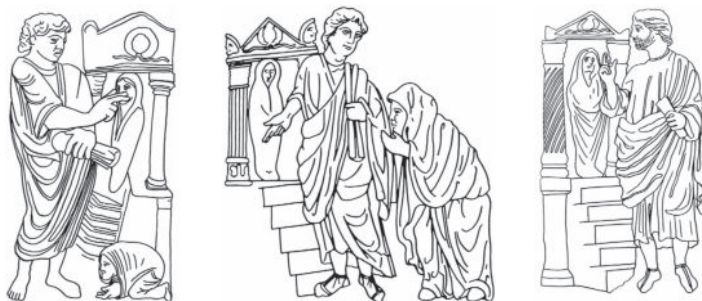
Non sussiste alcun dubbio in merito alla configurazione che i redattori del quarto Vangelo hanno voluto conferire a questo sepolcro eppure l'iconografia cristiana antica stabilmente adotta un'altra configurazione:

La rappresentazione della tomba di Lazzaro, impropriamente detta «edicola», si discosta dal sepolcro di tipo palestinese descritto nel testo giovanneo (Gv 11,38) e ripete invece il modello monumentale degli edifici funerari romani a tempio, come mostrano le cortine murarie stilizzate, le *fenestrellae* e gli acroteri della tomba su alcune pitture<sup>77</sup>.

Il dato mi pare rilevante: benché di questo sepolcro fosse disponibile una descrizione evangelica chiara, facilmente traducibile in immagini, la committenza cristiana preferì sperimentare una soluzione figurativa difforme, introducendo la configurazione "templare" della tomba di Lazzaro.

<sup>76</sup> L. Morris, *The Gospel according to John*, Eerdmans, Gran Rapids (MI) 1971 (The New International Commentary on the New Testament), 559, richiama giustamente l'uso del medesimo lessico in Mc 11,17 e in Eb 11,38. Era in ogni caso un tipo di sepoltura comune nella Giudea dei tempi di Gesù, per lo più riservata alle persone più benestanti (cfr. E.M. Meyers - J.F. Strange, *Archaeology, the Rabbis, and Early Christianity*, Abingdon, Nashville [TN] 1981, 97-98). Più di recente, cfr. R. Zimmermann, *Modello nel vivere e nel morire (Il risuscitamento di Lazzaro) Gv 11,1-12,11*, in Id. (cur.), *Compendio dei miracoli*, 1025-1054, qui 1037-1039.

<sup>77</sup> M. Guj, s.v. «Lazzaro», in Bisconti (cur.), *Temi*, 201-203, qui 202. A un'ampia disamina della tipologia «a tempio» della tomba di Lazzaro è dedicato l'ottavo capitolo di Parityka, *La résurrection de Lazare*, 60-69 («L'edicola funeraria di Lazzaro»).



**Figura 93:** la risurrezione di Lazzaro. Particolare di fronte di sarcofago (Lateranense 184), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 139,1; Rep. 1, 39). Primo terzo del IV secolo. Particolare di fronte di sarcofago, Musée de l'Arles antique, Arles (Wp. 29, t. 152,5; Rep. 3, 34). Particolare di fronte di sarcofago (Lateranense 178), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 86,3; Rep. 1, 44). Primo terzo del IV secolo. Le immagini sono tratte da Pelizzari, *Dal battesimo al regno*, 54, nota 32. Come mostrano le tre figure appena riportate, anche nelle diverse configurazioni della scena (con o senza il personaggio femminile, con maggiore o minore spazio a disposizione, con diverso orientamento ecc.), lo schema templare della tomba di Lazzaro viene per lo più rispettato.



**Figura 94:** la risurrezione di Lazzaro; testo epigrafico. Lastra marmorea graffita proveniente dal Cimitero Maggiore e ora presso i Musei Vaticani, Lapidario cristiano, Città del Vaticano (ICUR 1, 1587 = 8, 22407; cfr. anche Calcagnini, *Minima Biblica*, 2; Partyka, *La résurrection de Lazare*, numero 82). Pieno IV secolo. L'immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «Lazare», in *DAFL* 8,2, 2009-2086, qui 2031-2032, figura 7004. Anche la “lastra di Dato e Bonosa” – come numerose altre, per la verità (cfr. Calcagnini, *Minima Biblica*, 6; 27; 43; 46; 49; 54; 56; 64; 71) – reca la raffigurazione del miracolo della risurrezione di Lazzaro: nonostante l'evidente povertà stilistica di questo documento, la tomba del defunto amico di Gesù è descritta con grande cura, con l'avvertenza di farne emergere il profilo templare (cfr. Partyka, *La résurrection de Lazare*, numero 82 del catalogo).

È necessario chiedersi se la scelta di rimarcare con tanta costanza questo dettaglio possa essere ricondotta unicamente all'uso funerario coevo – che pure, com'è evidente, ricorreva a questa tipologia sepolcrale monumentale solo in rari casi, per lo più espressione dei più alti strati sociali.

Se, infatti, come si è visto, la “riscrittura delle Scritture” praticata da questa documentazione dev'essere correlata a un preciso intento semantico perseguito con gli strumenti dell'ermeneutica, abitualmente tipologica, e se, come già segnalato, questa scena venne recepita nel primo immaginario cristiano per significare la condizione futura del credente<sup>78</sup>, perché negare la possibilità che questa connotazione del sepolcro di Lazzaro fosse dotata di una precisa intenzione? Non mi pare una forzatura postulare che questo dettaglio figurativo così caro al primigenio immaginario cristiano rispondesse al desiderio di sottolineare anche il nucleo religioso della professione di fede in Gesù, il Cristo: il cristiano si incammina verso la propria risurrezione nello stesso momento in cui decide di abbandonare gli idoli e il loro culto fasullo. Assunta questa prospettiva, la matrice “templare” dei monumenti qui raffigurati non potrà più essere intesa né soltanto né principalmente come il riflesso di una pratica funeraria – minoritaria – romana, ma come un'esplicita equazione tra la speranza che proviene dalla professione di fede e il rifiuto degli idoli.

---

<sup>78</sup> Wp. 29, tt. 139,1-4, non seguito dalla critica contemporanea (cfr. Partyka, *La résurrection de Lazare*, 53; era d'accordo con lo studioso tedesco Stuibler, *Refrigerium interim*, 185), segnala quattro casi in cui – a mio avviso persuasivamente – egli riconosce su altrettanti sarcofagi figure di Lazzaro dai tratti somatici femminili. Ove l'osservazione dello studioso tedesco fosse ricevuta, si tratterebbe di un'evidente sostituzione (*subrogatio* extrabiblica, se si volesse rilanciare la categoria introdotta da Sotomayor, *Una posible “ley”*), un caso in cui l'attualità interviene forse bruscamente nel racconto biblico. È chiaro che questo tipo di rivendicazione (il credente sta di fronte a Cristo come Lazzaro, nutrendo la stessa aspettativa di amicizia e di vita) non è pensabile fuori da una cultura esegetica fortemente tipologica: il presente della Chiesa – e, dunque, dei cristiani committenti di questi monumenti – è l'interlocutore di quei testi e, nella coscienza di questi cristiani, ne è anche la realizzazione; “confondere i piani”, come forse si direbbe oggi, o forse addirittura intersecarli del tutto, in realtà non è una forzatura delle Scritture, ma un loro coerente utilizzo.

## 5.2. L'irruzione dell'attualità

Il caso brevemente richiamato ha voluto sottolineare il ruolo determinante dell'attualità nell'impiego dei materiali scritturistici e nella gestione di quel repertorio di *testimonia* visuali che costituì il lessico di questa primigenia tradizione figurativa cristiana.

Il “presente” della Chiesa, del resto, è una coordinata essenziale della tipologia latina, per come l'ha descritta Jean Daniélou<sup>79</sup>: se la verità delle Scritture è nel loro compimento profetico (nell'antitipo che era profetato dal tipo) e se la Chiesa è antitipo al pari di Gesù, il Cristo, allora il presente della Chiesa è verità delle Scritture. Da qui deriva anche il passo ulteriore: se i credenti, con la loro vicenda, animano il presente della Chiesa, allora la loro diviene storia sacra, compimento essa stessa delle profezie antiche.

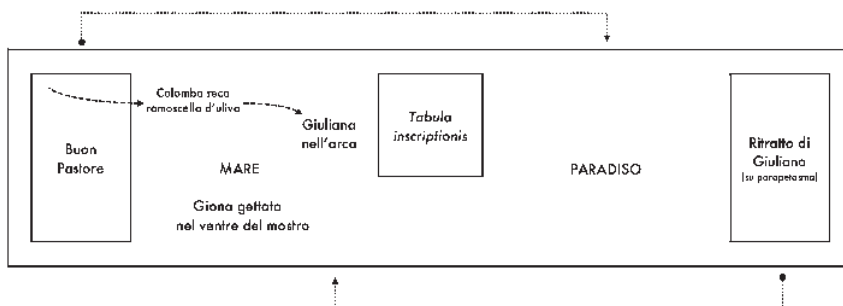
Da qui l'orizzonte martirologico di molte costruzioni tipologiche di questa tradizione visuale; da qui l'attualizzazione di molti racconti biblici; da qui anche l'intrusione di alcuni credenti nei racconti biblici.



**Figura 95:** il Buon Pastore; Giona gettato nelle fauci della pistrice; Giuliana, nell'arca, riceve la colomba; *tabula inscriptionis* (cfr. ICUR 1, 1658); il paradiso; il ritratto di Giuliana di fronte al parapetasma, il pannello alle spalle della defunta che ne significa abitualmente la dimora ultraterrena. Fronte di sarcofago, (Lateranense 236), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 57,5; Rep. 1, 46; cfr. anche Pelizzari, *Vedere la Parola*, 114-116). Fine III secolo-inizi IV. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 301,2. Ciascuna delle due figure monumentali che stanno nei pannelli laterali di questo fronte – il Buon Pastore e Giuliana – richiama la porzione del monumentale fregio centrale che

<sup>79</sup> Vedi *supra*, pp. 189-197.

non gli è prossima – e dunque, il Buon Pastore richiama il paradiso, Giuliana il mare agitato. Si tratta di una sorta di chiasmo figurativo che ha come obiettivo quello di rinsaldare l'unità progettuale di questo straordinario documento iconografico: Giuliana, che si augura certo di far parte di quel gregge sicuro – forse addirittura di essere quell'unica pecora sulle spalle del Pastore, mentre viene ricondotta all'ovile – è tuttavia memore della traversata non semplice della vita. E così il Buon Pastore, che vigila sulla vita delle pecore che gli sono affidate, è d'altra parte indirizzato verso quel pascolo sicuro al quale ha condotto il suo piccolo gregge.



**Figura 96:** schema riassuntivo del progetto iconografico del fronte di sarcofago, (Lateranense 236), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 57,5; Rep. 1, 46). Nel progetto di questo sarcofago, la vicenda umana, che pure naturalmente si rispecchia nell'immagine del navigare in acque non sempre pacifiche, diventa intarsiato di temi biblici. Se, infatti, la colomba che annuncia la salvezza attesa sembra giungere a Giuliana – che l'aspetta nell'arca della sua esistenza – proprio da quegli alberi che stanno dov'è il Buon Pastore, d'altra parte anche lo stesso mare grosso in cui lei ha navigato è qui "redento" dall'immersione del profeta Giona e dal suo sacrificio, quasi a dire che la vita – nella quale si è vegliata la salvezza – è già stata consacrata dalla croce, che l'ha resa pegno di risurrezione. Se Giuliana può ora prendere il posto di Noè è perché questa antica cristiana rivendica di essere anche lei, con la sua vicenda umana complessa, un frammento di profezia e, perciò, un frammento del compimento. Opera qui forse anche la visione ultima di Ap 21,1, che, mentre mostra l'avvento della Gerusalemme celeste, annuncia che «il mare non c'era più». Anche nel progetto iconografico di questo sarcofago, infatti, il giardino in cui il gregge pascola sereno (si noti la postura della pecora che osserva Giuliana, forse anticipatoria del Buon Pastore del Mausoleo di Galla Placida; vedi *infra*, figura 140) ferma le acque del mare ai cui flutti impetuosi sostituisce lo scorrere dolce di un ruscello, al quale alcune pecore si stanno abbeverando sicure.





**Figura 97:** la defunta, nell’arca, riceve la colomba; il banchetto escatologico davanti al parapetasma. Frammento di alzata di sarcofago, Collegio al Campo Santo Teutonico, Roma (Wp. 32, t. 255,7; Rep. 1, 893; cfr. J. Fink, *Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*, Böhlau, Münster - Köln 1955 [Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 4], 11, nota 41; 12, nota 44; 43, note 202-203). Fine III secolo-inizi IV. L’immagine è tratta da Wp. 32, t. 255,7. In maniera assai più succinta, questo frammento di alzata sviluppa un manifesto teologico sovrapponibile a quello, affidato a un progetto iconografico ben più raffinato, del sarcofago di Giuliana: anche qui la defunta, al posto di Noè, riceve la colomba (qui sì prioritariamente simbolo della salvezza battesimale: cfr. R.P.J. Hooyman, *Die Noe-Darstellung in der frühchristlichen Kunst: Eine christlich-archäologische Abhandlung zu J. Fink: Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*, in *Vigiliae Christianae* 12 [1958] 113-135) e questo le dischiude ora il banchetto celeste. Le portate che Joseph Wilpert aveva ipotizzato nella sua tavola sono ovviamente del tutto inverificabili, a eccezione dei pani, di cui resta traccia nel frammento stesso; la postura del solo commensale superstite rende plausibile anche la presenza del vino. Se questa coppia di alimenti fosse confermata, si potrebbe pensare a un’evocazione della cena comunitaria come anticipazione del banchetto escatologico (sulla scorta di Mc 14,25 || Mt 26,29 || Lc 22,18). Se così fosse, nel frammento di questa alzata si dovrebbe riconoscere la rilettura soteriologica dei due momenti fondamentali della prassi culturale cristiana delle origini: battesimo e cena. Si noti come i due pezzi ora osservati recuperino ciascuno un aspetto di 1Pt 3,18-21 («Anche Cristo è morto una volta per sempre per i peccati [...] per ricondurvi a Dio; messo a morte nella carne, ma reso vivo nello spirito. E in spirito andò ad annunciare la salvezza anche agli spiriti che attendevano in prigione; essi avevano un tempo rifiutato di credere quando la magnanimità di Dio pazientava nei giorni di Noè, mentre si fabbricava l’arca, nella quale poche persone, otto in tutto, furono salvate per mezzo dell’acqua. Figura, questa, del battesimo, che ora salva voi»):

1. Il sarcofago di Giuliana, grazie all’associazione tra defunta / Noè e Giona gettato nel ventre della pistrice (quest’ultima scena tipologia della morte sacrificale del Cristo), richiama con evidenza la funzione ricapitolativa del-

la passione e morte del Cristo (l'esito soteriologico di quell'immolazione perfetta è infatti atteso sin da quando YHWH «pazientava nei giorni di Noè»).

2. Il frammento ora osservato, d'altra parte, enfatizza, mi sembra, il valore battesimale della tipologia di Noè, qui osservato come preludio della partecipazione al banchetto eucaristico, a sua volta osservato come compimento della cena eucaristica.

Oltre all'espedito iconografico sperimentato, l'elemento che accomuna questi due documenti, e che si pone in piena continuità con l'impostazione teologica di 1Pt, è proprio l'ingresso a pieno titolo dell'attualità nella storia della salvezza. Tale principio – enunciato in termini generali in 1Pt e declinato alla biografia e alla sepoltura di due donne cristiane in questi sarcofagi – radicalizza gli ideali dell'"eredità" o del "mito di fondazione" eliminando la distinzione tra il piano del prototipo e quello dell'esito. Se, infatti, l'eredità o il mito fondativo si muovono su un piano necessariamente "altro" rispetto a quello dell'erede o dell'identità costituita (gli uni sono esiti *conclusi* nel passato – storico o mitico non cambia –, gli altri sono caratteri vivi del presente), non così avviene per la storia che queste scelte figurative presuppongono: essa, infatti, nella coscienza di questi cristiani *continua* a svolgersi, senza soluzione di continuità, proseguendo nella vicenda presente della Chiesa e, per suo tramite, nella biografia dei singoli credenti.

L'attualità dei committenti di questa prima arte cristiana era dunque un argomento che la *Grundlogik* tipologica attivò ermeneuticamente, attraverso una rilettura scritturistica della storia, tutta quanta reputata ugualmente "santa". Torna di nuovo attuale il *Prologo* della *Passione di Perpetua e Felicita* che esplicitamente si interroga sull'efficacia degli «antichi» e «nuovi esempi della fede», sorprendentemente concludendo che,

secondo il traboccare della grazia stabilito per il compimento dei tempi (*secundum exuberationem gratiae in ultima saeculi spatia decretam*)<sup>80</sup>, sono da reputarsi più rilevanti (*maiora*) «gli esempi di fede» più recenti, perché sono gli ultimi.

Il presente di quelle comunità e di quei cristiani era dunque percepito quale capitolo privilegiato di quella stessa storia della salvezza il cui racconto era stato affidato alle Scritture: la tipologia non era altro che lo

---

<sup>80</sup> *Passione di Perpetua e Felicita, Prologo* 1,3.

strumento ermeneutico impiegato per dimostrare la piena appartenenza del presente a quell'unica vicenda provvidenziale. In questo senso, la primigenia cultura visuale cristiana non fa altro che raccogliere e documentare questo radicale sistema di pensiero teologico.

---

Nel complesso, l'itinerario condotto sino a questo punto ha posto in evidenza alcuni caratteri della tipologia visuale cristiana. Nello specifico si è prestata attenzione a quattro coordinate:

1. La sua rilevanza quantitativa. Considerare l'ermeneutica visuale delle origini cristiane potrebbe modificare, talora sensibilmente, la percezione della storia dell'esegesi cristiana delle origini. La validità di questa constatazione, per altro, è sottolineata dal più ampio spettro sociale da cui provenne e a cui fu rivolta la primigenia produzione figurativa cristiana. Attraverso questa fonte documentaria, infatti, è possibile accedere a versanti delle origini cristiane – si pensi, per esempio, alle competenze esegetiche del *populus ecclesiae* – sostanzialmente inaccessibili a ricostruzioni storiografiche basate esclusivamente sul ricorso alla documentazione testuale.
2. La sua rilevanza qualitativa. La tipologia visuale non si limitò né a raffigurare esiti ermeneutici elaborati in ambito letterario – si pensi al caso del miracolo delle ossa aride o a quello del nesso ermeneutico tra Pietro e Mosè, tipologia verosimilmente introdotta in ambito iconografico e solo successivamente recepita in letteratura – né alla “misura” che in quel contesto documentario abitualmente si osserva. L’“intensità” dell'ermeneutica tipologica visuale, infatti, non di rado condusse ad autentiche riscritture dei testi biblici (si pensi al caso della *subrogatio*): ciò che nel sistema tipologico stabiliva l'unitarietà dei Testamenti (il nesso tra tipo e antitipo), qui radicalizzato e spinto sino alle estreme conseguenze, divenne l'occasione di un'autentica appropriazione – talora anche biografica – dei materiali biblici e di una loro riformulazione.

3. La sua ampiezza tematica. Produzione “dal basso” delle comunità cristiane antiche, questa ricca documentazione figurativa non di rado si sofferma su argomenti che, o del tutto assenti o univocamente discussi in ambito c.d. “patristico”, riscossero qui ampia attenzione e spesso originale formulazione. Valse anche il contrario: temi e argomenti sovrarappresentati nella documentazione letteraria risultano qui o del tutto assenti o per lo meno marginali. L’osservazione di questa produzione “artistica” pone necessariamente la domanda: è sicuro che il ritratto storiografico dell’agenda religiosa, ideale e teologica delle origini cristiane rispecchi fedelmente – o anche solo adeguatamente – le voci che essa realmente contenne?
4. La sua attualità. La prima cultura visuale cristiana diede voce a un’ideale religioso che, assumendo l’attualità della Chiesa come la naturale prosecuzione della storia sacra narrata dalle Scritture, era assolutamente incline a considerare queste ultime del tutto permeabili al presente cristiano. Nei disegni di queste pitture, tra i rilievi di questa scultura, nei dettagli della glittica, dell’oreficeria e della vetreria cristiane, le Scritture sfumano nelle pieghe di una vicenda insieme corale e individuale, nutrita di attualità e che rispetto a questa sente la necessità di saper pronunciare una parola autorevole e ferma. Il presente del popolo di Dio è promosso qui a tempo sacro, a tempo che può interloquire con le Scritture, senza limitarsi più ad esserne semplicemente lo spettatore.

Vi è un ultimo elemento che mi pare urgente almeno evocare: l’efficacia di questa cultura visuale. Si è già sottolineato che le prime immagini cristiane non furono semplicemente ricettrici di una speculazione “alta”, letteraria, prodotto di una “gerarchia” – se non ecclesiastica almeno intellettuale – che, di fatto, avrebbe ricalcato il confine dell’alfabetizzazione, ponendo da una parte i pochi “autori” e dall’altra il ben più nutrito ma passivo pubblico degli “uditori”. L’ermeneutica visuale ha infatti dimostrato la vivacità intellettuale e teologica di questo presuppo-

sto “pubblico” che, in modo del tutto autonomo, frequentò le Scritture, le interpretò secondo gli strumenti appresi nella liturgia (di qui la centralità del modello tipologico) e le impiegò liberamente per affermare idee (dalle personali aspettative soteriologiche a complessi assiomi teologici) che dunque per lo più non trovano immediato o plausibile referente nella coeva produzione c.d. “patristica”<sup>81</sup>.

Il punto che ora vorrei richiamare è ancora ulteriore. Come già altrove sottolineato<sup>82</sup> e come più volte emerso dall’analisi della documentazione qui considerata, non di rado questa cultura visuale si rivelò a tal punto incisiva sulla coscienza collettiva – identitaria, religiosa, teologica – di questi gruppi da condizionarne la produzione letteraria. Dunque non solo le immagini non furono subalterne ai testi, non solo furono autonome nell’elaborazione del proprio messaggio, ma talora furono esse la matrice di quella materia che, successivamente e in modo subalterno, venne recepita in letteratura.

---

<sup>81</sup> L’originalità di questa documentazione risulterà con ancor maggiore efficacia nel capitolo dedicato all’analisi di alcuni progetti iconografici (nella prossima *Sezione*). Se infatti già ora, avendo concentrato l’attenzione sui caratteri generali dell’ermeneutica visuale paleocristiana (sia ideali, rispetto alla sua *Grundlogik*, sia attuali, rispetto al suo *Grundgesetz*), si è potuto avere un saggio dell’autonomia di questa produzione figurativa, d’altra parte sarà con l’analisi di singoli documenti, considerati nella loro integrale costituzione progettuale, che l’originalità dell’elaborazione teologica di questa fonte potrà emergere ancor più distintamente. Quanto appena asserito equivale, in ambito letterario, ad affermare, per esempio, che altro è descrivere introduttivamente i principi che nel complesso connotarono l’esegesi alessandrina, altro è osservarne concretamente l’applicazione in un certo commentario di Origene, o la loro sopravvivenza nell’opera di Eusebio ecc.

<sup>82</sup> Mi limito a rinviare ancora a due mie ricerche dove la questione è più ampiamente considerata: *Dal battesimo al regno*, e *Vedere la Parola*, 62-72, dove alcuni casi di studio sono descritti e dove più ampi riferimenti bibliografici sono riportati.



I MODELLI COMPOSITIVI  
DELLA PIÙ ANTICA DOCUMENTAZIONE VISUALE  
CRISTIANA





## I.

# L'IMPORTANZA DEL “PROGETTO ICONOGRAFICO”. SCRITTURE, IMMAGINE ED ERMENEUTICA

L'itinerario compiuto credo permetta di cogliere l'insidiosità di un pregiudizio critico che ancora riaffiora negli studi sulla prima produzione visuale cristiana: l'ipotesi che i diversi documenti in essa realizzati si limitino a declinare gallerie di “paradigmi di salvezza”, sostanzialmente equivalenti<sup>1</sup>.

La ricerca di un unitario *Grundprinzip* per questa iconografia<sup>2</sup> – per lo più riconosciuto nell'augurio di salvezza o, al limite, in casi di particolare “benevolenza critica”, nella speculazione soteriologica – non di rado ha condotto la ricerca a considerare il primo lessico iconografico paleocristiano come una sorta di antologia biblica di vicende di riscatto e salvezza, analoghe dal punto di vista semantico e dunque interscambiabili nell'uso. A questo repertorio paradigmatico, gli artigiani che realizzarono i diversi monumenti cristiani avrebbero di volta in volta attinto senza seguire una particolare *ratio* contenutistica, ma limitandosi ad affastellare

---

<sup>1</sup> Questo approccio di fatto porta a considerare “descritto” il documento visuale del quale si siano riconosciuti i diversi soggetti raffigurati. La domanda circa le ragioni che avrebbero orientato tanto la scelta dei temi (su questo specifico argomento, cfr. però J. Dresken-Weiland, *Société et iconographie. Le choix des images des sarcophages paléochrétiens au IV<sup>e</sup> siècle*, in M. Galinier - F. Baratte [éds.], *Iconographie funéraire romaine et société: Corpus antique, approches nouvelles?*, Presses universitaires del Perpignan, Perpignan 2013 [Histoire del l'art 3], 247-257) quanto la loro concreta disposizione su ciascun monumento viene considerata, quando posta, sostanzialmente fuorviante. Poiché al documento viene attribuita una funzione semplice – formulare per il defunto il generico auspicio di avere accesso alla salvezza promessa dal Cristo ai suoi discepoli –, il presupposto di una ragione specifica per la scelta dei costituenti iconografici di ciascun monumento e per la loro configurazione complessiva viene reputato un sovraccarico interpretativo arbitrariamente imposto a questi prodotti visuali.

<sup>2</sup> Vedi *supra*, pp. 147-148.

teorie più o meno nutrite di questi *exempla salvationis*, rispettando solo la disponibilità di spazio e di risorse economiche su cui avrebbero potuto contare.

---

*Excursus**L'Ordo commendationis animae*

Vi è un testo eucologico che, a far seguito dagli studi di Edmond Le Blant<sup>3</sup>, è abituale vedere citato per “giustificare” questo approccio critico alla prima tradizione visuale cristiana: l'*Ordo commendationis animae* (*quando infirmus est in extremis*) del Messale Romano.

Si tratta di un rituale che, dopo una lunga litania inaugurata dalla ripetizione delle invocazioni *Kyrie eleëson* e *Christe eleëson*<sup>4</sup>, contiene un'orazione (la terza) che si dilunga in una serie di quindici suppliche. La prima, con valore di prologo, chiede: «Ricevi il tuo servo, o Signore, nel luogo della sua auspicata salvezza, «che gli proviene» dalla tua misericordia». Dalla seconda alla quindicesima invocazione, si ripete la formula: «Libera, o Signore, la sua anima (*Libera, Domine, animam eius*)», e, dalla terza in poi, viene declinato un elenco di tredici “paradigmi – questi sì – di salvezza” («Libera, o Signore, la sua anima, come hai liberato... [*Libera... sicut liberasti...*]»):

1. Enoc ed Elia «dalla morte tipica di questo mondo»;
2. Noè «dal diluvio»;
3. Abramo «da Ur dei Caldei»;
4. Giobbe «dalle sue afflizioni»;
5. Isacco «dal sacrificio e dalla mano di suo padre, Abramo»;
6. Lot «da Sodoma e dalla fiamma del fuoco»;

<sup>3</sup> Cfr. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques*, XXVI-XXXIX. Queste pagine verranno riedite in Id., *Les bas-reliefs des sarcophages chrétiens et les liturgies funéraires*, in *Revue Archéologique* 38 (1879) 223-241, qui 229-230, che, di fatto, ripubblica la sezione conclusiva dell'*Introduzione* della sua più nota ricerca sui sarcofagi paleocristiani di Arles.

<sup>4</sup> Nella sua costituzione finale, l'*Ordo* propone, dopo introito breve e aspersione, una lunga litania dei santi – aperta e chiusa da *Kyrie* e *Christe eleëson* – a cui seguono sette orazioni e le preghiere «in expiratione». In generale cfr. L. Gougaud, *Étude sur les Ordines Commendationis Animae*, in *Ephemerides Liturgicae* 49 (1935) 3-27.

7. Mosè «dalla mano del Faraone, re degli Egiziani»;
8. Daniele «dalla fossa dei leoni»;
9. I tre fanciulli «dalla fornace del fuoco e dalla mano del re iniquo»;
10. Susanna «dal falso crimine»;
11. Davide «dalla mano del re Saul e dalla mano di Golia»;
12. Pietro e Paolo «dalle carceri»;
13. «la beatissima Tecla, vergine e martire, dai terribili tormenti».

I sei casi segnalati in corsivo corrispondono ad altrettanti temi della prima iconografia cristiana<sup>5</sup>; paralleli a questo formulario si rinvencono sia in ambito epigrafico sia in ambito letterario<sup>6</sup>. Con la valorizzazione dell'*Ordo commendationis animae* si ritenne di aver finalmente trovato la matrice della prima cultura visuale cristiana (e, con essa, il *Grundprinzip* di questa tradizione figurativa): una raccolta di prototipi della salvezza eterna accordata da YHWH. Era del resto una conclusione piuttosto semplice da trarre: una preghiera funeraria avrebbe ispirato un "arte" funeraria.

L'ipotesi di Edmond Le Blant venne "consacrata" negli studi dal *Manuale* di Henri Leclercq, il quale citava l'*Ordo* tra le "influenze giudaiche" della prima

<sup>5</sup> Anche la vicenda di Tecla è protagonista di innumerevoli restituzioni visuali (cfr. S.J. Davis, *The Cult of Saint Thecla: A Tradition of Women's Piety in Late Antiquity*, Oxford University Press, Oxford - New York [NY] 2001 [The Oxford Early Christian Studies]; A. van den Hoek - J.J. Hermann, *Thecla the Beast Fighter: A Female Emblem of Deliverance in Early Christian Art*, in *Id.*, *Pottery, Pavements and Paradise. Iconographic and Textual Studies on Late Antiquity*, Brill, Leiden - Boston [MA] 2013 [Vigiliae Christianae, Supplements 122], 65-106; G. Pelizzari, *La discepola ribelle. Tecla di Iconio nel ciclo agiografico degli Atti di Paolo*, Paoline, Milano 2017 [Saggistica Paoline 79]); d'altra parte la sua vicenda non costituì mai un tema – o un ciclo definito – iconografico di particolare successo; per questa ragione, nell'elenco dei paradigmi dell'*Ordo* l'ultimo non è stato segnalato in corsivo.

<sup>6</sup> Per i materiali epigrafici cfr. ancora Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques*, XXI-XXVI (= *Id.*, *Les bas-reliefs*, 223-228). Per il resto, cfr. Prigent, *L'arte dei primi cristiani*, 223-236, che richiama, per esempio, due controverse *Orazioni* pseudo-cipriane (cfr. *ivi*, 225-228; cfr. anche W. Hartel [ed.], *Cyprianus [Pseudo-Cyprianus]*, *Opera omnia*, 3: *Opera spuria*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1871 [Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 3,3], 144-151; cfr. anche J. Ntedika, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts: Étude de patristique et de liturgie latines (IV<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle)*, Nauwelaerts, Louvain - Paris 1971 [Recherches Africaines de Théologie 2]); alcuni testi martirologici però tardivi (*Martirio di Eusebio*; *Atti di Anania e Pietro* 13; *Passione di Filippo* 12); *Costituzioni apostoliche* 5,7,2 (ma qui il contesto è diverso: nel passo delle *Costituzioni* vengono, infatti, enumerate tipologie della risurrezione); Gregorio di Nazianzo, *Orazione* 24 10, ecc.

“arte” cristiana<sup>7</sup>, presupponendo una – remota – matrice midrashica per la preghiera sulla quale il direttore dell'École Française de Rome aveva per primo attirato l'attenzione.

Da allora il parallelo tra il primo immaginario cristiano e la terza orazione dell'*Ordo* – che ha nella coppa di Podgorica un suo caposaldo argomentativo<sup>8</sup> – è divenuto una sorta di “rubrica fissa” degli studi, di volta in volta rilanciata per suffragare l'assioma critico che nega la possibilità di riconoscere in questa tradizione visuale significati ulteriori al generico auspicio di salvezza per i cristiani defunti.

Ciò posto, è però necessario dire che il punto debole di questo presupposto critico è drammaticamente evidenziato dalla cronologia della preghiera<sup>9</sup>. L'*Ordo*, infatti, non può essere fatto risalire a prima del IV secolo (avanzato), come prova anche la presenza delle invocazioni iniziali *Kyrie eleëson* e *Christe eleëson*, la cui comparsa è in Oriente, nella liturgia delle Chiese di Antiochia e di Gerusalemme, non prima della metà del IV secolo<sup>10</sup>. Nel complesso, infatti, nonostante l'appassionata difesa di Pierre Prigent, di fatto non c'è modo né di documentare una retrodatazione al III secolo (o addirittura al II, se si accetta la proposta cronologica qui avanzata per gli albori della produzione visuale cri-

<sup>7</sup> Cfr. H. Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIIe siècle*, Letouzey et Ané, Paris 1907, 1, 110-111. La discussione della matrice giudaica occupa *ivi* le pagine 103-126.

<sup>8</sup> Vedi *infra*, pp. 461-462. Vanno ovviamente citati anche i paralleli della “coppa di Colonia” (Morey, *The Gold-Glass Collection*, 347) e della coppa di Homblières (*ivi*, 349), entrambe ora al British Museum di Londra (vedi *infra*, pp. 463-465). A queste si può associare anche il fondo di piatto vitreo a figure d'oro conservato alla Pusey House di Oxford (Morey, *The Gold-Glass Collection*, 366), tutte posteriori al IV secolo.

<sup>9</sup> Lo rilevano lucidamente Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques*, xxvii, Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne*, che perciò tenta di risalire alla matrice giudaica, e anche Prigent, *L'arte dei primi cristiani*, 223-224, ma lo denuncia apertamente solo Finney, *The Invisible God*, 283-284: «La cronologia è ancora il principale problema critico. Nessuna delle preghiere di petizione, funerarie o non funerarie, può essere datata prima del IV secolo, al più presto. Perciò non può esserci alcuna prova positiva di una connessione storica tra l'iconografia funeraria [...] e le preghiere di petizione basate su paradigmi biblici». Sulla genesi delle «tradizioni liturgiche dell'assistenza ai malati», cfr. Metzger, *L'Église dans l'Empire Romain*, 2: *Les célébrations*, 608-619, che però purtroppo non prende in considerazione l'*Ordo commendationis animae*.

<sup>10</sup> Cfr. M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, 3: *L'eucarestia: sacrificio, messa e sacramento*, Ancora, Milano 1949, 170-174; cfr. anche A. Nocent, *Storia della celebrazione dell'eucarestia*, in S. Marsili *et alii* (cur.), *Anàmnese*, 3,2: *La liturgia, i sacramenti. Eucarestia: teologia e storia della celebrazione*, Marietti, Genova - Milano 1989<sup>2</sup>, 179-270, in part. 203; 217-223; McGowan, *Il culto cristiano dei primi secoli*, 241-242.

stiana)<sup>11</sup> della terza orazione dell'*Oratio* né di rintracciare fonti eucologiche funerarie cristiane così risalenti – che al momento non sono state rinvenute, ma solo induttivamente presupposte (e ricercate).

D'altra parte, a me sembra che sia l'impostazione complessiva di questo dibattito a scontare un vizio d'origine: ne sono discutibili, infatti, sia il presupposto metodologico (trovare il *testo* da cui *dipendono* le *immagini*) sia l'univocità del senso (poiché sussistono evidenti somiglianze tra una preghiera del IV secolo e l'immaginario che già si ritrova sostanzialmente consolidato sin dagli esordi del III, allora il testo eucologico deve aver recepito fonti – letterarie, *ca va sans dire* – ben più antiche) sia l'effettiva prossimità tra la terza orazione dell'*Ordo* e il primigenio immaginario cristiano (solo sei su tredici "paradigmi di salvezza" dell'orazione sono condivisi con la prima iconografia cristiana e tra questi mancano – alcuni tra – i più diffusi: per esempio Giona...).

La soluzione non può ovviamente essere quella di trascurare l'*Ordo commendationis animae* e gli evidenti punti di contatto che lo accostano all'immaginario cristiano delle origini, ma semplicemente quella di reconsiderarne il ruolo e la "posizione", *si licet*, di fronte a quella tradizione iconografica. Si può, in altri termini, affermare che l'*Ordo* echeggi – anziché fondare – la più antica cultura visuale cristiana, tale ricezione essendo stata plausibilmente favorita dalla comune struttura tipologica dell'ermeneutica liturgica e di quella visuale paleocristiana.

Insomma: l'*Ordo commendationis animae* non mi sembra possa restituirci una fonte – tanto meno il prototipo – del primo immaginario cristiano, ma piuttosto un esito di quest'ultimo; la riprova, cioè, non della subalternità di queste immagini rispetto a quei testi, ma dell'efficacia che questa cultura visuale esercitò nel plasmare la coscienza cristiana delle origini, condizionando talora la redazione di quei materiali letterari che di essa furono il prodotto.

D'altra parte, superando l'ipotesi di un rapporto diretto tra l'*Ordo* e la prima produzione visuale cristiana – ipotesi sulla quale la ricerca si è soffermata in modo pressoché esclusivo –, sussiste anche un'altra possibilità critica, che forse merita di essere menzionata.

Si è già fatto riferimento a diverse antiche preghiere (in particolare quelle di *Terzo libro dei Maccabei* 6,2-15 e di *Costituzioni apostoliche* 7,37)<sup>12</sup>, del tut-

<sup>11</sup> Vedi *supra*, pp. 201-237.

<sup>12</sup> Vedi *supra*, p. 207, nota 22. Il *Terzo libro dei Maccabei* viene abitualmente datato al I secolo a.e.v. (cfr., per il contesto storico di questo libro, S.R. Johnson, *Historical Fictions*

to estranee all'ambito funerario, costruite secondo la forma dell'"invocazione per prototipi". In esse, infatti, vengono evocati esempi<sup>13</sup> della benevola protezione accordata da YHWH in tempo di persecuzione («Re di grande potenza, Dio altissimo, Onnipotente, che governi misericordiosamente tutto il creato, guarda la discendenza di Abramo, o Padre, i figli del santo Giacobbe, popolo del tuo resto, che periscono come forestieri in terra straniera»; e, dopo una ricca casistica, il testo conclude con l'invocazione: «E ora, tu che detesti l'insolenza, misericordioso e protettore di tutti, rivelati subito ai figli d'Israele, oltraggiati dalle genti senza Legge»)<sup>14</sup> o dell'ascolto e del favore con cui accoglie le offerte dei suoi figli («Tu che hai adempiuto le promesse fatte per mezzo dei profeti, tu che provasti misericordia per Sion, tu che hai avuto compassione per Gerusalemme, esaltando in essa, con la nascita di Cristo, il trono di Davide, tuo servo, [...] accogli ora le suppliche del tuo popolo [...] come già accogliesti i doni dei giusti nelle generazioni antiche» segue una ricca casistica esemplificativa)<sup>15</sup>.

L'"invocazione per prototipi", dunque, assunta sin qui come tratto saliente dell'*Ordo commendationis animae* non è una forma eucologica introdotta dalla preghiera del Messale Romano, ma va fatta risalire a modelli assai più antichi, verosimilmente abbozzati già entro le tradizioni giudaiche del Secondo Tempio e, da lì, assorbiti progressivamente – e diffusamente – nella prassi liturgica di diverse tradizioni cristiane (le *Costituzioni apostoliche* vengono attribuite all'ambito antiocheno; l'*Ordo commendationis animae*, anch'esso, a mio avviso, da ascrivere a questa tradizione, è di ambito romano). Emergono due dati:

---

*and Hellenistic Jewish Identity: Third Maccabees in Its Cultural Context*, University of California Press, Berkeley [CA] - Los Angeles [CA] - London 2004 [Hellenistic Culture and Society 43], per la datazione 129-141). Le *Costituzioni apostoliche* sono un'antologia di materiali canonico-liturgici d'uso ecclesiastico raccolta al più tardi entro il 380, ma composta di documenti riconducibili a epoche ben più risalenti. In particolare, il libro settimo riporta, tra i capitoli 33 e 45, materiali eucologici di cui è stata osservata l'affinità con preghiere giudaiche ed ebraiche (si tratta dunque di una sezione plausibilmente ben più antica del IV secolo; sul settimo libro, cfr. C.N. Jefford, *Power and Tradition in Apostolic Constitutions 7*, in D.V. Meconi [ed.], *Sacred Scripture and Secular Struggles*, Brill, Leiden - Boston [MA] 2015 [The Bible in Ancient Christianity 9], 62-84; sulla struttura compositiva delle *Costituzioni apostoliche*, cfr. E.M. Synek, *Die Apostolischen Konstitutionen: ein «christlicher Talmud» aus dem 4. Jh.*, in *Biblica* 79 [1998] 27-56).

<sup>13</sup> Tra i quali vi è sempre anche Giona.

<sup>14</sup> *Terzo libro dei Maccabei* 6,2-3.9.

<sup>15</sup> *Costituzioni apostoliche* 7,37.

1. Il nucleo originale di questa forma eucologica era tipologico (e questo si fu un carattere condiviso dalla primigenia tradizione visuale cristiana).
2. La destinazione originale di queste preghiere non era funeraria (se dunque un tratto caratteristico dev'essere assegnato all'*Ordo commendationis animae*, dunque, esso deve essere l'aver trasportato questa forma eucologica nella prassi funeraria; l'ambito semmai in cui queste invocazioni si svilupparono fu "proto-martirologico" [*Terzo libro dei Maccabei*]).

Si profilano dunque due soluzioni: o, come detto, mantenendo un riferimento esclusivo tra *Ordo commendationis animae* e iconografia paleocristiana, si avanza l'ipotesi di una dipendenza del primo dalla seconda; oppure, dilatando lo spettro critico a questa intera forma eucologica, si suppone che essa abbia influito sia sulla prima tradizione visuale cristiana (per la fortuna liturgica di queste preghiere) sia sulla genesi dell'*Ordo* (per via di dipendenza testuale).

Ciò che credo si possa ricavare è il rilancio della matrice tipologica, vera intersezione tra questa forma eucologica e il primo immaginario cristiano, e la decadenza del modello del "paradigma di salvezza" offerto al defunto. I tipi biblici che in queste preghiere vengono rubricati (secondo il meccanismo delle raccolte di *testimonia*) non necessariamente vengono spesi per annunciare la salvezza ultraterrena, ma si prestano ai più diversi impieghi teologici: dalla designazione del martire (il testimone osteggiato dal secolo che YHWH difende) alla definizione della Chiesa (colei che innalza il sacrificio gradito a Dio).

---

Se si abbandona il fragile riferimento all'*Ordo commendationis animae*, quel che resta del presupposto menzionato più sopra configura un approccio sostanzialmente pregiudiziale all'"arte" dei primi cristiani, che non di rado finisce per tradursi in un atteggiamento rinunciatario soprattutto di fronte alla possibilità di descrivere il progetto iconografico che di volta in volta organizza la morfologia di questi più antichi documenti visuali cristiani<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Lo specifico riferimento al progetto iconografico si motiva per via del fatto che l'ipotesi stessa della sua esistenza risulta credibile solo nella misura in cui non si postuli né l'equivalenza semantica dei diversi temi iconografici cristiani né l'univoca finalizzazione di questa pro-

Ma cosa induce a confidare nell'esistenza di una progettualità a monte di queste associazioni?

Preliminarmente, e da un punto di vista puramente metodologico, è d'obbligo ricordare che ogni dismissione documentaria (il considerare tracce del passato in tutto o in parte irrilevanti) è "onerosa" per il critico: gli "costa", cioè, una valida motivazione. In altri termini: non si dovrebbe essere chiamati a dar ragione della scelta di ricercare un'interpretazione che valorizzi più ampiamente il documento; semmai se ne dovrebbe spiegare la svalutazione.



**Figura 98:** l'agnello moltiplica i pani. Pittura della lunetta minore del c.d. "cubicolo di Leone", Catacomba di Commodilla, Roma (Nestori, Com<sup>5</sup>). 375-380. L'immagine è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 189, figura 83. Questa piccola pittura, che decora la lunetta dell'intradosso del "cubicolo di Leone" di Commodilla – una sorta di nicchia (cfr. J.G. Deckers - G. Mietke - A. Weiland, *Die Katakombe "Commodilla". Repertorium der Malereien mit einem Beitrag zu Geschichte und Topographie von Carlo Carletti*, PIAC, Città del Vaticano 1994 [Roma Sottterranea Cristiana 10], 3, tavola RC Com. 5,3), forse predisposta per il culto martiriale –, replica un sintetico progetto iconografico che campisce già uno spazio tra gli intercolunni del registro inferiore del c.d. "sarcofago di Giunio Basso".

duzione monumentale (l'auspicio di salvezza). Se, al contrario, si riconosce che i diversi *testimonia* visuali espressero significati caratteristici e se pare lecito ipotizzare una diversificazione nell'intento argomentativo dei diversi documenti figurativi paleocristiani (il fregio di un sarcofago; l'apparato pittorico di un arcosolio; la decorazione aurea di un vetro ecc.), allora ha senso presupporre che gli strumenti con cui tale diversificazione venne espressa siano stati: 1. la scelta dei temi da raffigurare su ciascun monumento e, soprattutto, 2. l'organizzazione della disposizione che avrebbero assunto. Proprio attraverso selezione e disposizione dell'apparato figurativo di ciascun monumento paleocristiano si poteva precisarne l'ambito argomentativo e fissare quelle connessioni ermeneutiche tra i diversi *testimonia* visuali in esso impiegati, attraverso le quali si sarebbe sviluppato il manifesto di ciascun documento.





**Figura 99:** l'agnello moltiplica i pani. Particolare del c.d. "sarcofago di Giunio Basso" del 359. Museo del Tesoro di San Pietro, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 13; Rep. 1, 680). L'immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «Pain», in *DACL* 13,1, 436-461, qui 452, figura 9368. Si osserva in questo singolare gruppo l'associazione – evidentemente di natura tipologica – tra la figura dell'agnello e il miracolo della moltiplicazione dei pani. Ovviamente il significato di questo progetto si determina prioritariamente attraverso la tipologia Cristo-agnello che ha un chiaro significato escatologico, come la simbolica dell'Apocalisse giovannea apertamente dichiara (cfr. M.R. Hoffmann, *The Destroyer and the Lamb: The Relationship between Angelomorphic and Lamb Christology in the Book of Revelation*, Mohr, Tübingen 2005 [Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 203], 113-147). D'altra parte si tratta di un'immagine che ricorre già nelle prime lettere dell'epistolario paolino autentico (cfr. 1Cor 5,6), che struttura la cristologia del quarto canonico (cfr. Gv 1,29.36) e che, ovviamente, assume un ruolo decisivo in vista della Pasqua sacrificale del Cristo (cfr. Gv 19,36; 1Pt 1,19). Dunque questo sintetico progetto iconografico attribuisce al Cristo escatologico – raffigurato in quanto agnello sacrificale, compimento delle Scritture (cfr. Es 12; Is 53,7; Ger 11,19 ecc.) – l'azione del miracolo della moltiplicazione dei pani. Tale associazione, ovviamente significativa di per sé, moltiplica il suo potenziale semantico se si riconosce la funzione liturgica (eucaristica o legata al *refrigerium*) dell'intradosso sul quale si apre questa nicchia: quel miracolo si ripete di nuovo per i credenti. Questo, d'altra parte, non è nemmeno l'ultimo livello di lettura che questo progetto iconografico consente di percorrere. Come esplicitamente annotato sin dalla prima documentazione letteraria cristiana, tanto il banchetto eucaristico (cfr. 1Cor 11,26; Lc 22,17) quanto il luogo della sepoltura dei martiri (cfr. Ap 9,10) attribuiscono costitutivamente alla prima ritualità cristiana evidenti caratteri escatologici. La lunetta dell'intradosso del c.d. "cubicolo di Leone" esalta efficacemente tale connotazione, evocando il miracolo che meglio di ogni altro rinvia alla cotalità cristiana del banchetto sacro (cena eucaristica e *refrigerium*) tramite una raffigurazione del Cristo-agnello, tipologia del suo sacrificio pasquale e del prossimo trionfo apocalittico. Il caso esaminato può essere ridotto a un decoro incidentale? La progettualità iconografica che si è ora evocata può essere considerata una sovrastruttura estranea al documento e alla sua finalità? Ovviamente sì, ma

se la soluzione alternativa alla spiegazione fornita in questa sede si limita a sottolineare l'originale *variatio* iconografica che in questa lunetta si riscontra, eludendo la domanda relativa alle ragioni di tale intervento figurativo, essa si dimostra una risposta incapace di comprendere interamente il documento.

Passando ora alla mera constatazione obiettiva, vorrei richiamare per prima cosa la corrispondenza contestuale: si sono sottolineati i molteplici parallelismi tra le raccolte di *testimonia* letterarie e le raccolte di *testimonia* visuali. Tale analogia coinvolge tanto i rispettivi lessici quanto la loro concreta applicazione. L'ipotesi di un progetto iconografico ermeneutico (tipologico) favorisce una migliore contestualizzazione di questa documentazione. In secondo luogo, il fatto che alcuni progetti si ripetano rende possibile ipotizzare che alcune elaborazioni contenutistiche furono riconosciute particolarmente significative e, perciò, vennero replicate. Ben difficilmente si potrebbe giustificare una simile circostanza se il nucleo contenutistico di questi documenti non fosse altro che l'espressione della generica fiducia di sperimentare la stessa salvezza già conosciuta dai diversi protagonisti dei racconti biblici.

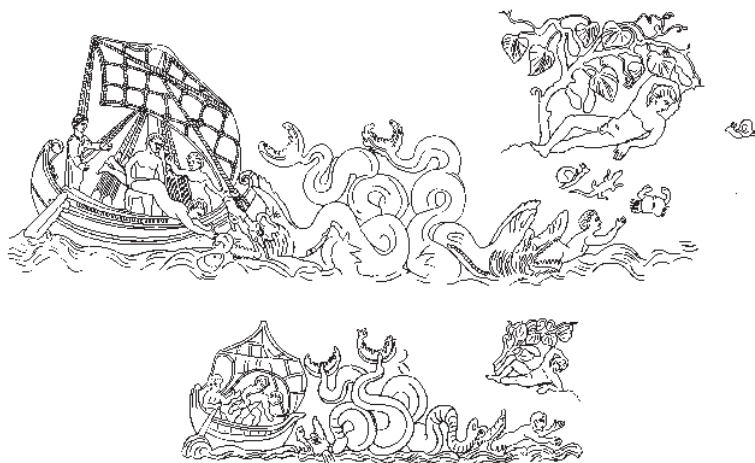


**Figura 100:** sarcofago in alto. Registro superiore: la risurrezione di Lazzaro; *imago clipeata* del sole; in cielo, un angelo suona il corno (cfr. l'analoga scena del sarcofago Rep. 4, 64; Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 147-156; altri studiosi propongono una protome del vento); Pietro fa scaturire

acqua dalla roccia; arresto di Pietro; il Buon Pastore custodisce le pecore in un ovile (di foggia templare? basilicale?). Registro inferiore: un pescatore riceve gli attrezzi per pescare; Giona viene gettato nelle fauci del mostro; Noè riceve la colomba; Giona viene rigettato dal mostro sulla spiaggia; il riposo di Giona (tra animali impuri; si distinguono chiocciole, lucertole e granchi); il pescatore pesca numerosi pesci. Fronte del c.d. "sarcofago di Giona" (Lateranense 119), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 29, t. 9,3; Rep. 1, 35). Fine III secolo. Sarcofago in basso: il Buon Pastore; Giona viene gettato nelle fauci del mostro; in cielo, due angeli suonano il corno (cfr. ancora il parallelo del sarcofago Rep. 4, 64; Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, 147-156; protomi dei venti?); il pescatore pesca dal mare di Giona; un edificio (di foggia templare? basilicale?); Giona viene rigettato dal mostro sulla spiaggia; il riposo di Giona; il Buon Pastore. Fronte del c.d. "sarcofago di Giona", Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen (Wp. 29, t. 59,3; Rep. 2, 7). Fine III secolo. L'immagine riporta il confronto fra due sarcofagi (accostando le rispettive tavole di Joseph Wilpert), entrambi di officina romana (il Lateranense 119 è stato rinvenuto «in Vaticano» [Bosio, 103]; il sarcofago della Ny Carlsberg Glyptotek è stato trovato, sempre a Roma, presso Porta Angelica, lungo le mura leonine), l'uno destinato alla sepoltura di un adulto, l'altro a quella di un bambino (il sarcofago vaticano misura due metri e trentatré centimetri di lunghezza; quello di Copenhagen un metro e venticinque; in figura le immagini sono riportate nella stessa scala). Com'è stato abbondantemente osservato dalla critica, il sarcofago più piccolo riprende – sia semplificando, per il minor spazio, sia leggermente modificando (si osservi la sostituzione dei due pescatori con altrettante figure del Buon Pastore e, di fronte all'edificio monumentale, del pescatore al posto del Buon Pastore) – il progetto iconografico del Lateranense 119 (vi è chi ha ipotizzato di riconoscere una terza ripresa di questo progetto iconografico nel sarcofago del British Museum di cui si parlerà *infra*, pp. 443-445). I due sarcofagi presentati nell'ultima immagine stanno senz'altro ai vertici della produzione "artistica" paleocristiana. Soprattutto il Lateranense 119 è giustamente riguardato come uno degli esercizi più pregevoli di tutta la plastica cristiana di età precostantiniana. André Grabar (*L'arte paleocristiana (200-395)*, Feltrinelli, Milano 1967 [Il mondo della figura], 142) sottolinea efficacemente l'incisività della resa "pittorica" di questo celebre monumento: «La facciata di qualche sarcofago di quest'epoca è un vero quadro: [...] il sarcofago n. 119 del Museo del Laterano offre il migliore esempio del genere. Alcuni temi iconografici [...] vi sono sapientemente intrecciati in funzione della composizione generale, che ne risulta pittoricamente unitaria. Se su altri sarcofagi predominano ricerche di tipo architettonico, qui è evidente una ricerca di continuità spaziale». Il convincente risultato stilistico di questo monumento rende facilmente presumibile l'impiego di maestranze particolarmente perite e documenta, di conseguenza, una committenza particolarmente facoltosa.



**Figura 101:** il pescatore e il pastore. Bassorilievo, Landesmuseum Mainz. IV secolo. L'immagine è tratta da H. Leclercq, s.v. «Mayence», in DACL 11,1, 24-33, qui 27-28, figura 7854. L'esempio appena riportato documenta la prossimità ideale tra le due simbologie (del pescatore e del pastore) sulla cui alternanza si costituiscono le differenze progettuali dei due "sarcofagi di Giona" ora presi in esame. Basti la sintetica descrizione che diede Joseph Wilpert del piccolo sarcofago di Copenaghen: «La fronte «del sarcofago della Ny Carlsberg Glyptotek» mostra una copia, in parte molto ridotta e semplificata, di quella del sarcofago Lateranense 119 [...]. Nelle tre scene di Giona, fedelmente copiate dal modello, sorprende il posto dominante della pistrice» (Wp. 29, pagina 85; già L. von Sybel, *Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst, 2: Plastik, Architektur und Malerei*, Elwert, Marburg 1909, 113-114, esplicitamente parlava di «ripetizione della composizione»). Non è questa la sede per dettagliare i contenuti di questo fortunato progetto iconografico (per questo mi permetto di rimandare a quanto già scritto in Pelizzari, *Dal battesimo al regno*, a cui rinvio anche per la bibliografia riportata e, in particolare, *ivi*, 71-73, per il parallelo con il progetto iconografico dei mosaici di Aquileia); qui vorrei semplicemente attirare l'attenzione sul fatto che il fregio del Lateranense 119 si caratterizza per diverse "eccentricità" rispetto alla più comune prassi figurativa dei sarcofagi paleocristiani. Basti osservare il fatto che lo spazio più rilevante del progetto iconografico (il centro) è speso per raffigurare il ravvolgersi del ventre della pistrice, un caso del tutto inedito nella tradizione figurativa cristiana delle origini. Si osservi anche il ciclo di Giona che, dal registro inferiore, prorompe in quello superiore, stabilendo nessi sia figurativi sia contenutistici con le immagini che occupano quella parte del sarcofago. Mi limito a segnalare la congruenza della successione: risurrezione di Lazzaro (vita pubblica di Gesù) → *crux dissimulata* nell'albero della nave diretta verso Tarsis (Pasqua; cfr. Rahner, *Simboli della Chiesa*, 613-689) → ciclo Petri (tempo della Chiesa) → riposo di Giona (glorificazione del Cristo escatologico) → Buon Pastore che vigila sul suo gregge, finalmente ricoverato in un edificio monumentale (Gerusalemme celeste).



**Figura 102:** confronto fra la disposizione del ciclo di Giona sul fronte del sarcofago Lateranense 119 e del fronte del sarcofago della Ny Carlsberg Glyptotek. La china superiore è tratta da Pelizzari, *Dal battesimo al regno*, 70, figura 19; quella inferiore è ricavata dall'immagine pubblicata *ivi*, 46, figura 10 (le immagini sono accostate nella stessa scala). Il confronto proposto in figura permette di cogliere con immediatezza, grazie all'esempio della disposizione delle tre scene del ciclo di Giona, l'identica scansione che accomuna il progetto iconografico dei due monumenti ora presi in esame. Di fronte al caso di evidente dipendenza progettuale del sarcofago della Ny Carlsberg Glyptotek, credo non ci si possa limitare a evocare il successo di un modello figurativo fortunato. Il nesso mi pare infatti di ordine innanzi tutto contenutistico, per almeno due ragioni:

1. I diversi momenti dell'avventura del profeta Giona servono, nel Lateranense 119, a scandire i passaggi di una straordinaria teologia della storia che, dalla vita pubblica di Gesù, si spinge sino alla contemplazione del gregge custodito nell'ovile escatologico. Nel sarcofago della Ny Carlsberg Glyptotek questa funzione non può essere svolta con altrettanta ampiezza – per via del ben minore numero di scene dispiegabili su una superficie dimezzata rispetto a quella del sarcofago vaticano. D'altra parte viene sperimentata un'interessante sostituzione iconografica che, mi sembra, riformuli – pur se in modo assai sintetico – lo stesso itinerario. Si osserva qui, infatti, l'inedita associazione tra un pescatore (simbolo, per via di Mc 1,14-18 || Mt 4,12-20; Lc 5,4-11, del tempo della Chiesa) e una costruzione in mattoni e tegole – dunque un edificio monumentale – che può rinviare sia alla dimora escatologica (la Gerusalemme celeste; ulteriore "citazione" del Lateranense 119) sia, per l'essere fondata sulla stessa terra rocciosa dove sta il Giona che riposa (tipologia del Cristo glorificato), alla «casa edificata sulla roccia» di Mt 7,24-27 || Lc 6,47-49, che,

nel testo matteoano, è metafora esplicativa di un detto escatologico: «Non chiunque mi dice: Signore, Signore, entrerà nel regno dei cieli, ma colui che fa la volontà del Padre mio che è nei cieli» (7,21-23, qui 21). Tempo della Chiesa e tempo del Regno, a restituzione, dunque, non dell'apparato figurativo ma del manifesto teologico del sarcofago ora ai Musei Vaticani.

2. Se ciò che lega i due sarcofagi fosse semplicemente la ripetizione di un sistema figurativo fortunato, non avrebbe ragion d'essere la modifica del suo sistema decorativo – semmai, ove fosse stato necessario, come in questo caso, una sua semplificazione. Sul fronte del Ny Carlsberg Glyptotek, invece, si osserva la sostituzione del “ciclo della pesca” – che sul Lateranense 119 lambiva il mare di Giona illustrando il momento preliminare (la consegna degli attrezzi) e quello conclusivo (il pescatore che sta traendo un pesce dall'acqua) della cattura di un pesce – con due raffigurazioni del Buon Pastore. Al di là del significato puntuale di questa sostituzione, è infatti chiaro che essa implichi un intervento di ordine contenutistico, che trasferisce su un piano non solamente “figurativo” il legame tra questi due documenti.

Il caso posto da questi due sarcofagi mi sembra richiami la centralità della ricostruzione del progetto iconografico di questi monumenti come momento critico decisivo per lo studio e la critica di questa documentazione (ad analogia conclusione conduceva anche l'altro caso di ripetizione progettuale osservato *supra*, figure 98-99): ciò non nega né riduce l'importanza di una corretta valorizzazione dei diversi temi iconografici, ma sottolinea l'urgenza di combinare questo primo versante dello sforzo iconologico con l'analisi e la discussione di quel progetto che, di volta in volta, imposta, organizza e articola il messaggio di questi documenti visuali.

Nelle prossime pagine, attraverso l'analisi di alcuni casi di studio particolarmente significativi, si cercherà di riflettere su alcune caratteristiche della struttura tipologica denotata dalla più antica progettualità iconografica cristiana. Non è ovviamente scopo di queste pagine stabilire delle “leggi”, come provò a fare Lucien de Bruyne<sup>17</sup>, ma soltanto attirare l'attenzione su alcune peculiarità che caratterizzarono questa primigenia tradizione figurativa cristiana.

## 1. LA CORRELAZIONE TIPOLOGICA

La prima caratteristica su cui vorrei attirare l'attenzione è già stata ampiamente osservata nelle pagine precedenti. Ciò che qui ho pensato di

<sup>17</sup> Cfr. de Bruyne, *Les «lois» de l'art paléochrétien*.

definire «correlazione tipologica» non è altro che la struttura fondamentale della tipologia: il rapporto esegetico stabilito tra un tipo e un antitipo, a dare la corretta interpretazione di entrambi i termini della correlazione<sup>18</sup>.

Assumere la tipologia come *Grundlogik* e *Grundgesetz* di questa tradizione visuale implica di per sé presupporre l'esistenza di un progetto iconografico a monte della realizzazione di questi documenti: dal momento che, infatti, i singoli temi iconografici non concorsero a elaborare i manifesti affidati a questi monumenti autonomamente, ma solo in relazione ad altri temi – replicando il nesso tra tipo e antitipo o presupponendolo –, è evidente che la loro selezione e disposizione non possano essere considerate casuali o prive, appunto, di attenta progettualità.

Per comprendere questa prima produzione figurativa cristiana, dunque, non basta decifrare la “teoria dei paradigmi” – che pure può restituire una quota di significato di questi documenti – che si sussegue su ciascun pezzo; è necessario interrogarsi circa i nessi che di volta in volta vennero istituiti tra i diversi temi che si osservano. La funzione del progetto iconografico, in questo senso, si rivela criticamente decisiva: il documento esprime ciò che la sua progettazione ha determinato elaborando un discorso ermeneutico attraverso la correlazione tra diversi *testimonia* visuali.

---

<sup>18</sup> Benché si presenti come un metodo esegetico “meccanico”, basato sulla *constatazione* del nesso tra tipo e antitipo, in realtà la tipologia si caratterizza per un tratto fortemente creativo: sta ad essa, infatti, di volta in volta *stabilire* i rapporti ermeneutici sui quali struttura la sua interpretazione delle Scritture. In altri termini: pur definendosi come il tentativo di *riconoscere* il “disegno provvidenziale” che misteriosamente, da sempre, preordina e armonizza la storia della salvezza, di fatto l'approccio tipologico si concretizzò in una ricerca di “prove” scritturistiche con le quali sostanziare il presupposto di quell'unitario “disegno provvidenziale”. L'esegesi tipologica, dunque, è un tentativo – non univoco – di spiegare le Scritture, il cui principio qualificante è di interpretare le Scritture con le Scritture (e, in ambito latino, la storia della Chiesa con le Scritture). Dunque l'Antico fonda e motiva il Nuovo, ma anche il Nuovo, attraverso la ricapitolazione dell'Antico, ne fornisce finalmente il significato pieno, talora anche al prezzo di stravolgerne il senso apparente. Si pensi al riposo di Giona: nel racconto prototestamentario, rappresenta la condizione di pace illusoria che soddisfa le lamentele del profeta indignato e ha l'esplicita funzione di rendere ancora più evidente il disseccamento del pergolato, quest'ultimo il momento decisivo dell'episodio che ha la funzione di fare emergere la giustizia di YHWH; sottoposto a ermeneutica tipologica, però, il riposo sotto al qiqajon assume un valore integralmente e pienamente positivo, definito dal suo antitipo: la glorificazione del Cristo (vedi anche *supra*, pp. 333-334).

### 1.1. *Il “sarcofago dell’Esodo” (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12): un manuale di esegesi tipologica*

Il caso che vorrei prendere in considerazione è un sarcofago cristiano conservato nella Galleria C del Camposanto monumentale di Pisa<sup>19</sup>. La datazione di questo pezzo, attribuito a officine romane, è ai primi decenni del IV secolo (310-330)<sup>20</sup>: potrebbe trattarsi di un sarcofago di età precostantiniana o della prima età costantiniana: dunque un documento legato all’ultima grande persecuzione – o perché realizzato in quegli anni o perché memore di quella stagione.

Si tratta di un sarcofago a mio giudizio singolarmente sottovalutato dalla critica<sup>21</sup>, per lo più menzionato solo in relazione alla presenza qui di due soggetti del ciclo di Esodo, meno frequenti nella più antica iconografia cristiana: la scena della manna e delle quaglie (registro superiore; Es 16 [in part. vv. 14-18]; cfr. anche Nm 11)<sup>22</sup> e quella di Mosè che si

<sup>19</sup> Cfr. R. Papini, *Pisa*, 2, Libreria dello Stato, Roma 1931-1932 (Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia 2,2), 79 (numero 119); P.E. Arias - E. Gabba - E. Cristiani, *Camposanto monumentale di Pisa*, 1: *Le antichità*, Pacini, Pisa 1977, 168 (numero C 19). Cfr. anche A. Soper, *Latin Style on Christian Sarcophagi of the Fourth Century*, in *Art Bulletin* 19 (1937) 148-202, qui 155- 156, figura 9.

<sup>20</sup> Così Rep. 2, 12 (pagina 6).

<sup>21</sup> La mia opinione è, viceversa, che il “sarcofago dell’Esodo” sia uno dei documenti più rilevanti della più antica produzione “artistica” cristiana. Cfr. G. Pelizzari, «Dominus Legem dat». *Le origini cristiane tra Legge e leggi: la documentazione iconografica*, in “*Lex et Religio*”: *Atti del XL Incontro di Studiosi dell’Antichità Cristiana. Roma, 10-12 maggio 2012*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 2013 (Studia Ephemeridis Augustinianum 135), 729-769, qui 753-757; Id., *Vedere la Parola*, 212-215; Id., *L’adozione critica*, 28-30; Id., *Manifestos of the Kingdom. Early Christian Iconography and Biblical Hermeneutics. A New Methodological Approach*, in A. Eusterschulte (hrsg.), *Figureles Wissen*, Harrassowitz, Wiesbaden c.d.s. (Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte).

<sup>22</sup> Si vedano i paralleli con: 1. il frammento di alzata di sarcofago, datato al primo terzo del IV secolo, conservato al *lapidarium* annesso al Musée Calvet di Avignone (Wp. 32, t. 209,2; Rep. 3, 162); 2. Il fronte di sarcofago, della metà del IV secolo, ora presso il Musée des Beaux-Arts di Carcassonne (Rep. 3, 203); 3. il frammento di sarcofago dell’ultimo terzo del IV secolo, conservato presso il Quartier Trinquetaille di Arles (Rep. 3, 142); 5. il frammento di sarcofago, in onice africano ma realizzato da un’officina dell’Italia settentrionale, dell’ultimo terzo del IV secolo, conservato presso il Museo Cristiano di Brescia (Rep. 2, 249); 5. il fianco destro del sarcofago, della fine del IV secolo, del Musée Granet ad Aix-en-Provence (Wp. 29, t. 97,2; Rep. 3, 21). Insieme al frammento del *lapidarium* annesso al Musée Calvet di Avignone, la scena ha in questo sarcofago la sua più antica attestazione nell’immaginario cristiano delle origini che ci sia pervenuta.



scioglie i calzari (registro inferiore; Es 3)<sup>23</sup>. Queste due scene, unitamente alla presenza di altri due (o tre) soggetti tratti dal ciclo biblico del pellegrinaggio dall'Egitto alla terra promessa, mi hanno portato a proporre per questo documento la dicitura di "sarcofago dell'Esodo".



**Figura 103:** registro superiore: Myriam intona il suo canto (ritratto di matrona?); il miracolo delle quaglie e della manna; Mosè riceve le tavole della Legge; ritratto clipeato dei defunti; il passaggio del Mar Rosso. Registro inferiore: La risurrezione di Lazzaro; la moltiplicazione dei pani; il sacrificio di Isacco; Daniele nella fossa dei leoni; Mosè si scioglie i calzari; l'arresto di Pietro; Pietro fa scaturire acqua per i carcerieri Processo e Martiniano. Fronte del c.d. "sarcofago dell'Esodo", Camposanto monumentale, Pisa (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12). 310-320. L'immagine riporta la tavola di Joseph Wilpert. «Secondo un'iscrizione del XIV secolo incisa sul coperchio medievale, il sarcofago venne riutilizzato: "*S(epulchrum) Bonaiuta Gamelli*"» (ivi, pagina 5). Si tratta plausibilmente di un sarcofago di officina romana, anche se di ciò non si può avere certezza, dal momento che non è possibile ricostruire la storia di questo monumento, oltre al reimpiego del XIV secolo. Prima di entrare nel merito del progetto iconografico di questo documento, vale la pena di ripercorrere la serie di *testimonia* visuali che qui sono stati raffigurati: in alcuni casi, infatti, è necessario discutere alcuni dettagli che, date le numerose lacune del sarcofago, si possono prestare a opposte letture.

<sup>23</sup> Si vedano i paralleli con: 1. il frammento di sarcofago, datato al secondo terzo del IV secolo, ora conservato al Louvre di Parigi (Rep. 3, 425); 2. la scena del registro superiore del frammento di sarcofago del SMPK Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst di Berlino, datato all'ultimo terzo del IV secolo (Wp. 32, t. 205,4; Rep. 2, 71). Il "sarcofago dell'Esodo" di Pisa, dunque, restituisce la più antica attestazione figurativa di questo episodio prototestamentario sopravvissuta.



**Figura 104:** il “sarcofago dell’Esodo”. Camposanto monumentale, Pisa (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12). 310-320. L’immagine riporta la tavola Garr. 5, t. 364,3. La tavola di Raffaele Garrucci permette una lettura più semplice di questo fronte, oggi purtroppo ancor più consumato di come lo poteva osservare ancora Joseph Wilpert, prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale, durante il quale, il 27 luglio 1944, un bombardamento alleato fece divampare il terribile incendio che fuse il tetto di piombo del Camposanto monumentale di Pisa, danneggiò gli affreschi e coinvolse numerose sculture e sarcofagi ivi conservati, alcuni dei quali andarono in frantumi. Uno dei problemi caratteristici di questo fronte è la perdita di quasi tutte le parti realizzate in altorilievo o al tutto tondo, il che rende problematico il riconoscimento di alcune scene e di alcuni personaggi.



**Figura 105:** Myriam intona il suo canto (ritratto di matrona?); il miracolo delle quaglie e della manna; Mosè riceve le tavole della Legge; ritratto clipeato dei defunti; il passaggio del Mar Rosso. Ipotesi ricostruttiva del registro superiore del c.d. “sarcofago dell’Esodo”, Camposanto monumentale, Pisa (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12). 310-320. L’immagine è stata ricavata da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 211, figura 95. Il riconoscimento dei *testimonia* visuali di questo registro pone, in realtà, solo pochi problemi. Il primo – forse il più significativo – riguarda il personaggio che si trova all’estremità sinistra di questo

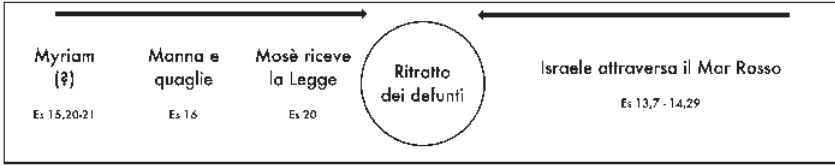
registro. Ciò che rimane di questa figura comprende l'abbigliamento – fino alle spalle – e la postura della mano sinistra: il primo permette di riconoscerne il genere femminile (si notino le analogie con il ritratto della donna nel clipeo centrale); mentre la seconda si presta ad almeno due letture, che sia il gesto di chi indica (e dunque un espediente figurativo per attirare l'attenzione sul miracolo della manna e delle quaglie di Es 16: così propone Rep. 2, 12 [pagina 5]) o che sia una "posa d'orante", come a me pare più verosimile. In questo caso, si avrebbe una figura matronale in posa d'orante: secondo Rep. 2, 12, pagina 5, per altro, sono leggibili le tracce del braccio destro, purtroppo andato perduto (nella ricostruzione il braccio non è stato aggiunto). La mano del braccio sinistro, in compenso, risulta a palma aperta, esattamente com'è d'abitudine nella raffigurazione degli oranti. Quale potrebbe essere il significato di questa figura? Se si accetta l'ipotesi del personaggio orante, potrebbe aver senso richiamare l'episodio del cantico di Myriam (Es 15,20-21; sulla fortuna della figura di Myriam, cfr. A. Siquans, *Miriam's Image in Patristic and Rabbinic Interpretation*, in *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 96 [2020] 521-536; C.A. Evans, *Celebrating Victory from the Sea of Reeds to the Eschatological Battle Field: Miriam's Timbrels and Dances in Exodus 15 and Beyond*, in *Biblical Theology Bulletin* 51 [2021] 206-214) che, a giudizio di numerosi critici, dovrebbe rappresentare la forma più arcaica dei due cantici del Mar Rosso, e dunque fornire il palinsesto per il cantico di Mosè (Es 15,1-18 [cfr. anche gli altri "canti femminili" di Gdc 5 e Gdt 16]); per il dibattito sulla questione della priorità, cfr. J.G. Janzen, *Song of Moses, Song of Miriam: Who Is Seconding Whom?*, in *The Catholic Biblical Quarterly* 54 [1992] 211-220). Il secondo tema su cui la critica ha attirato l'attenzione è quello del rapporto tra i due personaggi ritratti nel clipeo. È stato ipotizzato che l'assenza dell'"abbraccio" tra i due ritratti possa indicare che la coppia raffigurata non fosse sposata. Il dettaglio non mi pare così significativo. Ciò che mi pare rilevante sottolineare, invece, è che tutte le scene presenti su questo registro superiore rinviano a episodi narrati nell'Esodo: Myriam che scioglie il suo cantico (Es 15); il miracolo della manna e delle quaglie (Es 16); Mosè che riceve la Legge (Es 20); il passaggio del Mar Rosso (Es 13,7 - 14,29). Benché la fonte letteraria sia omogenea, d'altra parte, l'ordine con cui sono disposte le figure non corrisponde alla narrazione. È forse necessario sin da subito attirare l'attenzione su questa peculiare configurazione paradossale del registro superiore di questo sarcofago. Benché, infatti, le matrici bibliche di tutti i temi qui scolpiti provengano indifferente-mente dallo stesso libro del Pentateuco, d'altra parte la loro concreta dislocazione su questo fronte è tale da sovvertire l'intreccio narrativo del racconto prototestamentario. In altri termini, anche in questo caso non è possibile parlare propriamente di un intento illustrativo del documento visuale rispetto al documento letterario: questo registro infatti non *dipende* dal racconto dell'esodo di Israele, ma lo *reinterpreta*.



**Figura 106:** la risurrezione di Lazzaro; la moltiplicazione dei pani; il sacrificio di Isacco; Daniele nella fossa dei leoni; Mosè si scioglie i calzari; il *ter negabis*; l'arresto di Pietro; Pietro fa scaturire acqua per i carcerieri Processo e Martiniano. Ipotesi ricostruttiva del registro inferiore del c.d. "sarcofago dell'Esodo", Camposanto monumentale, Pisa (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12). 310-320. L'immagine è stata ricavata da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 211, figura 95. Il registro inferiore presenta una raccolta di *testimonia* visuali ben più eterogenea di quanto non sia accaduto su quello superiore. Ritornano qui:

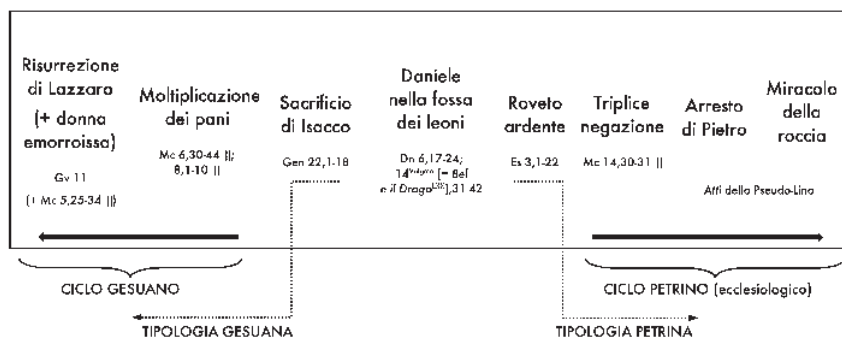
1. la risurrezione di Lazzaro narrata da Gv 11 (forse aggregata all'episodio dell'emorroissa [Mc 5,25-34 || Mt 9,18-26 || Lc 8,40-56] come potrebbe suggerire la postura della donna ai piedi di Gesù, che qui sembra protendere una mano verso il lembo della veste del Cristo);
2. la moltiplicazione dei pani (Mc 6,30-44 || Mt 14,13-21 || Lc 9,12-17 || Gv 6,1-13; Mc 8,1-9 || Mt 15,32-39);
3. il sacrificio di Isacco (Gen 22,1-18);
4. Daniele nella fossa dei leoni (Dn 6,17-24; 14<sup>Vulgata</sup> [= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>],31-42);
5. Mosè di fronte al rovetto ardente (Es 3,1-22 [+ 4,1-17]);
6. l'annuncio della triplice negazione di Pietro (Mc 14,30-31 || Mt 26,34-35 || Lc 22,33-34 || Gv 13,37-38);
7. l'arresto di Pietro;
8. il miracolo dell'acqua per Processo e Martiniano (queste ultime due scene dipendono dagli *Atti* dello Pseudo-Lino: cfr. Pelizzari, *Dal battesimo al regno*, 56-63).

Come si può osservare dalla descrizione appena fornita, la sola enumerazione dei temi raffigurati su questo sarcofago non solo non è in grado di definirne il messaggio complessivo, ma anzi favorisce l'impressione che il "sarcofago dell'Esodo" si limiti ad affastellare una congerie di episodi biblici tra loro sconnessi. Ma è davvero così?



**Figura 107:** progetto iconografico del registro superiore del c.d. "sarcofago dell'Esodo" (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12). Come si è già annotato più sopra, l'ordine delle figure che organizza il registro superiore di questo sarcofago esclude l'intento illustrativo: che si recepisca o meno l'ipotesi di riconoscere nella matrona orante – che inaugura, sulla sinistra, questa serie di *testimonia* – il ritratto di Myriam che intona il canto dopo il passaggio del Mar Rosso (Es 15,20-21), l'ordine delle altre tre figure di questo registro non rispetta la successione del libro prototestamentario (si ritrovano, infatti, Es 16 → 20 → 13,7 - 14,29). Se, però, si valorizza la soluzione di continuità che il ritratto dei due defunti introduce, il quadro cambia. Nel pannello di sinistra, infatti, si può recuperare la corretta successione (Es 15 →) Es 16 → 20. Allo stesso tempo, la grande scena del pannello di destra è chiaramente orientata verso il clipeo centrale (l'Israele fuggitivo è infatti a ridosso del ritratto clipeato, mentre gli Egiziani che inseguono sono prossimi al margine destro del sarcofago). Nel complesso, dunque, sembra più corretto affermare che i due pannelli ricuperano ciascuno una porzione di Esodo, rispettivamente la stipula dell'Alleanza (Myriam che rende grazie, il nutrimento miracoloso e la concessione della Legge) e la fuga dall'Egitto. Il ritratto dei due defunti viene a trovarsi così al centro di questa "storia sacra", immerso tra i profili degli Israeliti pellegrini verso la Terra Promessa (alla destra e alla sinistra del ritratto si trovano infatti personaggi di gruppi familiari, in evidente allusione all'Israele in cammino). È interessante soffermarsi su questo primo elemento, che già implica di per sé una ricezione tipologica del testo di Esodo. Anche limitandosi a questo solo registro, infatti, si può affermare che non sia il testo biblico a organizzare questa serie di immagini (come osservato, esse non ne rispettano la trama), ma il suo impiego *in relazione* – o anche solo *rispetto* – al ritratto clipeato centrale, verso il quale procedono tanto il racconto dell'Alleanza quanto la fuga di Israele. Torna qui, pur se per il momento in una declinazione ancora solo individuale (ma si vedrà fra poco la ben più ampia portata teoretica del manifesto teologico codificato dal progetto iconografico di questo sarcofago), la rivendicazione della pretesa cristiana di essere "Israele di Dio" (cfr. F. Manns, *L'Israël de Dieu. Essais sur le christianisme primitif*, Franciscan Printing Press, Jerusalem 1996 [Studium Biblicum Franciscanum – Analecta 42], in part. 75-101; il tema è però vastissimo, di recente ne ha sperimentato un originale approccio lessicografico G. Harvey, *The True Israel: Uses of the Names Jew, Hebrew and Israel in Ancient Jewish and Early Christian Literature*, Brill, Leiden 1996 [Arbeiten Zur Geschichte Des Antiken Judentums Und Des Urchristentums 35]). L'inclusione del clipeo entro questa

serie di *testimonia* e il fatto che questi procedano verso di esso sembrano voler affermare l'appartenenza di questi cristiani al “vero Israele”, la Chiesa, che tale poteva definirsi solo per via tipologica.



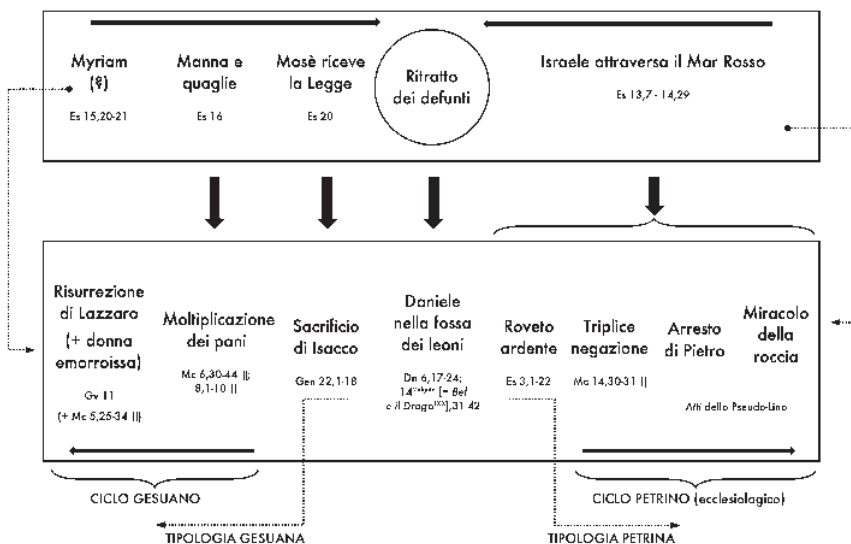
**Figura 108:** progetto iconografico del registro inferiore del c.d. “sarcofago dell’Esodo” (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12). Ancor più interessante è il progetto iconografico del registro inferiore. Anche qui è necessario suddividere i *testimonia* visuali che qui si ritrovano in due gruppi, rispettivamente riconducibili a quello alla sinistra di Daniele nella fossa dei leoni e a quello posto alla sua destra. Partendo dal pannello di sinistra, si osservano due scene neotestamentarie (l’ultimo segno giovanneo – la risurrezione di Lazzaro – e la moltiplicazione dei pani e dei pesci), gli unici due miracoli di Gesù raffigurati su questo sarcofago, e un episodio prototestamentario (il sacrificio di Isacco). I due miracoli determinano una breve narrazione, una sorta di “ciclo gesuano” che procede verso l’esterno del sarcofago (in Giovanni, il miracolo della moltiplicazione dei pani è narrato al capitolo 6, la risurrezione di Lazzaro all’11; in tutte le “armonie evangeliche” la moltiplicazione dei pani precede il segno di Betania). Quale relazione con il sacrificio di Isacco? Ovviamente tipologica: il tema genesiaco offre il paradigma tipologico – di segno pasquale – per comprendere la vicenda di Gesù. Analogo discorso si può fare per il pannello di destra. Qui il “ciclo petrino” è rappresentato estensivamente, nei suoi tre momenti fondamentali (cfr. Sotomayor, *San Pedro*), narrativamente disposti ancora una volta verso l’esterno del sarcofago. Anche qui la vicenda di Pietro è preceduta dalla sua tipologia, Mosè mentre riceve la chiamata (la tipologia Pietro-Mosè è antica; appartiene già alla letteratura pseudo-clementina: cfr. K.J. Ruffatto, *Moses Typology for Peter in the Epistula Petri and the Contestatio*, in *Vigiliae Christianae* 69 [2015] 345-367; in generale, per la fortuna della tipologia mosaica già in ambito cristologico, cfr. W.A. Meeks, *The Prophet-King: Moses Traditions and the Johannine Christology*, Brill, Leiden 1967 [Novum Testamentum, Supple-

ments 14], in part. 286-319; D.C. Allison, *The New Moses: A Matthean Typology*, Fortress Press, Minneapolis [MN] 1993). I due tipi prototestamentari – il sacrificio di Isacco e la vocazione di Mosè a guidare Israele («Ora va! Io ti mando dal faraone. Fai uscire dall'Egitto il mio popolo, gli Israeliti!»: Es 3,10) – ricevono il compimento in «Cristo, nostra Pasqua, che è stato immolato» (1Cor 5,6) e in quel Pietro che riceve il triplice comando: «Pasci le mie pecore» (Gv 21,15-17). All'intersezione tra questi due piani, cristologico ed ecclesiologico, la tipologia martiriale per eccellenza, quella di Daniele nella fossa dei leoni.

La riflessione svolta sui due registri di questo sarcofago credo permetta di porre già in evidenza un primo dato: i *testimonia* visuali scelti per questo sarcofago sono organizzati in cicli di struttura chiaramente ermeneutica: nel registro superiore, il racconto di Esodo fornisce lo "spazio ideale" entro il quale si colloca l'esperienza del credente, quel pellegrinaggio che sin da subito diviene l'emblema della «cittadinanza paradossale» del cristiano<sup>24</sup>; nel registro inferiore, la dimensione martirologica della professione di fede definisce l'intersezione tra una cristologia pasquale e un'ecclesiologia ancora intrisa della memoria della recente "grande persecuzione" diocleziana.

Resta da osservare, però, quello che a me pare essere l'autentico capolavoro di questo documento: la correlazione tra i due registri del fronte.

<sup>24</sup> Si noti innanzi tutto la matrice tipologica di questa associazione: i due defunti cristiani – in quanto parte della Chiesa – ricapitolano il pellegrinaggio degli antichi Israeliti. Più che un'istanza dei due individui per i quali fu scolpito il sarcofago, opera qui la rivendicazione cristiana di essere il "vero Israele", secondo quella teologia della sostituzione che ricevette singolare impulso con Giustino di Roma (cfr. G. Visonà [cur.], S. Giustino, *Dialogo con Trifone*, Paoline, Milano 1988 [Lectures chrétiennes du premier millénaire 5], 58-70; F. Manns, *L'Israël de Dieu. Essais sur le christianisme primitif*, Franciscan Printing Press, Jerusalem 1996 [Studium Biblicum Franciscanum, Analecta 42], 113-130). L'idea di far parte del "popolo di Dio pellegrino" è un carattere fondamentale della più antica ecclesiologia cristiana: ritorna icasticamente espresso sin dalla c.d. *Prima lettera di Clemente Romano*, dove la comunità di Roma si definisce «Chiesa di Dio che vive da straniera (*paroikousa*) a Roma» e scrive «alla Chiesa di Dio che vive da straniera a Corinto» (su questa formula, cfr. E. Peterson, *Il prescritto della Prima lettera di Clemente*, in Id., *Chiesa antica, giudaismo e gnosi*, Paideia, Brescia 2021 [Scritti scelti di Erik Peterson 10], 301-313 [ed. or. Nijkerk 1950]) e strutturerà la splendida pagina di *A Diogneto* 5 (in part. 5,5: «Abitano ciascuno la sua patria, ma come stranieri residenti; a tutto partecipano attivamente come cittadini, e a tutto assistono passivamente come stranieri; ogni terra straniera è per loro patria, e ogni patria terra straniera»: tr. it.: E. Norelli [cur.], *A Diogneto*, Paoline, Milano 1991 [Lectures chrétiennes du premier millénaire 11], 89).



**Figura 109:** progetto iconografico del c.d. “sarcofago dell’Esodo” (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12). Lo schema proposto mostra l’integrazione che sussiste tra i due registri di questo straordinario documento visuale: la diretta correlazione tipologica tra i *testimonia* del registro superiore e quelli del registro inferiore. E così alla matrona in posizione orante (Myriam?) del registro superiore corrisponde la donna che si protende verso il Cristo nella scena della risurrezione di Lazzaro del registro inferiore; alla «manna del deserto <che> i vostri padri mangiarono e perirono» corrisponde «il pane vivo, disceso dal cielo <del quale> se uno ne mangia vivrà in eterno», secondo la tipologia che i redattori di Giovanni attribuiscono al Cristo stesso (cfr. Gv 6,48-51); alla ricezione della Legge sul Sinai, momento decisivo dell’economia antica, corrisponde una tipologia della Pasqua sacrificale di Cristo, momento decisivo dell’economia nuova; al ritratto dei defunti corrisponde il prototipo del martire; all’Israele pellegrino corrisponde l’Israele Nuovo, guidato dal Nuovo Mosè. La correlazione tipologica che organizza puntigliosamente la struttura del progetto iconografico di questo sarcofago mi sembra meriti di essere adeguatamente sottolineata. Il “sarcofago dell’Esodo” può essere a buon diritto definito “un manuale di esegesi tipologica” sia per la corrispondenza ubiqua di tipi e antitipi sia per le modalità di ricezione e impiego dei materiali scritturistici: il Primo Testamento fornisce la materia (qui i passi più pregnanti di Esodo), ma è il Nuovo a definirne il significato. Il parallelo con l’uso liturgico cristiano delle Scritture – e con la struttura dei lezionari – mi pare evidente.





**Figura 110:** l'acqua che ha salvato Israele; l'acqua che salva il nuovo Israele. Particolare del c.d. "sarcofago dell'Esodo", Camposanto monumentale, Pisa (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12). 310-320. L'immagine riporta un dettaglio della tavola Wp. 29, t. 157,2. «Che tale sia la struttura di questo progetto iconografico lo dimostra il confluire dell'acqua di Esodo nell'acqua miracolosa che Pietro ottiene ai suoi carcerieri: acqua lustrale, che disseta e salva»

(Pelizzari, *L'adozione critica*, 30). Nel dettaglio che chiude questo fronte di sarcofago vi è una sorta di tipologia nella tipologia: l'acqua lustrale in cui il cristiano si immerge per ottenere la vita ricapitola quell'acqua attraverso la quale Israele «camminò all'asciutto, mentre le acque erano per loro una muraglia a destra e a sinistra» (Es 14,22): «Il passaggio del Mar Rosso fu lo strumento per la salvezza di Israele e il battesimo lo fu per i cristiani» (E. Ferguson, *Baptism in the Early Church. History, Theology and Liturgy in the First Five Centuries*, Eerdmans, Grand Rapids [MI] - Cambridge 2009, 152).

Il "sarcofago dell'Esodo" credo ponga in evidenza il delta tra un'analisi solo "lessicale" di questa documentazione – tesa, cioè, esclusivamente al riconoscimento dei diversi temi figurativi impiegati in questi prodotti visuali – e una che si proponga anche una lettura "sintattica" o progettuale. Senza una discussione della struttura ermeneutica di questi documenti, infatti, essi finiscono per apparirci poco più di un confuso affastellare di paradigmi (di santità, di salvezza, di soccorso, poco importa); al contrario, porre al vertice della disamina critica la ricostruzione del progetto iconografico che di volta in volta orientò la scelta dei *testimonia* e ne organizzò la disposizione significa moltiplicare l'efficacia documentaria di questi più antichi prodotti visuali cristiani.

Il "sarcofago dell'Esodo" ha mostrato anche il funzionamento ordinario della correlazione tipologica: sia nel registro inferiore sia nel rapporto tra i due registri, il meccanismo che unifica il progetto iconografico di questo sarcofago è per l'appunto quello di correlare tipo e antitipo, profezia e realtà, prefigurazione e compimento: storia e ricapitolazione escatologica.

## 2. LA TRASLAZIONE TIPOLOGICA

Quello della tipologia fu, come già si è osservato, un «sistema»<sup>25</sup>: ermeneutico, innanzi tutto, ma non solo. Esso determinò infatti un approccio teologico complesso, che non si limitava a una meccanica ricerca di profezie – esplicite, cioè già presentate come tali nei libri prototestamentari, o implicite, cioè riconosciute soltanto *ex post*, dagli esegeti cristiani, retroproiettando la loro storia sacra sulle vicende di Israele – per legittimare le convinzioni religiose e teologiche dei credenti in Gesù, il Cristo. Fu piuttosto uno sguardo complesso sulla storia della salvezza – e sulle Scritture solo di conseguenza –, un tentativo di affermarne la lineare coerenza anche nel mezzo di tutte le curve che essa viceversa aveva affrontato. Divenne ben presto anche un criterio per comprendere il presente di comunità che vivevano nel convincimento di sperimentare i tempi della grande vigilia del Regno: poiché quest'ultimo era l'argomento tanto delle aspettative di Israele quanto del Vangelo cristiano (lo era già del magistero di Gesù!), la convinzione di essere il popolo della vigilia, che già radunava i cittadini del Regno in attesa del suo avvento, portò all'estensione del sistema tipologico anche alla discussione del presente delle Chiese<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Vedi *supra*, pp. 181-182. La definizione è presa da Korshin, *Typologie als System*. Sull'attualità dell'approccio tipologico nel dibattito teologico corrente (per lo più nell'ambito dell'ermeneutica figurativa), cfr. B.J. Ribbens, *Typology of Types: Typology in Dialogue*, in *Journal of Theological Interpretation* 5 (2011) 81-95, che distingue tra tipologie cristologiche, tropologiche (o morali) e analogiche.

<sup>26</sup> Pare interessante osservare come uno degli scritti protocristiani più apertamente vincolati al lessico e all'immaginario prototestamentario, Apocalisse (cfr. J. Fekkes, *Isaiah and Prophetic Traditions in the Book of Revelation: Visionary Antecedents and Their Development*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1994 [Journal for the Study of the New Testament. Supplement 93]; S. Moyses, *The Old Testament in the Book of Revelation*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1995 [Journal for the Study of the New Testament. Supplement 115]; G.K. Beale, *John's Use of the Old Testament in Revelation*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1998 [Journal for the Study of the New Testament. Supplement 166]; B. Kowalski, *Die Rezeption des Propheten Ezechiel in der Offenbarung des Johannes*, Katholisches Bibelwerk, Stuttgart 2004 [Stuttgarter Biblische Beiträge 52]), sia prioritariamente volto a cifrare il significato del tempo vissuto dalla Chiesa. Come giustamente osservato da E. Corsini, *Apocalisse prima e dopo*, SEI, Torino 1980, 32-34, l'ideale di profezia al quale si conforma la redazione di Apocalisse è quello prototestamentario "classico", che non ha per oggetto la predizione del futuro, ma di rendere manifesto il giudizio di YHWH sul presente. Dunque tutta la trama scritturistica con

Scritture, Cristo e Regno sono le tre polarità che si attivano reciprocamente entro il sistema tipologico, sprigionandone in tal modo tutto il potenziale creativo. La tipologia, che celava la chiave interpretativa di questa realtà complessa, diveniva in tal modo lo strumento che consentiva agli autori cristiani di cogliere la verità delle Scritture, di sostanziare la propria cristologia e di motivare il tempo in cui vivevano.

D'altra parte, questa stretta connessione favoriva esiti di traslazione tipologica: quel fenomeno per cui, sulla base del «sistema» tipologico, cadeva la separazione tra i suoi tre argomenti (Scritture, cristologia e attesa del Regno), favorendo la traslazione di elementi dell'uno nell'altro.

La primigenia tradizione visuale cristiana è particolarmente utile per cogliere questo peculiare fenomeno. Mi limito qui a richiamare alcuni esempi già emersi nelle pagine precedenti.

1. I casi di subrogazione<sup>27</sup> (traslazioni cristologiche). In almeno due circostanze – la presenza del Cristo-Logos nella scena della «consegna dei simboli del lavoro»<sup>28</sup> ai progenitori (→ Gen 3,16-24) e il «miracolo» delle ossa aride (→ Ez 37,1-14) – si è potuta osservare l'attribuzione al Cristo di episodi prototestamentari che ovviamente non lo vedevano protagonista<sup>29</sup>.
2. Il caso della traslazione dei tre fanciulli ebrei - Magi (traslazione scritturistica). Nonostante l'inefficace tentativo della critica di distinguere tra la scena dei tre fanciulli ebrei di fronte a Nabucodo-

---

cui viene redatto il testo illumina proprio quell'intersezione, insieme cristologica, ecclesiologica ed escatologica, data dal presente di «una comunità alla fine della storia» (ricupero qui l'efficace titolo della ricerca, dedicata alla tradizione di Qumran, di Ludwig Monti).

<sup>27</sup> Riprendo ovviamente il lessico di Sotomayor, *Una possibile "ley"*.

<sup>28</sup> Per questa definizione, vedi *supra*, pp. 344-345.

<sup>29</sup> Nel caso specifico della subrogazione cristologica opera in modo visibile la teologia del Logos che il Prologo di Gv 1,1-18 formalmente inaugura (sulla struttura già ermeneutica anche di questa prima formulazione, cfr. J.L. Ronning, *The Jewish Targums and John's Logos Theology*, Hendrickson, Peabody [MA] 2010). Il principio della preesistenza del Logos e della sua funzione di mediazione dell'azione di YHWH, sin dalla creazione («Tutto è stato fatto per mezzo di lui, e senza di lui nulla è stato fatto di tutto ciò che esiste [...]. Il mondo fu fatto per mezzo di lui»: Gv 1,3.10b), fissò ovviamente le coordinate fondamentali per travalicare il semplice nesso profetico tra Primo Testamento e Nuovo, spingendosi sino al riconoscimento – misterioso ma reale – del Cristo-Logos sin dal principio (cfr. Gv 1,1-3).

nosor e una fantomatica raffigurazione dei tre Magi di fronte a Erode<sup>30</sup>, si è osservato come la presenza della stella di fronte ai fanciulli ebrei mentre rifiutano di adorare l'erma del sovrano sia propriamente un caso di traslazione tipologica.

3. Il caso di Pietro che compie il miracolo dell'acqua fatta scaturire dalla roccia (traslazione scritturistica ed ecclesiologica). Si tratta di un esempio di grande interesse anche perché, sul piano cronologico, precede le prime narrazioni letterarie di questo prodigio<sup>31</sup>, dimostrando dunque l'efficacia di questa documentazione visuale, non solo non subalterna ai materiali letterari, ma talora fonte di questi ultimi.
4. Il caso della subrogazione del defunto al posto di Noè o al posto di Lazzaro<sup>32</sup> (traslazione ecclesiologica). Il presupposto di questa sostituzione è da ricercarsi ovviamente nell'estensione ecclesiologica dell'ermeneutica tipologica: poiché quella della Chiesa è, al pari di quella di Israele, storia sacra, essa interloquisce con le Scritture dalla stessa "posizione teologica".

Quelli appena menzionati sono casi in cui il nesso tipologico è a tal punto stretto da permettere a tipo e antitipo di confondersi insieme, sino a perdere la distinzione tra essi. Ne nasce una cultura scritturistica intensamente creativa, nella quale il testo si dimostra straordinariamente malleabile, ancora pronto a recepire profondi interventi redazionali.

I due casi che si esamineranno di seguito forniscono due esempi tra molti possibili del modello di traslazione tipologica forse più interessante:

<sup>30</sup> Vedi *supra*, pp. 324-329.

<sup>31</sup> Cfr. già P. Franchi de' Cavalieri, *Come i ss. Processo e Martiniano divennero i carcerieri dei principi degli apostoli?*, in *Studi e Testi* 22 (1909) 35-39; cfr. anche Pelizzari, *Dal battesimo al regno*, 56-61.

<sup>32</sup> Fu Joseph Wilpert a sottolineare la peculiarità di alcune raffigurazioni femminili di Lazzaro: «Tutti «questi sarcofagi» mostrano il parallelo fra scene di Cristo e scene di Pietro; tutti «mostrano» la defunta orante fra santi; perciò la mummia di Lazzaro è quasi sempre femminile» (Wp. 29, pagina 127). Si tratta, come facilmente osservava Wilpert, della trascrizione della defunta entro la storia sacra di Gesù, entro le *Scritture*: «Il Giona pastore «il riferimento è al sarcofago che si vedrà *infra*, figura 136) ha un *analogon* perfetto nella IVLIANA, rappresentata nell'arca e al posto di Noè «vedi *supra*, pp. 405-406», e nelle mummie femminili di Lazzaro sui sarcofagi che contenevano o dovevano contenere il corpo d'una defunta» (*ivi*, pagina 153; i quattro migliori esemplari di questa traslazione iconografica a giudizio dell'archeologo romano sono raccolti nella tavola Wp. 29, t. 139).

quello che riscriveva le Scritture con le Scritture per definire un proprio manifesto teologico.

### 2.1. *Il sarcofago del British Museum (Rep. 2, 243)*

L'esempio da cui vorrei prendere le mosse è dato da uno straordinario sarcofago a vasca, attualmente conservato al British Museum di Londra che lo ha acquistato nel 1957 da un privato, che lo custodiva nel giardino della sua tenuta tra Ilminster e Bath, probabilmente eredità di un *Grand Tour* di età moderna<sup>33</sup>. Non si dispone, quindi, di alcuna informazione circa il luogo di rinvenimento o a proposito della sua vicenda in età medioevale. D'altra parte, la critica tende ad assegnare a questo sarcofago una datazione piuttosto alta, tra il 260 e il 300<sup>34</sup>.



**Figura 111:** una pecora accovacciata; la nave diretta verso Tarsis e il mostro marino; Giona rigettato dal mostro; il riposo di Giona. Fronte di sarcofago, British Museum, Londra (Rep. 2, 243; cfr. anche E. Dinkler, *Abbreviated Representations*, in Weitzmann [ed.], *Age of Spirituality. Late Antique*, 396-448, qui 397-399; Snyder, *Ante pacem*, 78). Fine del III secolo. Il pannello frontale

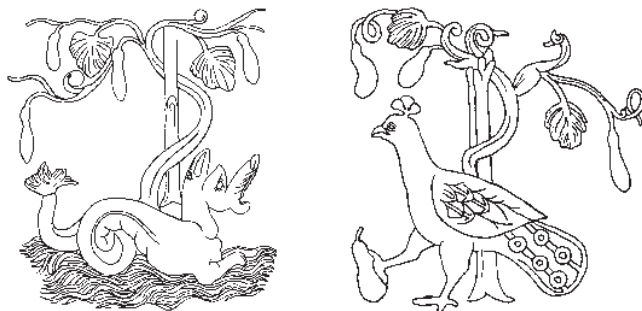
<sup>33</sup> Cfr. S. Walker, *Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum*, British Museum Press, London 1990 (Corpus Signorum Imperii Romani. Great Britain), 59-60, numero 76.

<sup>34</sup> A favore della datazione più alta si è espressa Walker, *Catalogue*, mentre assai maggiore consenso ha trovato una collocazione attorno alla fine del III secolo (cfr. H. Rosenau, *Problems of Jewish Iconography*, *Gazette des Beaux-Arts* 56 [1960], 5-18, in part. 13-18; così anche la scheda di Rep. 2, 243).

di questo sarcofago presenta un progetto iconografico molto semplice che si limita a riprodurre il ciclo di Giona nella sua formulazione più comune, quella in tre momenti. L'ipotesi stravagante di Rosenau, *Problems of Jewish Iconography* (cfr. anche Ead., *The Jonah Sarcophagus in the British Museum*, in *Journal of the British Archaeological Association* 24 [1961] 60-66), secondo la quale si tratterebbe di un sarcofago di committenza giudaica, è stata pressoché immediatamente rifiutata dalla critica che giustamente ha riconosciuto in questo monumento un prodotto di committenza cristiana (cfr. M. Lawrence, *Three Pagan Themes in Christian Art*, in M. Meiss [ed.], *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York University Press, New York [NY] 1961 [De Artibus Opuscula 40], 323-335, in part. 325-327, che correla il sarcofago del British Museum ai due "sarcofagi di Giona" di Roma e di Copenaghen: vedi *supra*, pp. 424-428). Si possono osservare due elementi di caratterizzazione:

1. la diversa proporzione delle tre scene (il riposo del profeta è di registro molto superiore a quello degli altri due episodi, come facilmente si può intuire comparando le dimensioni degli altri personaggi [marinai e Giona stesso mentre viene rigettato dalla pistrice]; analoga soluzione si ritrova, in funzione anche lì progettuale, nei mosaici di Aquileia: cfr. Pelizzari, *Il Pastore ad Aquileia*, 79-128);
2. la figura della pecora che riposa, collocata al di sopra dell'imbarcazione da cui Giona verrà gettato in mare (si tratta di un espediente figurativo non nuovo, come dimostra l'alzata Wp. 32, t. 171,6; Rep. 1, 590 del cimitero di Pretestato a Roma, dove si osserva la medesima soluzione; vedi anche *infra*, pp. 497-501).

I due elementi appena richiamati credo convergano nell'identificare il vertice semantico di questo pannello nella scena del riposo di Giona, tipologia della glorificazione del Cristo e, dunque, presupposto delle speranze di risurrezione dei credenti. Come già visto *supra*, pp. 333-334, raggiungere il pergolato di Giona era il modo, simbolico e tuttavia assai "concreto", con cui l'iconografia cristiana delle origini descriveva l'ingresso nel Regno. Il progetto iconografico di questo fronte, dunque, risulta di immediata lettura e coincide con la "tipologia complessa" di Giona, qui puntualizzata in modo discreto attraverso una ragionata differenziazione delle dimensioni delle scene e grazie all'inclusione della pecora nel mare di Giona. Entrambi gli espedienti figurativi impiegati dagli artigiani di questo fronte sono noti alla tradizione iconografica già romana (la sproporzione delle figure era un "luogo comune" dell'arte romana e uno dei suoi strumenti espressivi più frequentati, così com'era diffuso il ricorso alla tecnica dell'inclusione di un tema nell'altro o della contaminazione iconografica). Resta, però, da verificare se i fianchi di questo monumento non permettano di puntualizzare ulteriormente il significato di questo fronte.



**Figura 112:** la pistrice sotto il pergolato di Giona; un pavone si prepara a consumare una zucca, sotto il pergolato di Giona. Fianchi sinistro e destro di sarcofago, British Museum, Londra (Rep. 2, 243). Fine del III secolo. Con forza pregnante ed eversiva, l'ermeneutica del sarcofago del British Museum sviluppa il teologumeno cristiano fondamentale, quello della salvezza ottenuta da Cristo, in una prospettiva che credo si possa definire origeniana o, per lo meno, origenista. Sui pannelli laterali di questo sarcofago, infatti, si osserva la declinazione del marcatore figurativo del pergolato in due esiti caratteristici: se sul lato destro il pavone, figura dell'anima del defunto, si appresta a beccare uno di quei frutti chiamati a connotare il riposo della glorificazione di Cristo, sul lato sinistro, sotto il medesimo pergolato, si può vedere riposare quello stesso mostro in balia del quale il profeta era stato abbandonato. Diversamente da una serie di avori più tardivi (si pensi alla pisside eburnea conservata presso l'Hermitage di San Pietroburgo, ma proveniente da Milano, e alla sua copia bavarese [Garr. 6, 437,2-3], o alla coperta dell'evangelario di Murano conservata presso il Museo Nazionale di Ravenna) che modificano la scena del riposo di Giona, mostrando il profeta sdraiato sulle spoglie del mostro – sintesi quanto mai efficace della sconfitta di quest'ultimo –, ora invece sembra di osservare il riscatto della pistrice, il suo ingresso in quello stesso riposo che è del Cristo e, per effetto e per il tramite del suo sacrificio, di tutti i credenti. Nella tradizione teologica origeniana tale destino universale di salvezza (apocatastasi) assumeva i contorni di una reintegrazione edenica "prelapsaria" (precedente alla trasgressione dei progenitori), secondo la quale tutte le creature saranno richiamate nell'unico fine del creato: la salvezza (Origene, *I principi* 1,6,1; per l'Occidente si consideri Sulpicio Severo, *Vita di Martino* 22,5, dove Martino di Tours si offre di promettere salvezza anche al diavolo, poiché sono gli ultimi tempi). «L'apocatastasi significa l'esaltazione e il compimento della mediazione di Cristo [...]. Solo l'apocatastasi rende ragione fino in fondo della morte di Cristo, perché ne sancisce l'effetto universale»: E. Prinzivalli, s.v. «*Apocatastasi*», in A. Monaci Castagno (cur.), *Origene. Dizionario: la cultura, il pensiero, le opere*, Città Nuova, Roma 2000, 24-29, qui 27-28 (cfr. anche A. Méhat, «*Apocatastase*». *Origène, Clément d'Alexandrie, Act. 3,21*, in *Vigiliae Christianae* 10 [1956] 196-214; M. Simonetti, *La morte di Gesù in Origene*, in *Rivista di storia e letteratura religiosa* 8 [1972] 3-41).

Come si può vedere, questo sarcofago offre ai suoi spettatori dapprima il racconto biblico e poi la sua interpretazione, sviluppata a partire da una riscrittura dell'episodio prototestamentario operata rielaborando i materiali del testo stesso: la pistrice che riposa sotto la cucurbita, infatti, raffigura il tentativo, non privo di efficacia, di affermare, attraverso i contenuti forniti dalla tipologia del "segno di Giona", l'universalità della salvezza che Cristo ha ottenuto tramite l'immolazione del sacrificio perfetto.

## 2.2. *Il sarcofago di San Celso* (Wp. 32, tt. 243,4-6; Rep. 2, 250)

Il secondo esempio di traslazione tipologica su cui vorrei attirare l'attenzione è fornito da un sarcofago conservato a Milano, in una cappella laterale della chiesa di Santa Maria presso San Celso. Delle origini del sarcofago si sa poco; le prime notizie utili riguardano il suo impiego per l'allestimento dell'altare maggiore della chiesa del monastero di San Celso che l'arcivescovo Landolfo II da Carcano nel novembre 997 decise di far erigere.

L'iconografia del sarcofago lascia presumere che sia da considerare produzione di officina milanese<sup>35</sup>, mentre la cronologia – a mio giudizio da collocare al più tardi durante il principato di Costanzo II (350-361) – viene in genere stabilita in base a una valutazione stilistica del pezzo: «Le nobili teste del Cristo e degli Apostoli, sulla fronte, e del S. Pietro, sul fianco destro, sono ispirate certamente ai sarcofagi romani dell'età di Costanzo, tra i quali emerge quello a due registri del Museo Pio Cristiano, dal cimitero di Lucina, con in alto i ritratti di due fratelli entro clipeo (Wp. 29, tt. 91; 93,2; 153,1; Rep. 1, 45)»<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Così Rep. 2, 250, pagina 88, motiva l'ipotesi della provenienza da un'officina milanese: «È insolito che Pietro e Paolo indossino *campagi* «stivaletti» invece dei sandali. La raffigurazione della guarigione dell'emorroisa mostra una composizione che si discosta dal modello abituale [...]. Oltre a un'iconografia non nota dai sarcofagi della città di Roma, è anche stilisticamente indipendente. È stata quindi accettata un'officina milanese». Concorde con questa ipotesi anche F. Rebecchi, n. 5a.2g: «*Sarcofago con scene del Nuovo Testamento*», in *Milano capitale dell'Impero*, 333-334, qui 334.

<sup>36</sup> Così Rebecchi, n. 5a.2g: «*Sarcofago con scene del Nuovo Testamento*», 334.





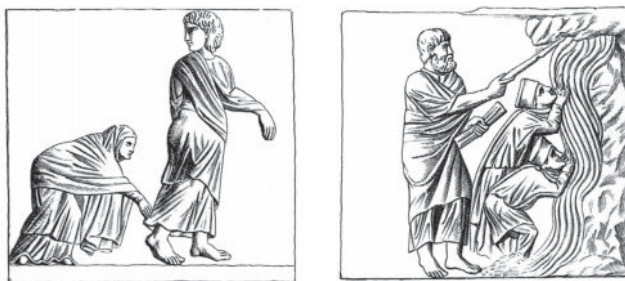
**Figura 113:** la capanna della natività con una figura angelica (?); i tre Magi seguono la stella; Cristo tra Pietro e Paolo; le donne al sepolcro ricevono la visione dell'angelo; l'incredulità di Tommaso. Fronte di sarcofago, Santa Maria presso San Celso, Milano (Wp. 32, tt. 243,4-6; Rep. 2, 250; cfr. anche D. Knipp, 'Christus Medicus' in *der frühchristlichen Sarkophagskulptur. Ikonographische Studien zur Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts*, Brill, Leiden 1998 [Supplements to *Vigiliae Christianae* 37], 90-139). Metà del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 315,5 (Garrucci reputa tardive – e dunque non riporta – le tre piccole croci greche incise sulla destra dei volti di Pietro, Gesù e Paolo). Rebecchi, n. 5a.2g: «*Sarcofago con scene del Nuovo Testamento*», 333, offre una lettura narrativa del progetto iconografico di questo documento, ravvisandovi gli «episodi della vita di Cristo, dalla nascita alla resurrezione». Tale lettura è a mio avviso difficilmente sostenibile, per due ragioni: innanzi tutto perché presupporrebbe un incontro tra Gesù e Paolo, fatto difficilmente suffragabile a partire dalle fonti in nostro possesso; secondariamente, perché il Cristo della scena centrale viene caratterizzato da una folta barba, mentre il risorto è presentato ancora con i caratteri del giovinetto imberbe. La scena centrale, dunque, deve essere valutata come una manifestazione escatologica della regalità del Cristo, una figura più prossima alle tematiche di Apocalisse che a quelle dei Sinottici (e difatti il Cristo che qui si osserva è "più adulto" del Risorto, rinviando dunque a un tempo successivo). Se si accetta l'autonomia di questa scena centrale, l'organizzazione complessiva del fronte del sarcofago emerge assai facilmente: nelle due scene alla sinistra di questa effigie centrale andrà riconosciuto un breve "ciclo della natività"; nelle altre due, di destra, un altrettanto sintetico "ciclo della risurrezione". Per prima cosa, va segnalato il dato cronologico: assumendo la cronologia che qui è stata proposta, questo sarcofago reca uno dei primi esempi della raffigurazione della natività a noi noti. Solitamente la critica data alla metà del IV secolo l'avvio della produzione di questa scena, attribuita in genere a un'officina romana sulla via Appia, area dalla quale sono stati recuperati diversi esemplari di questo soggetto. L'ipotesi di un sostanziale parallelismo tra questa più antica produzione romana e l'esperimento milanese permette di motivare la singolarità dello schema figurativo che

qui si osserva. Anche il “ciclo della risurrezione” denota un’analoga propensione per lo sperimentalismo figurativo, sia per l’inedito accostamento delle due scene che qui ritorna sia per la raffigurazione delle donne al sepolcro, qui introdotta per la prima volta nell’immaginario cristiano. L’elemento che più vistosamente cattura l’attenzione dell’osservatore è però quello della traiettoria del viaggio dei Magi (per una valutazione dell’originalità di questa soluzione figurativa, cfr. F.P. Massara, *Ab Oriente Venerunt: Sull’iconografia paleocristiana dei Magi evangelici*, in S. Manfredi - A. Passaro [curr.], *Abscondita in lucem. Scritti in onore di mons. Benedetto Rocco*, Salvatore Sciascia, Palermo 1998 [Ho theologos. Quaderini 16], 271-283, in part. 278): come si nota facilmente, infatti, i tre sapienti d’Oriente seguono una stella che non li conduce verso la mangiatoia, bensì verso l’epifania del Cristo apocalittico. Quale può essere la motivazione di questa scelta incongruente con il testo matteoano? Tanto l’ipotesi di un grossolano errore quanto quella di una ricerca estrema di *variatio* mi sembrano spiegazioni francamente elusive della complessità del documento, soprattutto in ragione del fatto che, riconoscendo al progetto iconografico di questo sarcofago un’impostazione tipologica, si può pervenire a una soluzione critica più economica. La traiettoria verso il Cristo escatologico in luogo della capanna della natività è infatti indirizzata a sottolineare il significato autentico della pericope evangelica: «Come nel Vangelo di Matteo – che inserisce l’episodio dei tre sapienti per indicare, da un lato, la regalità di Gesù sin dalla nascita; dall’altro, per legittimare l’*ecclesia ex gentibus* cristiana – in questo monumento i Magi indirizzano il loro culto verso la *basileia* apocalittica di Gesù, non verso le tenerezze della capanna di Betlemme» (Pelizzari, *Vedere la Parola*, 112). Il racconto dell’episodio dell’epifania ai Magi, infatti, era finalizzato ad affermare la piena regalità del Cristo sin dal momento della sua nascita (e così venne prioritariamente recepito dalla più antica esegesi cristiana: cfr. Scorza Barcellona, *L’interpretazione cristologica dei tre doni*; cfr. anche, pur se da una prospettiva traslata, T. Hegedus, *The Magi and the Star in the Gospel of Matthew and Early Christian Tradition*, in *Laval théologique et philosophique* 59 [2003] 81-95, in part. 87-95). La redazione di questo episodio mise in scena una «finzione teologica», per recuperare una felice definizione di Élian Cuvillier, *La visite des mages dans l’Évangile de Matthieu (Mt 2, 1-12): approche narrative d’une fiction théologique*, in *Foi et vie* 98 (1999) 75-85, il cui scopo fu da subito proprio quello di affermare, di fronte a tutti gli uomini, l’immediata piena regalità del Cristo, l’“unto”, il “consacrato” in vista del Regno. Far emergere il significato autentico dell’episodio dei Magi credo sia stata la ragione che portò a inserire nel progetto iconografico del “sarcofago di San Celso” anche questa singolare natività (si notino le colonnine della capanna). Per capire in che modo questo obiettivo fu perseguito, credo convenga distinguere tra la descrizione iconografica di questa scena e la sua funzione progettuale. Circa la prima: la nascita del Cristo è evento sacro per eccellenza perché rappresenta il momento decisivo dell’incarnazione; del resto questo snodo cruciale della storia della salvezza si stava “trasformando”

in una festa liturgica proprio negli anni in cui veniva realizzato questo sarcofago (la festività del Natale inizia a essere celebrata attorno al 330-340, anche se si afferma stabilmente solo con la fine del IV secolo: cfr. B. Botte, *Les origines de la Noël et de l'Épiphanie: étude historique*, Abbaye du Mont César, Louvain 1932 [Textes et Études liturgiques]). Credo che il personaggio al di sopra della capanna, con quell'enigmatico gesto della mano destra – che, nonostante le esitazioni della critica, mi pare possa essere identificato con l'*adlocutio* e che dunque forse potrebbe rinviare all'angelo dell'epifania lucana ai pastori (Lc 2,8-20) –, voglia sottolineare nel complesso proprio questo: la decisiva importanza del momento a cui l'osservatore sta guardando, il momento dell'incarnazione del Logos. D'altra parte, come anticipato, questa raffigurazione della natività assume un rilievo ancor più significativo allorchè viene calata nel progetto iconografico del sarcofago; qui essa assolve a un compito diverso: sottolineare quanto più vistosamente possibile la stridente meta del cammino dei Magi. Senza sminuire l'importanza – storico-salvifica e teologica – dell'incarnazione, dunque, il manifesto teologico di questo sarcofago *vuole enfatizzare un altro teologumeno*, il momento al quale anche il "farsi carne" del Logos (cfr. Gv 1,14a) era stato provvidenzialmente finalizzato: il traguardo di tutta la storia della salvezza, il compimento dei tempi, l'avvento del Regno, la manifestazione regale del Cristo. Il traguardo dell'intera storia della salvezza, il Regno, viene qui non solo richiamato, ma anche efficacemente correlato al resto dell'economia nuova. Il rigore teologico di questo progetto iconografico si comprende considerando la gerarchia che articola qui i tre teologumeni dell'incarnazione, della risurrezione e della glorificazione escatologica del Cristo. Non vi è dubbio che sia quest'ultimo tema a prevalere sugli altri due (il viaggio dei Magi e la diversa resa del Cristo escatologico e del Risorto lo dimostrano) e che in esso stia ciò che la committenza di questo sarcofago considerava l'apice della propria professione di fede, l'argomento e la ragione profonda del suo sperare. Di grande interesse è anche il pannello di destra di questo fronte, sul quale si osservano due paradigmi del racconto di risurrezione: la sollecitudine delle donne che, pur spaventate, credettero all'inaudita notizia dell'angelo (direi che la scena che qui si osserva armonizzi il resoconto di Mt 28,1-8 [dove l'angelo proviene dal cielo: cfr. v. 2] e quello di Lc 24,1-11 [dove lo spavento porta «le donne» a «chinare il capo»: v. 5]) si contrappone qui all'esitazione dei due discepoli che, pur avendo di fronte agli occhi il Risorto in persona, ancora dubitano, sino a esigere la nota prova di Tommaso (si noti, però: in Gv 20,24-29 l'Apostolo si dimostra incredulo di fronte all'annuncio della risurrezione ma, *vedendo* il Cristo, immediatamente lo confessa «mio Signore e mio Dio» [v. 28], senza toccare, come avviene qui, le sue piaghe; tant'è che il risorto lo apostrofa dicendo: «Poiché mi hai *veduto*...» [v. 29]); quella del sarcofago di San Celso potrebbe essere la più antica raffigurazione di questo episodio: cfr. P.R. Crowley, *Doubting Thomas and the Matter of Embodiment on Early Christian Sarcophagi*, in *Art History*, 41 [2018] 566-591 qui 567).



**Figura 114:** le donne al sepolcro ricevono la visione dell'angelo; l'incredulità di Tommaso. Particolare di fronte di sarcofago, Santa Maria presso San Celso, Milano (Wp. 32, tt. 243,4-6; Rep. 2, 250). Metà del IV secolo. Dettaglio dalla tavola Wp. 32, t. 243,6. Sembra quasi che questa antica descrizione visuale della risurrezione voglia comparare la fede delle donne e l'incredulità degli uomini che, non a caso, sono raffigurati "più in basso" rispetto alle due donne al sepolcro. Se così fosse, si tratterebbe di uno straordinario sviluppo ermeneutico che, sia detto, può vantare ben pochi paralleli nelle tradizioni letterarie paleocristiane.



**Figura 115:** L'emorroissa sfiora il lembo della veste di Gesù; Pietro fa scaturire miracolosamente l'acqua dalla roccia per i carcerieri Processo e Martiniano. Fianchi sinistro e destro del sarcofago ora in Santa Maria presso San Celso, Milano (Wp. 32, tt. 243,4-6; Rep. 2, 250). Metà del IV secolo. Le figure dei due pannelli sono tratte da Garr. 5, tt. 315,4 e 3. L'elemento forse latamente "di genere" a cui si è fatto cenno per il "ciclo della risurrezione" potrebbe essere echeggiato dai due pannelli laterali del sarcofago che, in ogni caso, sono chiaramente organizzati come minima rubrica di *testimonia* relativa alla remissione dell'impurità (risanamento dell'emorroissa) e del peccato (Pietro che provvede l'acqua battesimale; quest'ultima scena implica una traslazione tipologica tra Pietro e Mosè, come già segnalato).

Il sarcofago di Santa Maria presso San Celso documenta efficacemente la possibile ampiezza dell'impiego della traslazione tipologica: anche nel caso appena considerato, il «sistema» tipologico venne applicato dal Nuovo Testamento alla Chiesa e all'escatologia e, ancora una volta, la scena narrata nel testo biblico (Mt 2,1-12) venne direttamente traslata nel suo significato ermeneutico. In tal

modo il cammino dei Magi, tipo dell'aggregarsi, nella Chiesa, di ogni Nazione per professare Gesù, il Cristo, il "consacrato" per il Regno, poté essere riscritto esplicitamente in un itinerario attentamente indirizzato (si osservi la postura delle mani dei tre Magi) verso il Cristo escatologico.

### 3. L'ARGOMENTAZIONE TIPOLOGICA:

#### LA SALVEZZA COME STORIA

I temi che attivano il «sistema» tipologico (Scritture, cristologia ed escatologia) si indirizzano naturalmente verso la narrazione di una storia: quella provvidenziale della salvezza. Del resto, anche volendo ridurre questo «sistema» complesso ai minimi termini del solo meccanismo esegetico basato sul nesso tra tipo e antitipo, emerge con evidenza il carattere "storico" di questa ermeneutica. Il tipo, infatti, deve precedere l'antitipo – non può darsi il caso contrario –, poiché quest'ultimo si manifesta per compiere il primo e, in tal modo, per dimostrare la natura finale dei tempi vissuti dai credenti.

Se, dunque, la significazione procede in modo biunivoco (l'evento nuovo è chiarito dalla sua profezia antica e il significato di quest'ultima viene interamente rivelato tramite il suo compimento), non così si può dire per la ricapitolazione che, essendo un effetto del compimento dei tempi, vale solo in una direzione: il nuovo ricapitola l'antico.

La tipologia, dunque, è intrinsecamente narrazione di una storia o, se si preferisce, è un'ermeneutica storica delle narrazioni bibliche.

Gli esempi analizzati di seguito dovrebbero mostrare sino a che punto questo aspetto del «sistema» tipologico venne esaltato dalla *Grundlogik* e dal *Grundgesetz* della primigenia tradizione visuale cristiana.

#### 3.1. *L'alzata del sarcofago Lateranense 176 (Wp. 32, t. 177,3; Rep. 1, 145)*

Il documento da cui vorrei iniziare è un'alzata di sarcofago rinvenuta a Roma, nei pressi della basilica di San Lorenzo fuori le mura. Si tratta di un pezzo facilmente databile alla prima metà del IV secolo che sviluppa, su due pannelli separati da una *tabula inscriptionis* non compilata, una sintetica storia della salvezza, dalla creazione sino ai tempi della Chiesa.



**Figura 116:** la trasgressione dei progenitori; Mosè riceve la Legge; i Magi presentano le loro offerte a Maria; *tabula inscriptionis* tra personaggi alati (angeli? eroti?); Noè riceve la colomba nell'arca; Giona rigettato dal mostro giunge sotto il pergolato; Pietro fa scaturire l'acqua dalla roccia. Alzata di sarcofago (Lateranense 176), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 177,3; Rep. 1, 145). Prima metà del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 384,6. Le scene che si susseguono lungo questa alzata ancora una volta provengono da una serie eterogenea di libri biblici (Genesi, Esodo, i Sinottici e le tradizioni agiografiche petrine). La suddivisione della materia iconografica in due pannelli, introdotta dalla *tabula*, organizza i *testimonia* visuali del progetto iconografico in maniera chiara.



**Figura 117:** la trasgressione dei progenitori; Mosè riceve la Legge; i Magi presentano le loro offerte a Maria. Particolare di alzata di sarcofago (Lateranense 176), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano. L'immagine è ricavata da Garr. 5, t. 384,6. Il pannello di sinistra ripercorre la prima parte della storia della salvezza: quella che dall'allontanamento di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre giunse sino all'incarnazione. Si osserva qui l'economia antica, drammaticamente aperta ai piedi dell'albero genesiaco, trascorsa sotto la « maledizione della Legge » (Gal 3,6-14) e « sovvertita » dalla nuova Eva, Maria (per questa fortunata ermeneutica mariana, cfr. Gila, *Maria nelle origini cristiane*, 46-48 e *passim*). Sono qui radunati i passaggi salienti di questa storia, sufficienti a scandirne non solo le stagioni, ma anche il significato: la separazione tra creature e Creatore; l'elezione di un popolo tra le genti per mezzo del dono della Legge, affinché « il timore di YHWH » sia sempre presente « al suo popolo » e non pecchi » (Es 20,20); l'avvento del Messia che « salverà il suo popolo da tutti i peccati » (Mt 1,21). Il progetto di questo pannello rivela così il suo duplice significato: storico-salvifico e relativo al teologumeno del peccato, di cui vengono rievocati l'origine, con l'avvio della storia umana, il rimedio e la remissione.



**Figura 118:** Noè riceve la colomba nell'arca; Giona rigettato dal mostro giunge sotto il pergolato; Pietro fa scaturire l'acqua dalla roccia. Particolare dialzata di sarcofago (Lateranense 176), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano. L'immagine è ricavata da Garr. 5, t. 384,6. Il pannello di destra completa la storia della salvezza che prima si è iniziato a percorrere. La parte più rilevante di questo gruppo è ovviamente rappresentata dal breve ciclo di Giona che qui, per altro, viene singolarmente caratterizzato da un'inedita configurazione del riposo del profeta. Non ancora del tutto libero dalle fauci della pistrice, egli già si protende, abbracciandolo, verso l'arbusto del suo pergolato in una struggente quanto efficace formulazione che sembra dar corpo a quell'"urgenza di salvezza" così frequente nella più antica produzione cristiana, visuale e non. Ai lati di questo breve ciclo, si trovano l'episodio di Noè che riceve la colomba e il prodigio delle acque miracolose. Il racconto del diluvio universale (Gen 6 - 7) è un "luogo comune" della più antica letteratura cristiana, che vi ritrova stabilmente una tipologia della Pasqua di Gesù e della Chiesa da essa nata (cfr. Daniélou, *Sacramentum futuri*, 55-94; Rahner, *Simboli della Chiesa*, 865-938; H.S. Benjamins, *Noah, the Ark, and the Flood in Early Christian Theology: The Ship of the Church in the Making*, in F. García Martínez - G.P. Luttikhuisen [eds.], *Interpretations of the Flood*, Brill, Leiden - Boston [MA] 1999 [Themes in biblical narrative: Jewish and Christian traditions 1], 134-149). Il nesso tra la scena genesiaca e il ciclo di Giona è, dunque, interamente pasquale. Da ultima, la scena battesimale dell'acqua miracolosa, scena oggi interamente ricomposta e dunque non più frammentaria, il cui significato è già stato più volte indicato nel corso di queste pagine. Se, dunque, si accetta l'antitipologia pasquale per le scene del diluvio e del ciclo di Giona, diventa del tutto chiara la narrazione sviluppata da questo pannello: dalla Pasqua di Cristo al tempo della Chiesa; l'economia nuova della Nuova Alleanza. Vi sono due elementi che mi pare aggregano questi tre soggetti (Noè, Giona e le acque miracolose):

1. tutti e tre rinviano alla salvezza predisposta da Dio per i suoi figli;
2. l'acqua è un dato che ritorna in ognuno di essi. Se prima la riflessione sul peccato si svolgeva tra le piante del giardino, sul monte della Legge e lungo la strada percorsa dai Magi, l'annuncio della salvezza "fluttua" sull'acqua.

Acque nocive quelle del diluvio e della tempesta di Giona ma destinate a essere riscattate dalla Pasqua di Cristo, capaci di trasformarle nell'acqua vivificante del battesimo.

La valorizzazione dell'impianto tipologico con cui questi *testimonia* visuali sono stati impiegati sull'alzata Lateranense 176 ha permesso di ricavare, a partire dalla loro successione, un'autentica storia della salvezza nella quale il tema soteriologico non riveste il ruolo dell'auspicio formulato per una persona cara, ma definisce la cifra attraverso la quale viene interpretato il lungo itinerario intrapreso dall'umanità.

### 3.2. *Il sarcofago Lateranense 193 (Wp. 32, t. 186,2; Rep. 1, 25)*

Se l'alzata Lateranense 176 aveva cercato di sviluppare una narrazione di tutte le principali tappe della storia della salvezza, il documento che vorrei esaminare ora procede in modo difforme, riflettendo, a me sembra, sugli estremi di questa vicenda, ciò che in gergo tecnico si definisce "protologia" ed "escatologia". Poiché quella della salvezza non è una storia di volta in volta decisa dalle sue circostanze ma è una vicenda preordinata al suo compimento sin dall'origine, essa può essere efficacemente presentata anche limitandosi ai suoi estremi.

Il sarcofago Lateranense 193 proviene dal Cimitero di Lucina; servì, prima di essere traslato nei Musei Vaticani, come arca funebre per Riccardo Caracciolo, il che forse concorse a preservarne il fregio che, restaurato nelle sue parti mancanti, è oggi ammirabile in tutto il suo splendore.

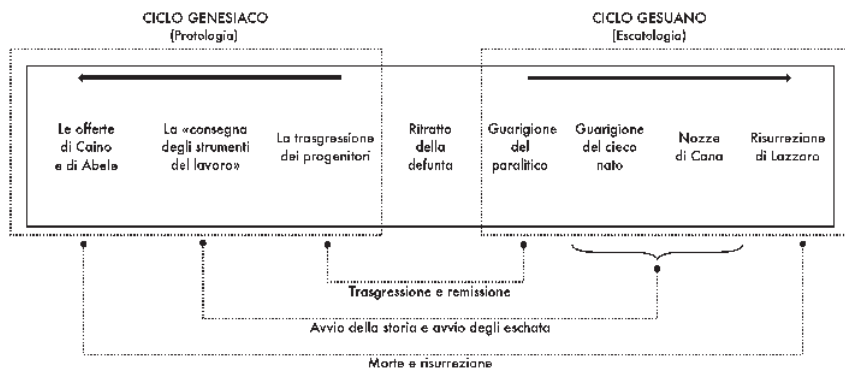


**Figura 119:** le offerte di Caino e Abele; la «consegna degli strumenti del lavoro» (il braccio destro del Cristo reggeva una fascina di spighe che è stata ripristinata nei moderni restauri ed è oggi visibile); la trasgressione dei proge-



nitore (è stato restaurato il serpente); ritratto della defunta; la guarigione del paralitico (oggi si può vedere il braccio destro del Cristo che tocca con una bacchetta il lettuccio); la guarigione del cieco nato; il miracolo delle nozze di Cana (anche in questo caso è stata reintegrata la bacchetta con cui vengono raggiunte le giare ai piedi di Gesù); la risurrezione di Lazzaro. Fronte di sarcofago (Lateranense 193), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, t. 186,2; Rep. 1, 25). Secondo terzo del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 372,3. Il ritratto della donna defunta che qui mostra un codice aperto, rivolto all'osservatore (il dato merita di essere sottolineato sia per questa forma di idealizzazione autobiografica di ordine culturale non comune per una donna del mondo antico sia per il costo dei codici, che consente di situare entro gli strati socialmente più alti della popolazione urbana di Roma la committenza di questo documento), divide il fronte del sarcofago in due metà. Tale ripartizione dello spazio è rispettata anche dai materiali figurativi che qui sono stati dislocati, sviluppando in tal modo due gruppi tematici assai compatti. Nella metà di sinistra, infatti, è possibile osservare un ciclo narrativo genesiaco che, prendendo le mosse dal ritratto centrale, si sviluppa verso l'esterno del fronte. Caduta, cacciata e prima offerta dell'uomo a un Dio ormai non più prossimo come era nel paradiso terrestre (Caino e Abele) sono i tre momenti qui interpellati per narrare le origini della storia umana, quel "mito protologico" che vuole dar conto della condizione esistenziale di ciascuno. Non sarà sfuggita la ripetizione, anche su questo documento visuale, della subrogazione di Cristo nella scena della cacciata (vedi *supra*, pp. 369-370): come si può osservare, è il Logos a consegnare le spighe ad Adamo ed Eva, indicando loro l'avvio di quel lungo cammino che l'umanità sarà chiamata a compiere dopo aver lasciato l'Eden. Circa l'offerta dei due fratelli a YHWH, vi è chi ha proposto di riconoscere, nei due volti alle spalle del Padre, le altre due persone della Trinità: si tratta di un'ipotesi suggestiva, ma fatalmente non verificabile. Alla destra del ritratto della defunta, si trova invece un denso ciclo gesuano che, volendo mantenere l'episodio di Lazzaro quale momento estremo della vita pubblica di Gesù – sulla scorta dell'organizzazione del "libro dei segni" giovanneo –, si snoda esso pure dal centro verso l'esterno. Vi è qui una sintesi quanto mai efficace dei principali miracoli compiuti da Gesù e, per il loro tramite, un compendio dei principali assiomi cristologici:

1. il Cristo rimette i peccati (miracolo del paralitico);
2. il «Figlio dell'uomo» è giunto ed è «Signore» (Gv 9,35-39: miracolo del cieco nato);
3. il Cristo porta il "vino ultimo" al termine dello sposalizio (nozze di Cana);
4. il Cristo ha il potere di vincere la morte, sua e dei suoi fedeli (risurrezione di Lazzaro).



**Figura 120:** schema riassuntivo del progetto iconografico del Lateranense 193 (Wp. 32, t. 186,2; Rep. 1, 25). Il progetto di questo fronte di sarcofago non si limita, però, a giustapporre queste due riflessioni, sull'origine e sul compimento, ma ne correla le diverse parti in un modo che a me pare del tutto straordinario. Come mostra lo schema, infatti, è possibile abbinare specularmente i diversi momenti che scandiscono la narrazione di entrambi i cicli figurativi:

1. alla raffigurazione della colpa originaria di Adamo ed Eva corrisponde il miracolo che ha provato definitivamente la facoltà del Figlio di rimettere i peccati;
2. alla scena intermedia che, mostrando la sanzione della colpa, indica anche l'avvio del tempo della storia – il tempo della lontananza tra Creatore e creature – rispondono sul pannello destro i due segni della guarigione del cieco nato, che dichiara in potenza Gesù Figlio dell'uomo e che ne annuncia la venuta «in questo mondo per giudicare» (Gv 9,39), e del miracolo di Cana, quello del «vino ultimo»;
3. l'iniziale, scandaloso atto di morte che insanguinò la prima generazione umana nata fuori dal giardino paradisiaco è sanato da quel prodigio di vita che piegò la potenza del Logos divino al suo umano affetto per l'amico che era morto.

La perfezione del dispositivo ermeneutico dispiegato da questo documento credo induca naturalmente a domandarsi cosa leggesse questa anonima matrona cristiana sul codice che tiene aperto, rivolto agli spettatori del suo sarcofago. Forse la domanda è oziosa, ma in questo dettaglio vi è un elemento che a me pare grandemente significativo: come si è ormai ripetuto più volte, la documentazione visuale cristiana delle origini non

è né alternativa né contrapposta né – amo aggiungere – subalterna alle più antiche letterature cristiane. Al contrario, come avviene qui, la parola e l'immagine rappresentarono le due possibilità espressive concesse a quei discepoli di Gesù, il Cristo, che avevano ormai imparato a situare la loro vicenda umana e a ricercare l'ideale stesso del cosmo tra le pagine delle Scritture.

### 3.3. *Il sarcofago Lateranense 135 (Wp. 32, tt. 206,5-7; Rep. 1, 23)*

Quest'ultimo sarcofago proviene dal Cimitero di Callisto ed è comunemente datato al secondo terzo del IV secolo. Si tratta, a mio avviso, di uno dei più bei sarcofagi a fregio continuo delle origini cristiane.



**Figura 121:** la creazione del primo uomo; la trasgressione dei progenitori; il miracolo delle nozze di Cana; la guarigione del cieco nato; il "miracolo" delle ossa aride; l'annuncio della triplice negazione; la guarigione del paralitico; il sacrificio di Isacco; l'arresto di Pietro; Pietro fa scaturire l'acqua dalla roccia per i carcerieri Processo e Martiniano. Fronte di sarcofago (Lateranense 135), Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano (Wp. 32, tt. 206,5-7; Rep. 1, 23; cfr. anche Pelizzari, *Vedere la Parola*, 151-154). Secondo terzo del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 5, t. 318,1. Il progetto iconografico di questo fronte, mediante la convinta adozione di tutto il potenziale offerto dal «sistema» ermeneutico tipologico, compendia un efficace itinerario entro la storia della salvezza, la cui lettura non pone rilevanti difficoltà, essendo il suo progetto iconografico sviluppato narrativamente, accostando l'uno all'altro i momenti salienti di questo itinerario biblico e storico-salvifico. Il primo soggetto che si incontra sul fronte di questo sarcofago mostra YHWH mentre poggia la mano sulla spalla di Adamo; i due volti si rispecchiano, a dare un'acuta traduzione

figurativa di quell'«immagine e somiglianza» (Gen 1,27) che fonda l'antropologia biblica, mentre l'azione creatrice è resa con il gesto al quale la cultura giuridica romana affidava il compito di significare la liberazione di uno schiavo (la *manumissio per vindictam* che si concludeva con il magistrato che riconosceva la libertà dell'ex-schiavo appoggiando la propria mano sulla sua spalla; questa prassi porterà in età postclassica alla nascita dell'istituto della *manumissio in Ecclesia* quale prerogativa propria della Chiesa e quale "vendita fittizia" alla divinità; cfr. F. Fabbrini, *La manumissio in ecclesia*, Giuffrè, Milano 1963 [Università degli Studi di Roma. Pubblicazioni dell'Istituto di Diritto Romano e dei Diritti dell'Oriente Mediterraneo]). Come forse si esprimerebbero i teologi della contemporaneità, la creazione dell'uomo è qui rappresentata come una "chiamata alla libertà". La scena successiva, quella della trasgressione di Adamo ed Eva, si "fonde" con la trasmutazione dell'acqua in vino compiuta da Gesù alle nozze di Cana. Come si è avuto modo di ripetere molte volte, tale segno non si limitava a dare avvio al racconto giovanneo della "vita pubblica" di Gesù, ma qualificava la missione stessa del Cristo attraverso l'immagine del vino buono portato alla fine, quando il banchetto si sta ormai concludendo. Il tempo della storia – che non inizia con una trasgressione, ma con un atto d'amore, la creazione – è ormai giunto alla fine e, mentre volge al termine, si profila sull'orizzonte la sagoma del Regno che giunge. Seguono quindi una serie di episodi tratti dal magistero di Gesù, accuratamente selezionati per sottolineare la finalizzazione escatologica della consacrazione regale del Messia (la guarigione del cieco nato: il figlio dell'uomo venuto per giudicare; il "miracolo" delle ossa aride come ricomposizione dell'Israele escatologico; la guarigione del paralitico come manifestazione della capacità di rimettere i peccati). Con straordinaria lucidità, al centro di questo sarcofago, l'annuncio della triplice negazione – che nell'iconografia cristiana delle origini rappresenta una sorta di paradossale vocazione di Pietro (vedi *supra*, pp. 388-389) – sta tra la scena della ricomposizione delle ossa aride e la guarigione del paralitico, a dare i due compiti principali della Chiesa: costituire la cittadinanza escatologica (e fu questa una lettura tipicamente cristiana della visione profetica: cfr. J. Tromp, "*Can These Bones Live?*" *Ezekiel 37:1-14 and Eschatological Resurrection*, in H.J. de Jonge - J. Tromp [eds.], *The Book of Ezekiel and Its Influence*, Ashgate, Burlington [VT] 2007, 61-78) e amministrare la misericordia di Dio. La vicenda storica del Cristo si conclude con la grande tipologia della Pasqua, il sacrificio di Isacco, la cui raffigurazione viene qui sapientemente orchestrata in modo tale che il volto del Cristo sia accostato dal muso dell'ariete che YHWH provvide per il sacrificio, dopo aver risparmiato la vita dell'unicogenito di Abramo. A concludere questo fronte stanno le due scene dell'arresto di Pietro e dell'acqua miracolosa che egli avrebbe procurato per i suoi carcerieri: sono i due caratteri costitutivi dell'ecclesiologia più antica, quella che riconosceva nella Chiesa una nazione di testimoni e la dispensatrice di quell'acqua battesimale che rappresentava la soglia del Regno.



**Figura 122:** il ciclo genesiaco; l'avvento del tempo finale; la "vita pubblica di Gesù"; la Pasqua; il tempo della Chiesa. Schema riassuntivo del progetto iconografico del Lateranense 135 (Wp. 32, t. 206,5-7; Rep. 1, 23). L'immagine è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 151, figura 62. Lo schema riportato conclusivamente isola le diverse fasi in cui il progetto iconografico di questo fronte suddivide la storia della salvezza: l'"antico" sembra scomparire, ormai soltanto presupposto nello spazio qui solo evocato tra la creazione e l'avvio cristologico dei tempi ultimi. Centrale è ora l'economia nuova, quella inaugurata da Cristo, quella nella quale si sentiva immersa la committenza di questo documento: è un tempo vigilare, un tempo non ancora compiuto, un tempo della speranza e dell'attesa.

Il progetto iconografico di questo sarcofago è sviluppato nel modo più semplice, narrando diversi momenti di questa vicenda provvidenziale. Compresa la natura tipologica dell'impiego dei *testimonia* visuali che qui si alternano, credo che risulti del tutto intellegibile l'itinerario argomentativo che qui si è cercato di ripercorrere.

Non è possibile definire questi monumenti come dei generici auguri di salvezza; essi, che certo attestano la speranza in una risurrezione capace di soverchiare l'ineluttabilità della morte, rispondevano tuttavia a un'altra priorità: dare voce un'ultima volta a quella professione di fede che aveva definito la vita di questi antichi cristiani.

### 3.4. *La coppa di Podgorica (Museo dell'Hermitage)*

L'ultimo documento su cui vorrei richiamare l'attenzione è la coppa di Podgorica<sup>37</sup>. Si è già detto di questo vetro molato della metà del IV

<sup>37</sup> Questo celebre documento, dopo essere stato rinvenuto fortunatamente nel 1870 (non esiste giornale di scavo) presso l'antica Doclea, in prossimità di Podgorica, in Montenegro, fu prima proprietà del console italiano Lorenzo Perrod e poi (entro il 1877) entrò nella col-

secolo che esso è abitualmente rievocato per suffragare l'ipotesi dei "paradigmi di salvezione", per via del fatto che su di esso si ritrovano una serie di temi iconografici accompagnati da brevi testi epigrafici che presentano numerosi elementi di affinità con l'*Ordo commendationis animae* a cui, dagli studi di Emile Le Blant in avanti, si guarda per trovare la matrice di questa primigenia tradizione visuale<sup>38</sup>.

L'elemento su cui ci si sofferma più spesso è l'iscrizione «DIUNAN DE VENTRE QUETI LIBERATUS EST (Giona fu liberato dal ventre del *kētos*)» che impiega la stessa costruzione "*libera de*" di cui si è vista la centralità nell'*Ordo*, dove pure viene impiegata per strutturare la formula: «*Libera, Domine, ... sicut liberasti ... de ...*». Altre tre iscrizioni della coppa vengono in genere richiamate per affermare la parentela tra l'*Ordo* e la coppa: benché in esse manchi il predicato verbale, il costruito con il "*de*" più ablativo ha giustamente suggerito che la stessa costruzione possa essere presupposta anche in quei casi<sup>39</sup>. Reputo assolutamente corretto il parallelo, ma non ne sovrastimerei la portata per due motivi:

1. Le difformità tra l'*Ordo* e la coppa. Non mi riferisco tanto alla presenza qui di Giona – caso non contemplato nella lista del testo eucologico –, poiché giustamente Pierre Prigent ha attirato l'attenzione sul Sacramentario di Rhinau, dove anche il caso del profeta è contemplato<sup>40</sup>; mi riferisco piuttosto al fatto che di otto immagini riportate sulla coppa, per ben quattro non solo l'iscrizione – ove presente (il sacrificio di Isacco ne è privo) – non correla al for-

---

lezione di Alexander Petrowich Basilewski. Presentata al pubblico durante l'esposizione universale di Parigi del 1878, nel 1884 fu acquistata dal governo zarista, entrando così a far parte della collezione dell'Hermitage dove ancora è conservata e visibile. Cfr. Nagel, *Die Schale von Podgorica*, 162-169, che ricostruisce dettagliatamente la vicenda archeologica – per quanto possibile –, la storia e la fortuna critica di questa coppa.

<sup>38</sup> Per la discussione dell'efficacia di questa fonte eucologica, qui fortemente ridimensionata, vedi *supra*, pp. 416-421.

<sup>39</sup> In ordine di apparizione: l'iscrizione sovrapposta alla scena di Daniele tra i leoni («DANIEL DE LACO LEONIS»), quella relativa ai tre fanciulli ebrei («TRIS PUERI DE ECNE CAMI») e quella di Susanna («SUSANNA DE FALSO CRIMINE»). Cfr. ancora Nagel, *Die Schale von Podgorica*, 184-188. Cfr. anche Prigent, *L'arte dei primi cristiani*, 224-225.

<sup>40</sup> Cfr. Prigent, *L'arte dei primi cristiani*, 223.

- mulario dell'*Ordo*, ma talora nemmeno il soggetto scelto sembra prestarsi al ruolo di "paradigma di salvezza" (Adamo ed Eva o la figura del "miracolo" della roccia).
2. La datazione della coppa che, ove pure si volessero tralasciare le differenze che sussistono tra questo documento e quel rituale liturgico, in ogni caso non risolverebbe il problema principale dell'ipotesi di Le Blant: il fatto che sia inadatta a motivare l'originale costituzione del primigenio immaginario cristiano.



**Figura 123:** al centro: il sacrificio di Isacco; lungo il bordo: la trasgressione dei progenitori; la risurrezione di Lazzaro; Pietro fa scaturire miracolosamente l'acqua; Daniele nella fossa dei leoni; i tre fanciulli ebrei nella fornace; Susanna accusata del falso crimine; il ciclo di Giona. "Coppa di Podgorica", Museo dell'Hermitage, san Pietroburgo (cfr. Levi, *The Podgoritza-Cup*; Nagel, *Die Schale von Podgorica*). Metà del IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 6, 463,3 (la freccia tratteggiata indica il punto di avvio e il verso della lettura delle scene qui proposta). Se si esclude la dipendenza dall'*Ordo commendationis animae*, cosa rimane del progetto iconografico di questa coppa di vetro molata? A mio avviso il caso rappresentato da questa patera è

dai casi analoghi (si veda almeno il vetro dorato del British Museum, il cui schema è riportato di seguito, in figura 124) si prestano ad almeno una duplice lettura. Non è possibile negare che operi qui l'intento di documentare, attraverso *testimonia* autorevoli, la speranza cristiana nella salvezza ultima ma, come già osservato più sopra, il riferimento esclusivo a questo argomento rischia di non rendere del tutto ragione della complessità di questo documento visuale: «Mi sembra che il progetto di questa coppa sia d'una chiarezza esemplare: disposto attorno all'emblema tipologico della Pasqua (*ex passione*) di Cristo «il tema del sacrificio di Isacco», sul margine di questo manufatto si svolge una sintesi della storia della salvezza di fortissima incisività teologica. La storia di questo eone, inaugurata dal peccato di Adamo ed Eva, dopo l'Alleanza conclusa nella Pasqua di Cristo «risurrezione di Lazzaro: cfr. Gv 11,45-54», tramite il battesimo della Chiesa «miracolo» della roccia sconvolta dalla tribolazione del martirio («*testimonia* di Daniele), presto si ricapitolerà nella piena realizzazione dei tempi escatologici «ciclo di Giona»; si osservi come qui la Pasqua torni in tre diverse accezioni: al centro, è il prezzo sacrificale che «genera» il popolo «più numeroso delle stelle del cielo» (Gen 26,3-4); tra la figura dei progenitori dell'umanità e quella di Pietro, è l'evento storico richiamato indirettamente dal prodigio della risurrezione di Lazzaro (che anche in Giovanni ha questa valenza: segno profetico e introduzione narrativa al ciclo pasquale); dopo la lunga parentesi martiriale, è il paradigma e il ritmo dei tempi escatologici» (Pelizzari, *Vedere la Parola*, 172). La «coppa di Podgorica» non articola, a mio avviso, un messaggio individuale – legato, cioè, alla possibilità della salvezza di un singolo cristiano – ma sviluppa una straordinaria riflessione sulla storia, sulla sua vicenda universale e sulla sua traiettoria finale, sul suo traguardo. Il progetto iconografico di questo manufatto, così poco elegantemente realizzato, con iscrizioni così incerte e non prive di errori marchiani (si è già prestata attenzione al caso di «Abramo ed ed Eva»: vedi *supra*, pp. 396-397, figura 91), è tuttavia così equilibrato e teologicamente meditato da porre di per sé la domanda su come sia possibile far coesistere in un solo documento caratteristiche così divergenti e, in apparenza, contraddittorie, come lo sono una cultura biblica solida e un'alfabetizzazione poco più che funzionale. Torna ancora una volta utile riflettere sulla specifica modalità cristiana di accesso e conoscenza delle Scritture: la liturgia. Ciò che oggi, nel contemporaneo «spazio letterario» in cui viviamo, esito di un'epoca culturale «ipertestuale», è considerato l'*unico* accesso alla documentazione letteraria – la lettura –, in Antico era valutato come *una* tra le diverse possibilità date in vista di questo scopo. Soprattutto in ambito cristiano sussistette, sin da subito (cfr. Ap 1,3-5), la prassi della proclamazione comunitaria delle Scritture, prassi che, anche se motivata da ragioni cultuali e celebrative, ebbe di fatto l'esito di spostare dalla lettura all'audizione il luogo tipico dell'accesso ai contenuti di quei libri biblici. Com'è ovvio, e per tutto ciò che sin qui è stato detto, la «mediazione liturgica» non si configurò come un passaggio neutro; al contrario, essa comportò una conoscenza frammentaria dei libri scritturistici e un loro impiego stabilmente tipologico. Dunque tanto la conoscenza del contenuto di (parte di) questi libri quanto l'eserci-



zio della prassi ermeneutica tipologica sono competenze che, per le origini cristiane, possono tranquillamente coesistere con una parziale – o anche nulla – alfabetizzazione. Tornando ora alla “coppa di Podgorica”, credo si possa abbandonare il presupposto dell’incompatibilità tra iscrizioni così fragili dai punti di vista formale, linguistico e contenutistico e un progetto iconografico così complesso, teologicamente coerente ed ermeneuticamente avveduto poiché questa coesistenza è un carattere desumibile proprio dal *Sitz im Leben* in cui questo documento visuale vede la luce.



**Figura 124:** al centro: forse, il Buon Pastore (restano le zampe di una pecora); lungo il bordo: Giona gettato nel ventre del mostro (con una colomba?); il profeta rigettato dal mostro marino; Daniele nella fossa dei leoni; i tre fanciulli ebrei nella fornace; la guarigione del cieco nato (?); Perpetua nell’arena (?); il paralitico guarito; il “miracolo” delle ossa aride. Coppa dorata “di Colonia”, British Museum, Londra (Morey, *The Gold-Glass Collection*, numero 347). IV secolo. L’immagine è tratta da Garr. 3, 169 (la freccia tratteggiata indica il punto di avvio e il verso della lettura delle scene qui proposta). Il parallelo del vetro dorato di Colonia credo mostri come la “coppa di Podgorica” non possa essere sbrigativamente ridotta alla “trascrizione figurativa” di un rito di affidamento e invocazione per un infermo prossimo alla morte ma debba essere considerato quale espressione di una tradizione figurativa più ampia (una sorta di “genere” visuale). Essa apparteneva a un tipo di prodotti figurativi che, al

pari delle mense scolpite o di questi vetri dorati, era funzionale innanzi tutto a un impiego liturgico e culturale per il quale è ben difficile immaginare l'esclusiva funzione di replicare l'immaginario funerario di un singolo ordinamento eucologico o la correlazione all'augurio di salvezza per un singolo defunto. D'altra parte, la prevalente matrice martirologica di questa successione di *testimonia* dischiude, a me sembra, un orizzonte ecclesiale, più vasto, nel quale l'esperienza della Chiesa è insieme compimento delle Scritture e perpetuazione della Pasqua di Criso. Il parallelo con l'*Ordo*, dunque, pur consentendo l'accesso a un immaginario religioso verosimilmente condiviso dai committenti di queste opere, di certo non può sostituirsi al riconoscimento della loro prioritaria funzione eucaristica, ben espressa da questo più ampio tentativo di annunciare la storia alla quale i cristiani rivendicavano di appartenere e nella quale veniva celebrata la Pasqua di Criso.



**Figura 125:** al centro: il monogramma di Cristo; lungo il bordo: la trasgressione dei progenitori (in tre nicchie); Daniele nella fossa dei leoni (in tre nicchie); Susanna insidiata dai vecchioni (in tre nicchie); Daniele avvelena il drago (in una nicchia). Coppa dorata “di Homblières”, British Museum, Londra (Morey, *The Gold-Glass Collection*, numero 349). IV secolo. L'immagine è tratta da Garr. 3, 169 (la freccia tratteggiata indica il punto di avvio e il verso della lettura delle scene qui proposta). Mi sembra che il racconto storico salvifico di quest'ulti-

mo documento ben si presti a mostrare la vocazione "narrativa" di questo "genere" della prima produzione visuale cristiana. Si osserva qui un itinerario che, dopo aver presentato il momento protologico (la trasgressione dei primi esseri umani), si sofferma lungamente sul tema del martirio, qui largamente descritto attraverso i modelli di Daniele e di Susanna. In ultimo, in una prospettiva che a me pare coerentemente apocalittica, la sconfitta del serpente (il racconto di Daniele e il drago, già osservato *supra*, pp. 354-360, e già ritrovato in questa funzione "ricapitolativa" di genesi: pp. 343-349). A innescare la "svolta", dal tempo dell'allontanamento dal giardino di YHWH a quello del ritorno escatologico al suo Regno, sta, al centro di questa patera, l'imponente monogramma cristologico che, come si vede, per via della disposizione delle scene, si contrappone – idealmente e visivamente – proprio a quell'albero su cui sta il serpente genesiaco. Si riattiva in tal modo la tradizione esegetica "patristica" che, sin da Melitone di Sardi, riconosceva nella croce l'albero che portava i frutti della salvezza escatologica (l'accesso al Regno), in ricapitolazione dell'albero genesiaco, i cui frutti avevano determinato la perdita della primordiale dimora paradisiaca. Ancora una volta si osserva qui la narrazione di una storia, quella provvidenziale della salvezza, articolata per mezzo dell'uso di *testimonia* secondo un *Grundgesetz* scopertamente tipologico.



OSSERVAZIONI FINALI E PROSPETTIVE:  
TRA IMMAGINE E PAROLA,  
L'“ARTE” CRISTIANA DELLE ORIGINI  
COME *PATROLOGIA VISUALIS*

L'itinerario compiuto in queste pagine si era prefisso, tra le altre cose, di rispondere a una domanda: qual è la capacità documentaria della prima tradizione visuale cristiana?

Una domanda, questa, che ha richiesto di considerare due aspetti di questa primigenia tradizione cristiana della figura: i suoi contenuti (se, in altri termini, sia legittimo attendersi che questa produzione figurativa avesse la finalità di *significare* qualcosa) e, in subordine, l'effettiva fruibilità critica di tali contenuti.

Il problema ora evocato non è esclusivo della prima cultura visuale cristiana, ma investe l'immagine in quanto tale, per ogni epoca e in ogni contesto: non basta, infatti, attribuire al visuale un'intenzione espressiva e una ricezione significata per poterne usufruire in sede critica; affinché questa tipologia documentaria si provi scientificamente fruibile, è necessario anche disporre di un parametro metodologico che consenta di decifrare in modo coerente la figura. Diversamente, l'immagine resta “monumento” del passato senza divenire sino in fondo “documento” della storia.

L'itinerario compiuto in queste pagine, osservando alcuni documenti della prima produzione “artistica” cristiana ha permesso di isolare alcuni caratteri obiettivi di questa cultura visuale. Essi denotano nel complesso una profonda sintonia con la coeva prassi ermeneutica dei discepoli di Gesù, il Cristo: se, a partire da quanto osservato, il «sistema» tipologico può essere riconosciuto come l'intersezione tra produzione visuale e produzione letteraria delle origini cristiane, ne deriva che da esso sia anche possibile ricavare la strumentazione metodologica necessaria per decifra-

re criticamente questo codice figurativo, recuperando, di volta in volta, il valore documentario di questi monumenti.

L'immagine cristiana delle origini, come si è visto, si costituì più similmente a un codice che a un' "arte", almeno secondo il significato che la moderna sensibilità tende ad attribuire a questi termini. Fu codice perché stabili e ripeté un repertorio stabilito di segni grafici, pur se al netto della "grafia" dei diversi artigiani; fu codice perché il patrimonio di segni e temi iconografici che si costituì in questo primigenio lessico visuale fu condiviso e non esclusivo di alcuni; fu codice perché questa cultura dell'immagine perseguiva intrinsecamente gli obiettivi della massima fruibilità e, insieme, della più efficace versatilità d'impiego.

Quello della prima tradizione visuale cristiana fu per altro un codice coordinato a una sintassi – quella ermeneutica – ubiqua nella prassi delle prime comunità cristiane: ideare una cultura visuale che usasse le Scritture così come venivano impiegate nella liturgia significava predisporre uno strumento di elaborazione del pensiero teologico immediatamente comprensibile per qualsiasi appartenente a Chiese e gruppi cristiani.

D'altra parte, conseguenza obbligata di questa constatazione è quella di riconoscere il carattere liturgico della prima produzione visuale cristiana. Fu propriamente nella prassi del culto, infatti, che si diede il contesto storico nel quale le comunità ecclesiali presero corpo, si espressero, si organizzarono, interpretarono le Scritture, definirono e insegnarono la loro propria teologia, celebrarono nel *mysterion* l'attesa del Regno, dandogli così concreta anticipazione storica: per queste ragioni è a questo contesto – e non semplicemente a quello comunitario – che ho ritenuto di ricondurre la produzione "artistica" cristiana più antica.

Il primo immaginario cristiano predispose uno strumento, concretamente impiegato da committenze individuali o familiari ma i cui prodotti erano destinati alla fruizione di comunità, per affidare al tempo la propria professione di fede, per elaborare, grazie a un codice riconoscibile e a un'ermeneutica condivisa, il proprio manifesto di fede. Lo spazio di libertà che questa primigenia produzione visuale attesta dà voce a quadranti delle origini cristiane del tutto sottodimensionati nella coeva pro-

duzione letteraria: si riconoscono, in questa documentazione, tracce di Chiese nelle quali l'elemento clericale è assai meno rappresentato di quanto non accada nella contemporanea produzione c.d. “patristica”; si osservano ideali cristiani che non si misurano in base all'ossequio della norma morale, ma che si indirizzano con radicalità verso una straordinaria veglia della speranza; si distinguono, in queste pitture e su queste sculture, i volti di cristiane e cristiani che ebbero il coraggio di rivendicare il loro posto nella storia della salvezza e, talora, ne pretesero uno, da pari, entro i racconti delle Scritture; cristiane e cristiani che si sentirono parte di una vicenda universale e che vollero affidare ai secoli l'affermazione delle ragioni del loro sperare.

Ed è proprio la centralità della proiezione escatologica documentata da questa fonte a offrire uno dei dati più singolari: a buon diritto si può affermare che in questa primigenia cultura visuale il discorso sugli *eschatata* costituisca l'argomento teologico prioritario; diversamente da quello che si potrebbe immaginare, la dialettica tipologica tra profezie scritturistiche e Pasqua, pur configurandosi come la principale occasione per affermare la divinità di Gesù, ottiene in questa documentazione pieno significato solo alla luce del suo corollario apocalittico. La Pasqua realizza le profezie, perciò Gesù è il Cristo, ma ciò è rilevante innanzi tutto perché significa che l'ora escatologica sta per scoccare.

È così assai distante, ancora, l'immagine contemplativa – così alta e, al tempo stesso, così poco dinamica – dell'icona: anche per questo è ancora una volta necessario sottolineare l'inefficacia delle categorie ideali dell'icona nella riflessione sulla prima immagine cristiana.

La vieta categoria dei “paradigmi di salvezza”, per altro, sembrerebbe ormai da rimpiazzare con quella di “paradigmi escatologici”, se proprio si volesse mantenere un carattere paradigmatico per questi *testimonia* visuali. Troppo a lungo il tema della salvezza ha portato a fraintendere come sotierologico ciò che invece su questi monumenti fu professato come escatologico: quando, sui sarcofagi o nelle pitture, i cristiani si fecero ritrarre sopra il pergolato di Giona, al posto di Noè, fasciati dalle bende di Lazzaro, auspicavano sì la propria salvezza, ma solo immaginandola e

collocandola sul più vasto orizzonte dell'esito complessivo della storia della salvezza. Come la comunità cristiana riunita nella liturgia, pur se piccola e perseguitata, già sentiva di attuare, nella storia, un frammento del regno di Dio, così la salvezza del singolo cristiano, pur interessandolo individualmente, non poteva assumere senso al di fuori dell'affermazione – storica e teologica insieme – della signoria universale di Dio sul cosmo e sul tempo.

La rilevanza quantitativa e l'autonomia contenutistica di questa fonte, la possibilità di sottoporre questi documenti visuali a un vaglio critico metodologicamente fondato – e dunque disponibile a un autentico impiego scientifico, tale perché parametrato da un criterio analitico (quello della struttura ermeneutica dei diversi progetti iconografici) – e la possibilità di comparazione del documento visuale al documento letterario, che in questo specifico contesto si rende possibile, sono le ragioni che mi spingono a considerare l'ipotesi di promuovere questa primigenia tradizione cristiana dell'immagine a una posizione analoga a quella attribuita alle coeve tradizioni cristiane della scrittura.

Si potrebbe forse affermare che, accanto alle diverse "Patrologie" che sono state raccolte per studiare le origini cristiane, sarebbe ormai necessario aggiungerne una ulteriore, quella visuale. A questa prima produzione figurativa cristiana non manca in effetti alcun requisito per essere finalmente inserita nel numero delle fonti primarie per lo studio delle origini:

1. essa raccoglie materia autorevole per ricostruire quella che si ama chiamare l'"autorappresentazione" di questi movimenti (venne recepita e custodita nei primi – e per lungo tempo unici – spazi delle comunità);
2. non presenta caratteri di subalternità ad altre fonti – *in primis* a quella letteraria (al contrario è parallela ad essa, quando non addirittura prevalente su essa) – e dunque offre materia documentaria autonoma e nuova, non ne replica di già nota;
3. insistendo su quadranti storiografici per poco o per nulla documentati dalla produzione letteraria attualmente in nostro possesso,



integra sensibilmente il patrimonio documentario disponibile (si pensi alla dimensione privata delle origini cristiane, all'“autorappresentazione” delle donne cristiane, anche solo alla Roma cristiana del III secolo, alla ricezione di intere sezioni di libri biblici ecc.).

Questa più antica cultura visuale, attraverso la sua *Grundlogik* e il suo *Grundgesetz* tipologici, riapre peraltro il dibattito sulla storia della ricezione e dell'esegesi delle Scritture nelle origini cristiane: anche in questo ambito il suo apporto è fondamentale, poiché grazie ad essa è possibile determinare in modo assai più ricco l'ampiezza e la diffusione della cultura biblica di questi primi secoli. Dal graffito più miserabile sino al più sontuoso sarcofago, è possibile riconoscere le tracce di una conoscenza diffusa sia dei “testi sacri” sia dei fondamentali strumenti esegetici da applicare ad essi: ed è proprio grazie a questa diffusa competenza che il potenziale espressivo di questa cultura dell'immagine si poté scatenare. Il codice figurativo si fece strumento, la prassi ermeneutica del culto fu norma, ma l'esito contenutistico, il manifesto elaborato, fu assolutamente peculiare di volta in volta.

Tale è l'originalità di questa fonte; tale la forza della sua teologia: tale, più di tutto, mi pare essere il suo potenziale documentario, il quale, io spero, possa essere emerso in queste pagine in forma chiara.



*Appendice*  
IMMAGINARIO GENTILE  
E IMMAGINARIO CRISTIANO

È un dato di fatto ampiamente vagliato dalla critica che una parte consistente del primigenio lessico figurativo cristiano dichiara la propria parentela formale con il coevo repertorio iconografico romano-imperiale (sia politico sia religioso). Questo elemento, come già ricordato, è stato più volte rilanciato in sede critica per affermare la matrice religiosamente incerta, quando non apertamente para-idolatrata o ancora “pagana” della primigenia tradizione visuale cristiana.

Per la verità, la ricerca che si è dedicata elettivamente all'estremo idealmente più radicale di questa presunta incertezza religiosa dell'“arte paleocristiana” – la “giustapposizione sincretistica” di soggetti cristiani e di motivi pagani – è pervenuta a risultati del tutto speculari:

Prendendo il *dossier* documentario nel suo insieme, sembra plausibile che solo una minoranza di cristiani – forse, ma non necessariamente, una nutrita minoranza – fosse favorevolmente disposta «all'uso di immagini pagane, quasi esclusivamente nell'ambito pubblico e domestico». D'altra parte, qualcosa sulla natura e sull'origine di questa esitazione iconografica cristiana si può dedurre dalla rigida separazione [...] tra le due fonti dell'immaginario «iconografico». Questa riluttanza indica una competizione tra i discorsi visivi «cristiano e gentile» che, nel IV secolo e all'inizio del V, era ancora irrisolta<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Couzin, *Syncretism and Segregation in Early Christian Art*, in *Studies in Iconography* 38 (2017) 18-54, qui 40. L'autore è per altro chiarissimo, sin dalle premesse metodologiche della sua ricerca (*ivi*, 21-23), nella definizione concettuale del «sincretismo visuale», distinguendo tra il paradigma della neutralità (figure del mito come “simboli” valoriali e non come illustrazioni di racconti religiosi), quello della «*reinterpretatio christiana*» (sui limiti della categoria della «*interpretatio christiana*», da cui Couzin trae quella di «*reinterpretatio*», cfr. D. Kinney, *Interpretatio Christiana*, in P.B. Harvey jr. - C. Conybare [eds.], *Maxima Debetur Magistro Reverentia: Essays on Rome and the Roman Tradition in Honor of Russell T. Scott*, New Press, Como 2009 [Biblioteca di Athenaeum 54], 117-125) e quello dei siste-

Resta d'altra parte intatto il nucleo del problema posto, se non dall'ipotesi di un sincretismo visuale tout court, almeno dalla constatazione delle diverse prossimità iconografiche tra il lessico cristiano e quello, coevo, del mito: per quali ragioni fu percorsa la strada – certo malagevole – di una “contaminazione formale” con la tradizione visuale profana, caratteristica così trionfalmente esibita da quel mondo romano-imperiale che con i miti viveva, governava e si esprimeva?<sup>2</sup>

## 1. APPROPRIAZIONE E RI-SEMANTIZZAZIONE

Volendo in questa sede considerare i casi di ricupero formale di modelli iconografici gentili, impiegati in ambito cristiano per la definizione di soggetti proto- o neotestamentari, rispetto ai tre paradigmi proposti da Robert Couzin, reputo utile soffermarsi solo sui primi due: l'impiego neutrale del lessico iconico del mito e la «*reinterpreted christiana*»<sup>3</sup>.

### 1.1. *Perché mutuare dal lessico della gentilità?*

Prima di soffermarsi sulle ragioni per cui i cristiani costituirono una parte consistente del loro lessico visuale appropriandosi di stilemi iconografici propri dell'arte “profana”, conviene richiamare il dato “di per sé” e la do-

---

mi sincretistici veri e propri (intesi come «accumuli di credenze» eterogenee). A risultati del tutto collimanti era pervenuta già J. Huskinson, *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, in *Papers of the British School at Rome* 42 (1974) 68-97, qui 82-85, sottolineando per altro come anche la presenza di queste scene «deve avere ricevuto un'approvazione ufficiale [...]»: non poterono essere state semplicemente introdotte per via dell'isolato capriccio di certi individui (siano pure stati pagani o cristiani) né attraverso l'autonoma iniziativa o per via di fraintendimenti di alcuni artigiani né, per la stessa ragione, possono essere considerati come opere “di arte popolare”, come vorrebbe Klauser» (*ivi*, 85). A conclusioni diverse – che però presuppongono un'idea di “sincretismo” più neutrale, su basi culturali (come mescolanza di principi, ideali, prassi figurative ecc.) anziché religiose – sembra pervenire Y. Suzawa, *The Genesis of Early Christian Art. Syncretic Juxtaposition in the Roman World*, BAR, Oxford 2008 (BAR International Series 1892), 150-151.

<sup>2</sup> Rinvio qui, ovviamente, alle ricerche di Zanker - Ewald, *Vivere con i miti*; Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*; Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*.

<sup>3</sup> L'analisi del catalogo redatto da Huskinson, *Some Pagan Mythological Figures*, ha dimostrato che, anche in relazione ai casi – non molti per la verità – di accostamento di immagini gentili e cristiane, la categoria di “sincretismo” non è adeguata per descrivere questi monumenti.

manda che esso implicitamente concorre a porre: a quali condizioni è possibile parlare di un’“arte” propriamente cristiana se, sotto il profilo formale, questi primi esperimenti visuali non si limitarono che ad ampliare un lessico iconografico già esistente e a impiegare uno stile già costituito?

La domanda è importante perché, come visto, non di rado la questione che essa solleva è stata sfruttata, in sede critica, per alimentare la convinzione che la prima produzione cristiana di immagini debba essere letta come una sorta di “cedimento” da parte di quei maggiorenti cristiani (i più abbienti) delle principali Chiese urbane – su tutte quella romana –, culturalmente e socialmente ancora “contaminati” con la loro originale matrice “pagana”, incapaci di rinunciare del tutto ai costumi e alle abitudini della loro precedente prassi “profana”.

Se questa sostanziale affinità tra il primo immaginario cristiano e quello romano-imperiale si associa alla datazione tardiva che sovente la prima cultura visuale cristiana riceve in ambito critico, quella al principio del III secolo<sup>4</sup>, diventa più semplice capire un dubbio non di rado rilanciato: se l’“arte” di queste antiche Chiese emerse solo tardivamente e senza distinguersi dalla coeva cultura visuale “profana”, è davvero lecito, sul piano obiettivo e analitico, isolare tali esperimenti figurativi in una specifica tradizione cristiana? Non sarebbe più corretto affermare che i cristiani veicolano messaggi loro propri attraverso l’adozione dell’arte romana imperiale e tardo-imperiale?<sup>5</sup>

Io credo che valga la pena prendere le mosse dalla risposta che, già nel 1981, Mary Charles Murrey provò a fornire per definire il *proprium* di questa antica “arte” cristiana:

Nell’affrontare il problema dell’identità dell’arte cristiana, sembra essenziale cominciare con il separare due concetti che sono distinti e tuttavia sono stati spesso confusi nella discussione accademica. Questi sono i concetti di originalità [...], e di creatività [...]. Fatta questa distinzione, si può affermare [...] che ciò che costituisce l’identità specifica dell’arte cristiana – e la sua particolarità – rispetto a qual-

<sup>4</sup> Per la diversa proposta qui avanzata (prima metà del II secolo), vedi *supra*, pp. 201-237.

<sup>5</sup> Come afferma E. Russo, *Dal punto di vista formale esiste un’arte cristiana?*, in D. Guastini (cur.), *Genealogia dell’immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, La casa di Usher, Firenze - Lucca 2014 (I libri di Omar 6), 99-107, qui 99, infatti: «Dal punto di vista formale [...] non esiste un’arte cristiana, esiste un’arte di contenuto cristiano, nei primi secoli cristiani».

siasi altra arte religiosa del suo tempo o ambiente, deve essere riconosciuto nella sua creatività. Perché è subito evidente che non c'è modo in cui l'arte cristiana possa essere considerata originale<sup>6</sup>.

D'altra parte, assumendo la proposta critica avanzata in queste pagine, si potrà facilmente riconoscere nel carattere tipologico di questa primigenia tradizione visuale cristiana il connotato<sup>7</sup> più efficace per isolarla e "identificarla" rispetto alle altre "culture dell'immagine" del suo *Sitz im Leben*. La *Grundlogik* e il *Grundgesetz* tipologici di questa più antica "arte" cristiana ne illustrano infatti il *proprium* con forse ancor più chiarezza rispetto a quanto non riesca a fare quella sola idea di "creatività" fin troppe volte evocata per affermare il connotato saliente di questa cultura visuale.

#### a. Le motivazioni contestuali: i modelli delle botteghe

Il primo ordine di motivi che viene giustamente sottolineato dagli archeologi per motivare la sostanziale acquisizione del linguaggio artistico romano-imperiale da parte dei cristiani attiene alla necessità molto concreta di dover ricorrere ad artigiani tecnicamente in grado di realizzare i manufatti che si desiderava avere. Come chiunque altro, anche i committenti cristiani che avessero voluto far dipingere un cubicolo o far scolpire un sarcofago avrebbero dovuto ricorrere ad artigiani esperti, in grado di dar concretezza materiale ai loro *desiderata*.

La pittura delle prime tombe cristiane [...] a Roma appartiene [...] incondizionatamente alla pittura più diffusa a Roma nel III secolo. Essa non è cristiana [...], bensì romana. Ciò che distingue la pittura dei sepolcri cristiani da quella delle tombe pagane e profane sono soltanto i temi figurativi certamente nuovi, l'iconografia, che tuttavia sta accanto a motivi pagani ed è stata realizzata con i mezzi artistici della pittura romana [...]. Un'arte siffatta aveva evidentemente come presupposto l'attività a Roma di alcuni *ateliers* di pittura sia per le case pagane sia per le tombe

<sup>6</sup> Murrey, *Rebirth and Afterlife*, 5. La studiosa inglese recuperava qui la struttura fondamentale del pensiero di Grabar, *Christian Iconography*, XLVIII: «È importante tenere presente che la creatività in questo settore consiste nell'appropriarsi di figurazioni esistenti, spostando il significato di formule ripetute, riprendendo formule iconografiche note o componendone altre simili, per analogia».

<sup>7</sup> Così già, nel confronto con la "visualità", romana proponeva Jaś Elsner: vedi *supra*, pp. 263-271.

cristiane, ebreo o pagane. La pratica di questa arte rimase dunque indipendente dalla religione del committente [...].

Tutto ciò vale [...] anche per i sarcofagi [...]. Temi cristiani, profani ed ebraici costituiscono [...] i modelli per opere dei medesimi artisti; rilievi storici per monumenti imperiali e sarcofagi per privati di varie religioni sono stati eseguiti dai medesimi artisti, alla cui attività era indifferente l'appartenenza all'una o all'altra religione. Dunque nelle officine "pagane" dev'essere sorta anche un'iconografia cristiana, in cui i committenti hanno svolto senza dubbio un ruolo decisivo indicando il soggetto, ma anche spiegando agli artisti l'atteggiamento, il modo di gestire e la disposizione delle figure nelle scene, il loro numero, l'azione dei singoli e l'armonia complessiva che ne risulta, l'essenza e il significato degli oggetti e infine l'unità contenutistica<sup>8</sup>.

Vale la pena soffermarsi su due conseguenze significative che questa semplice constatazione consente di determinare, l'una di portata più generale, l'altra più specifica e, forse, meno scontata quando si parli di un'epoca della storia dell'"arte" cristiana:

1. la possibilità di ricorrere a maestranze "pagane" era commisurata alla funzione puramente "esecutiva" che ad esse veniva attribuita rispetto al prodotto finale;
2. la necessità di tale ricorso limitava lo spazio della committenza al solo contenuto del manufatto, essendone lo stile e le strutture formali più vincolati alla concreta azione dei loro artefici.

Per prima cosa è necessario ricordare che chi realizzava queste opere non occupava la posizione sociale e culturale che oggi è dell'artista ma, come si è visto, una simile a quella nella quale sono solitamente riconosciuti gli attuali artigiani<sup>9</sup>. La differenza tra questi e quello coincide con l'"autocoscienza" che anima i diversi ruoli: se agli artigiani viene sostanzialmente richiesto

---

<sup>8</sup> F.W. Deichmann, *Archeologia cristiana*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1993 (Studia Archaeologica 63), 110; 112.

<sup>9</sup> «Se ci rivolgiamo all'antica concezione dell'"artista", scopriamo che era molto più vicina alla nostra idea di artigiano che ai moderni ideali di indipendenza e originalità [...]. L'artigiano/artista greco e romano doveva combinare una padronanza intellettuale dei principi con cognizioni pratiche di abilità e di grazia [...]. Ciò che è sorprendentemente assente nella visione greca dell'artigiano/artista è la nostra moderna enfasi sull'immaginazione, l'originalità e l'autonomia»: L.E. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 2001, 22-23.

di esercitare una tecnica, l'artista riceve anche il compito di (ri)elaborare intellettualmente e originalmente ciò a cui si dedica.

È ben ovvio che tale distinzione possa poi, alla prova dei fatti, rivelarsi labile – soprattutto dal punto di vista dell'esecutore (un artigiano può ovviamente ben essere anche un interprete del proprio lavoro, non solo un mero attuatore di *desiderata*) –; d'altra parte essa sussiste e mantiene rilievo dal punto di vista della collocazione dell'artefice rispetto alla committenza: l'artigiano è meno libero dell'artista; anzi, se all'artista si chiede di arricchire la commissione della caratterizzante interpretazione che solo lui può apportare, all'artigiano viene solitamente imposto di eseguire fedelmente il progetto che gli viene affidato. Si può addirittura affermare che se la qualità dell'artista è situata nel suo genio interpretativo, l'eccellenza dell'artigiano viene riconosciuta nella capacità di un'attuazione esatta della commessa. Così avveniva anche nel contesto che studiamo: «Nel *milieu* romano fu il committente a esercitare l'impatto più significativo sulla configurazione di un'opera d'arte»<sup>10</sup>.

Questa semplice osservazione permette di situare i più antichi documenti visuali cristiani idealmente “più a ridosso” dei committenti rispetto a quanto non sia avvenuto successivamente, in epoche della storia dell’“arte cristiana” durante le quali il ruolo dell'artista fu certamente assai più incisivo sul risultato finale dell'opera.

Questa “neutralità” di chi realizzava l'opera rispetto all'opera stessa emerge anche dal monito di *Tradizione apostolica* 16,3, dove, nell'elenco delle professioni in tutto o in parte incompatibili con l'ingresso nella comunità ecclesiale, si ritrovano anche le menzioni dello scultore e del pittore:

Se ci fosse scultore o pittore, si insegni a costoro [*sic*] a non produrre idoli: cessino o siano respinti (*Si quis est sculptor vel pictor [zōgraphos], doceantur ne faciant idola: vel cessent vel reiciantur*)<sup>11</sup>.

Come è stato fatto notare, quelle di artisti e di pittori rientrano nella minima parte di professioni che la *Tradizione apostolica* non esclude immedia-

<sup>10</sup> D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, Yale University Press, New Haven (CT) 1992, 4.

<sup>11</sup> Cito il testo da W. Geerlings (hrsg.), *Traditio Apostolica. Apostolische Überlieferung*, in G. Schöllgen - W. Geerlings (hrsg.), *Didache. Zwölf-apostel-lehre – Traditio Apostolica. Apostolische Überlieferung*, Herder, Freiburg *et alibi* 2000 (Fontes Christiani 1), 141-313, qui 246.



tamente: ««Questi» tre [...] casi differiscono dagli altri in quanto il convertito non deve rinunciare (istantaneamente) alla sua occupazione, ma è semplicemente sottoposto a condizioni speciali»<sup>12</sup>. Le spiegazioni di questa eccezione possono essere due, non necessariamente alternative, entrambe utili per la nostra analisi:

1. diversamente da altre professioni (quelle in qualsiasi modo compromesse con gli spettacoli, gladiatorii o teatrali; quelle che favorivano o praticavano la prostituzione; gli alti gradi militari, le magistrature e, in genere, le cariche togate di porpora), quella artigianale non era percepita come un'attività di per sé compromettente: era una semplice «*technē*», un mestiere, come il testo stesso induttivamente permette di affermare (si consideri che ai maestri [«coloro che insegnano ai fanciulli»] viene concesso di proseguire nel loro impegno «se non dispongono di un'arte [*si non habet artem {technē}*]);
2. al principio del III secolo – epoca alla quale può essere assegnato il catalogo di professioni del capitolo 16 della *Tradizione apostolica*<sup>13</sup> –, i cristiani stanno accogliendo nella Chiesa (di Roma?) artigiani periti – scultori e pittori –, certamente per aggregare quanti professano “Gesù Cristo Signore”, ma forse anche senza disdegnare di dotarsi di “mano d’opera artistica” loro propria.

Resta in ogni caso documentata la prossimità tra comunità cristiane e questa specifica categoria professionale, vicinanza che può ben essere motivata con una fruizione di queste botteghe da parte di committenti cristiani.

<sup>12</sup> Lampe, *From Paul to Valentinus*, 133-134. I tre casi sono quelli del soldato subordinato (cfr. *ivi*, 134-135), del pedagogo (o il *grammatikos*? entrambi?: cfr. *ivi*, 135-136) e dello scultore / pittore (cfr. *ivi*, 136-137). Quest'ultima categoria è forse la più difficile da situare sociologicamente (cfr. Galeno, *Protrettico* 14,38-39 [volendo adottare questa intitolazione per l'opera galenica: cfr. A. Barigazzi, *Sul titolo del Protrettico di Galeno*, in *Rivista di Storia dell'Educazione* 2 {1979} 157-163]; cfr. Plinio, *Storia naturale* 35,77, di contro a Giovenale, *Satire* 9,146; cfr. anche Petronio, *Satiricon* 2,9; 88,10,1). Sul (gran) numero di artigiani cristiani, cfr. Tertulliano, *L'idolatria* 3 - 7, che si scaglia contro l'ammissione nella Chiesa di quanti fabbricano idoli – attività, come visto, bandita anche da *Tradizione apostolica* 16 – e che addirittura lamenta che «gli artefici di idoli (*artifices idolorum*) vengono eletti alla gerarchia ecclesiastica (*in ordinem ecclesiasticum*)»: *ivi*, 7,3.

<sup>13</sup> Così, persuasivamente, propongono P.F. Bradshaw - M.E. Johnson - L.E. Phillips (eds.), *The Apostolic Tradition*, Fortress Press, Minneapolis (MN) 2002 (Hermeneia), 93.

La seconda considerazione che le circostanze descritte sopra lasciano trarre è che, in questa fase primigenia (II-III secolo), la committenza cristiana poté intervenire *unicamente* su elementi di contenuto iconografico, non su marcatori di stile (si pensi ad altre “fasi” della storia dell’“arte” cristiana, dove lo stile era parte integrante della connotazione religiosa: l’essenzialità dell’arte cistercense, la vivacità del didascalismo dell’arte francescana, la maniera dell’arte controriformata ecc.) né su specializzazioni strutturali (si pensi alle successive “invenzioni” di luoghi e soluzioni tipiche dell’“arte” cristiana: il battistero, la basilica transettata – struttura poi ulteriormente specializzata in *immissa* e *commissa* –, il campanile, l’eremo monastico ecc.).

Ribaltando il pregiudizio critico solitamente sfavorevole a questa primigenia cultura visuale cristiana, si deve riconoscere che questa prima stagione dell’“arte cristiana” fu, tra le diverse che si susseguiranno nella sua storia, quella più vincolata all’elaborazione di contenuti ideali, essendole per il momento ancora preclusi un pieno impiego del potenziale stilistico e dello sperimentalismo strutturale.

---

Si può dunque affermare che se, per un verso, appare ragionevole motivare prioritariamente la prossimità formale tra il primo immaginario cristiano e quello coevo della *koinè* imperiale con la necessità di ricorrere ad artigiani concretamente in grado di realizzare le commesse cristiane, d’altra parte questo dato di fatto, che presuppone un ruolo puramente esecutivo – non ideativo – per gli artefici di questa prima produzione visuale, implica che il contenuto ideale di questi monumenti debba essere ricondotto principalmente, se non esclusivamente, alle istruzioni della committenza cristiana.

#### b. Le motivazioni funzionali: l’adozione di un codice pervasivo

Accanto a questa prima ragione di ordine “pratico”, vanno però segnalati due ulteriori motivi che possono contribuire a rivalutare il carattere intenzionale di questa soluzione operativa – l’adozione di alcuni temi iconografici già bene attestati nel lessico figurativo della tradizione ellenistico-imperiale:

1. la mutuazione era un tratto caratteristico già proprio dell'arte imperiale di Roma;
2. nella cultura artistica del mondo romano il valore primario dell'immagine non si costituiva sul parametro della genialità estetica – l'oggetto visuale in quanto “opera d'arte” –, ma su quello della sua efficacia mediatica – l'oggetto visuale in quanto “vettore di contenuti”.

Per quanto attiene al primo di questi motivi, come ha giustamente sottolineato Tonio Hölscher, la prassi di costituirsi un'“arte” per mutuazione non può essere considerata tipicamente cristiana, ma era un carattere identificativo già della cultura artistica romano-imperiale:

Un'indagine più attenta rivela immediatamente un quadro di una varietà sconcertante: in ogni fase della storia romana si è fatto ricorso alle epoche stilistiche più diverse, dal tardo arcaismo fino al tardo ellenistico [...]. [Vennero selezionati] Tipi codificati di scene e di figure, ossia di schemi di base per la composizione delle scene e la costruzione delle figure, provenienti da periodi diversi dell'arte greca e impiegati contemporaneamente nei vari periodi dell'arte romana<sup>14</sup>.

Si tratta della stessa prassi che sovrintese alla nascita del primo lessico visuale cristiano. Giova ribadire che le osservazioni proposte da Tonio Hölscher per l'arte romana impongono di ri-valutare criticamente il significato di questa “genesì per mutuazione” del primo lessico visuale cristiano: è ancora legittimo guardare a questa prima stagione dell'immagine cristiana, interpretandone l'adozione in termini di assimilazione di prassi ed elementi religiosamente e culturalmente eterogenei o non si dovrà piuttosto riconoscerli semplicemente l'impiego del *medium* visuale caratteristico dei tempi, senza alcuna implicazione *di per se stessa* religiosa?

---

<sup>14</sup> Cfr. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, 14. Su questa linea di revisione critica credo debba essere situata anche la chiave di lettura proposta da A. Marcone, *Alla ricerca di un'identità. Tradizioni classiche nella prima iconografia cristiana*, in S. Birk - T.M. Kristensen - B. Poulsen (eds.), *Using Images in Late Antiquity*, Oxbow Books, Oxford - Philadelphia (PA) 2014, 253-267, qui 265, che, nel tentativo di motivare la persistenza di temi provenienti dalla gentilità nel lessico figurativo cristiano, ha scritto: «In questo io vedo la persistenza di quello che più che “paganesimo” chiamerei tradizionalismo culturale e la forza del suo tessuto connettivo anche in ambiente cristiano. Si deve accettare l'idea che ad alcuni aristocratici premeva che il cristianesimo apparisse il più “classico” possibile».

Il secondo motivo su cui si è richiamata l'attenzione è strettamente collegato a questo primo e, ancora una volta, sottolinea l'organicità del fenomeno visuale paleocristiano alla cultura "artistica" romano-imperiale:

Senza dubbio nella realtà storica (ossia al momento della commissione allo scultore o al pittore), era di solito il contenuto dell'immagine a essere decisivo, mentre la forma aveva un ruolo subordinato [...]. Si può dire che l'arte romana non ha regolato la scelta dei suoi modelli in base allo stile o al gusto, bensì primariamente in base ai contenuti e ai temi. Essa ha di volta in volta ripreso prototipi diversi da periodi diversi dell'arte greca in funzione di ambiti tematici differenti. Questi prototipi, orientati secondo il contenuto, furono mantenuti, in linea di massima, durante tutto il corso della storia dell'arte romana indipendentemente dallo stile del prototipo di ciascun singolo periodo<sup>15</sup>.

Questo punto a me sembra rilevante perché indirizza l'attenzione sul tema del contenuto e della funzione dell'immagine nella società romano-imperiale, uno spazio culturale *peculiarmente caratterizzato* da una sorta di "frenesia di comunicazione pubblica", soddisfatta prioritariamente attraverso l'immagine.

A partire dalla tarda repubblica, Roma e le città romane si distinguono per una straordinaria profusione di immagini. Ciò è vero per lo spazio pubblico come per le case e le tombe private [...]. Non ogni società necessita di immagini tanto numerose per soddisfare le proprie esigenze di comunicazione: occorre pertanto chiedersi perché, dalla tarda repubblica in poi, i Romani ebbero bisogno di una quantità così grande di immagini, o meglio, come mai la loro società sviluppò esigenze comunicative di tale portata<sup>16</sup>.

Non è importante in questa sede risolvere il quesito che, rispetto alla società romana dell'impero, Paul Zanker ha posto: è viceversa fondamentale partire dal dato di fatto che lo studioso descrive, osservando che esso, pur definendo l'appartenenza culturale, sociale e politica di ogni suddito di Roma, *non* investe la dimensione religiosa della vita nell'Impero di Roma.

<sup>15</sup> Cfr. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, 18. Lo studioso sviluppa questa osservazione in merito alla scelta dello stile, ma reputo che la sua constatazione debba ritenersi valida anche per la condivisione dei modelli figurativi e iconografici.

<sup>16</sup> P. Zanker, *Il mondo delle immagini e la comunicazione*, in Id., *Un'arte per l'impero*, 9-37, qui 10.

L'imperatore offriva, nella sua propria iconografia, il suo manifesto politico; gli oligarchi del potere romano affermavano, nella loro casa, nel *cultus* e nel *decus* che la loro propria potenza economica gli concedeva, le coordinate del posto che avevano conquistato nella storia; la tomba custodiva la memoria di sé e raccoglieva quel difficile patrimonio di speranza che, simbolicamente, veniva opposto alla paura e alla concretezza della morte.

Non era per l'idolatria che l'immagine romana si moltiplicava e prosperava: essa viveva per dialogare con la storia, per plasmarne la percezione e per condizionarne la coscienza.

---

Riassumendo: i due punti qui osservati (la mutuazione come carattere tipico del linguaggio figurativo della *koinè* imperiale e l'immagine come strumento primario nella costruzione e nella comunicazione dell'identità e dell'idealità dell'Impero di Roma) permettono di rivalutare il *Sitz im Leben* culturale nel quale deve essere collocata l'acquisizione dell'immagine cristiana. Non si trattò di un cedimento religioso ma, al contrario, di un tentativo di affermazione apologetica, del tutto affine – benché condotto su altro fronte – a quelli che, già richiamati, in ogni distretto del mondo romano, letterariamente i cristiani stavano sperimentando: la scuola dei tre Ateniesi (Quadrato, Aristide e Atenagora), Teofilo di Antiochia, l'*A Diogneto* o, prima ancora e nella stessa Roma imperiale, Giustino e Taziano ne sono una consistente riprova documentaria.

Il cristianesimo voleva interloquire con il *saeculum*, per contestarne le pretese ed esporgli le proprie ragioni: nell'adozione della cultura visuale della società romana imperiale mi pare si debba riconoscere un parallelo alla rivendicazione di tutto il sapere filosofico che la tradizione apologetica aveva affermato<sup>17</sup>; in entrambi si agitavano la medesima competizione ideale e

---

<sup>17</sup> «Tutto ciò che è stato espresso correttamente da ognuno di essi [il riferimento è ai filosofi], appartiene a noi cristiani»: così afferma Giustino nella sua *Appendice all'Apologia* indirizzata al Senato (o *II Apologia*; § 13,4). Su questo processo di acquisizione, già richiamato *supra*, pp. 238-244, con particolare riferimento agli apologeti, cfr. J. Daniélou, *Le message chrétien et la pensée grecque au II<sup>e</sup> siècle*, Institut Catholique de Paris, Paris s.d.; Id., *Messaggio*

l'identico rifiuto della chiusura che aveva segnato la vicenda di gran parte delle comunità della Diaspora.

L'adozione del linguaggio figurativo romano-imperiale da parte delle prime comunità cristiane deve dunque essere situato al di fuori del contesto religioso: se l'immagine era una lingua del tempo in cui queste Chiese vissero, anzi se all'immagine veniva affidato il compito di comunicare e plasmare l'ideale del vivere individuale e della storia collettiva, allora predisporre un lessico figurativo proprio, ma comprensibile anche ai fruitori dell'arte romana, attraverso il quale "pubblicare" il proprio ideale della vita e della storia, non può essere descritto come un cedimento, ma semmai come la riconferma dell'identità nella quale si riconoscevano quei gruppi cristiani.

In questo "spazio visuale", già attorno alla metà del II secolo, i cristiani iniziarono a far propri alcuni simboli e temi dell'iconografia romano-imperiale, stabilirono poi soggetti *ex novo* – ora assumendo schemi che si erano già consolidati nella tradizione "profana", ora ideandone di nuovi e caratteristici –, codificarono tramite questo patrimonio iconografico un proprio lessico figurativo e con esso sperimentarono soluzioni visibilmente originali, potenziando le possibilità espressive di ciascun tema figurativo e iniziando a organizzare progetti iconografici sempre più articolati, innovando pur senza violare quel principio di prossimità alle tradizioni visuali loro coeve.

Questa prospettiva sulla nascita della prima "arte cristiana" impone di riconsiderare questo fenomeno, sottolineandone finalmente la strutturale sinergia all'agenda di quella stagione della storia delle origini cristiane e di ravvisare in questa primigenia cultura visuale non la prova dell'imaturità religiosa di ampie porzioni delle comunità cristiane delle origini, ma l'esito di un meditato intento strategico, un segno di maturazione di quei movi-

---

*evangelico*, 13-23; A.J. Malherbe, *Apologetic and Philosophy in the Second Century*, in Id., *Light from the Gentiles: Hellenistic Philosophy and Early Christianity. Collected Essays, 1959-2012 by Abraham J. Malherbe*, 1, Brill, Leiden - Boston (MA) 2014 (Supplements to Novum Testamentum 150), 781-796 (ed. or. *Restoration Quarterly* 7 [1963]). Più di recente, su Giustino, cfr. A.J. Droge, *Justin Martyr and the Restoration of Philosophy*, in *Church History* 56 (1987) 303-319; R.M. Thorsteinsson, *By Philosophy Alone: Reassessing Justin's Christianity and His Turn from Platonism*, in *Early Christianity* 3 (2012) 492-517.

menti: «L'introduzione della materia artistica [...] fu il segno che il cristianesimo stava diventando adulto»<sup>18</sup>.

## 1.2. *Un lessico formalmente condiviso, semanticamente caratteristico*

«I cristiani non intendevano affatto tagliare i ponti con l'iconografia tradizionale, se è vero che potevano riferire a se stessi anche i simboli non mitologici di felicità. Si nota anzi il tentativo di adattare i contenuti della storia sacra agli schemi iconografici consueti»<sup>19</sup>. Il processo di appropriazione del linguaggio iconografico romano-imperiale avvenne nell'ambito di una progressiva maturazione delle antiche Chiese che, come dimostra la coeva stagione apologetica, avevano ormai spinto il loro impegno missionario sul "palcoscenico" del dibattito culturale antico. Gli apologeti avevano simbolicamente sciolto le vele di questa dialettica tra Chiesa e mondo: mentre ad Alessandria si stabilivano scuole cristiane, mentre i futuri protagonisti del dibattito teologico percorrevano le strade del Mediterraneo antico nella ricerca di maestri capaci (si pensi alla vicenda formativa di Clemente o a quella di Origene, allievo di Ammonio Sacca con Plotino), mentre nell'Africa cristiana la retorica entrava prepotentemente nel patrimonio speculativo cristiano (si pensi al *Prologo* giuridico dell'*Apologetico* di Tertulliano), a Roma – ma probabilmente non solo lì –, i cristiani iniziavano a declinare le proprie idee anche attraverso il ricorso all'immagine: sono questi, a mio avviso, ragione e contesto che supportarono la scelta cristiana di non elaborare immediatamente un *proprio* lessico figurativo. Un'immagine, quella cristiana, nata per "dare visibilità" al *kerygma* professato dai singoli fedeli e dalle diverse Chiese, un'immagine che, perciò, anelava a sfruttare, forse cinicamente, tutto il potenziale del *medium* visuale: quanto più riconoscibile fosse risultata una figura tanto più efficace poteva risultarne l'adozione. Si badi: non si tratta di una sorta di indifferenza alla matrice religiosa dell'immagine, ma dell'esatto contrario: si trattava infatti di rendere l'argomento cristiano di questa documentazione visuale quanto più comprensibile possibile; per questo venne privilegiato il ricorso a simbologie di ampia circolazione e di immediata interpretazione.

<sup>18</sup> Finney, *The Invisible God*, 110.

<sup>19</sup> Zanker - Ewald, *Vivere con i miti*, 263.

Simboli	Temi e scene	Strutture iconografiche
L'ANCORA	IL BANCHETTO	L'ARCA DI NOÈ [l'arca di Deucalione e Pirra; la cassa di Danae e del figlio, Perseo]
L'ASCIA	IL FILOSOFO	LA CREAZIONE DI ADAMO ED EVA [la creazione degli uomini da parte di Prometeo]
L'AVIFAUNA	L'ORANTE	IL CRISTO (citarado)
LA CORONA	IL PASTORE (crioforo)	[sul modello di Orfeo]
L'ITTIFAUNA	IL PESCATORE	IL RIPOSO DI GIONA (e dei pastori)
ecc.	LA VENDEMMIA	[il sonno estatico di Endimione, di Arianna, di Dioniso...]
	ecc.	IL SEPOLCRO DI LAZZARO [sul modello del tempio classico]
		ecc.

**Figura 126:** alcuni casi di mutuazione di iconografica dal lessico figurativo del mondo antico. La tripartizione impiegata (simboli; temi e scene; strutture iconografiche) è presa Dresken-Weiland, *Immagine e parola*. Ognuno dei debiti contratti dal primo immaginario cristiano con quello coevo del mito è stato accompagnato, com'è ovvio, da una profonda risemantizzazione del soggetto acquisito. Talora la riconfigurazione semantica è stata accompagnata dall'inclusione di marcatori figurativi (per esempio la colomba nella scena di Noè, il pergolato di zucche per Giona ecc.).

Si assistette così alla sistematica incursione cristiana nel repertorio figurativo del mondo romano-imperiale, sia per selezionare i più generici *simboli* sia per alcuni *temi e/o composizioni sceniche* sia per ciò che riguarda la *struttura iconografica* di alcune raffigurazioni bibliche.

Per capire appieno la profondità di questo rapporto di interazione vorrei richiamare un esempio inverso, nel quale fu un tema di chiara matrice cristiana a influenzare l'iconografia di un soggetto profano. Si tratta del celebre amuleto dell'Orfeo crocifisso.





**Figura 127:** Orfeo crocifisso sotto sette stelle. “Amuleto dell’Orfeo crocifisso” (già nella collezione dei Musei di Berlino, proveniente dalla collezione di E. Gerhard, andato perduto dopo la II guerra mondiale) ≡ *Testimonium* 150 degli *Orphicorum fragmenta* di O. Kern (Berlino 1922). Viene generalmente datato entro la fine del III secolo. L’iscrizione recita: «Orfeo bacchico». L’immagine è tratta da A. Mastrocinque, *Orpheus Bakchikos*, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97 (1993) 16-24, qui 16. Non è ovviamente questa la sede per affrontare nel dettaglio la questione della matrice e del valore – religioso o magico – di questo minuto oggetto graffito, vale però la pena di sottolinearne la datazione assai precoce e, soprattutto, il meccanismo, puramente simbolico, che ha guidato la mutazione: «Una delle molte caratteristiche interessanti di questo amuleto è il fatto che contiene una delle prime rappresentazioni della crocifissione, se non la prima, su una pietra preziosa. R. Zahn sostiene che, secondo lo stile dell’iscrizione, questa gemma non può essere datata oltre il III secolo e.v.». E ancora: «La gemma di Orfeo non vuole essere una crocifissione storica o realistica, né di Cristo né di “Orfeo-Bacco”; la sua importanza risiede piuttosto nel regno della magia sincretistica» (J.B. Friedman, *The Figure of Orpheus in Antiquity and in the Middle Ages*, Ph.D. Diss., East Lansing [MI] a.a. 1965-1966, 146; 159). Ciò posto, va comunque sottolineato che questa figura anticipa di circa due secoli la cassetta eburnea del British Museum e il portale ligneo di Santa Sabina a Roma, generalmente considerate le prime rappresentazioni cristiane della crocifissione, mentre potrebbe essere contemporaneo al celebre graffito di Alessameno.



**Figura 128:** Alessameno di fronte a una figura di crocifisso con la testa d'asino. Graffito dalla Domus Gelotiana (sala 7), Palatino, Roma. Ora presso l'Antiquarium del Palatino, Roma (cfr. O.L. Yabrough, *The Shadow of an Ass. On Reading the Alexamenos Graffito*, in A.C. Niang - C. Osiek [eds.], *Text, Image, and Christians in the Graeco-Roman World: A Festschrift in Honor of David Lee Balch*, Wipf and Stock, Eugene [OR] 2011 [Princeton Theological Monograph Series 176], 239-254). L'iscrizione recita: «Alessameno venera Dio». III secolo (secondo alcuni critici potrebbe essere addirittura di età severiana, dunque al più tardi del 235). L'immagine è tratta da Garr. 6, t. 483. L'edificio da cui proveniva questo graffito era probabilmente il *paedagogium*

palatino, una sorta di scuola o dormitorio per il personale del palazzo (cfr. H. Solin - M. Itkonen-Kaila, *Graffiti del Palatino*, 1: *Paedagogium*, Tilgmann, Helsinki [Acta Instituti Romani Finlandiae 3], 72-78); Alessameno perciò doveva essere un (giovane) schiavo o liberto del Palazzo imperiale. Come segnala P. Keenan, *Graffiti in Antiquity*, Routledge, Abingdon - New York (NY) 2014, 108: «Poiché Tertulliano e Minucio Felice (cfr. Tertulliano, *Apologetico* 16, Id., *Alle nazioni* 1,4; Minucio Felice, *Ottavio* 9,3; 28,7) registrano l'asserzione secondo cui i cristiani adoravano un Dio con la testa d'asino, il graffito può essere interpretato come un'espressione di questo punto di vista [...]. Che si tratti di una caricatura è dimostrato dall'aspetto rozzo del disegno e dalla sua squallida esecuzione. L'atteggiamento delle mani del giovane orante conferma questa interpretazione: cristiani, e anche non cristiani, adoravano con le braccia tese e alzate, mentre qui vediamo il braccio destro abbassato e il sinistro teso verso la figura sulla croce con le dita aperte e separate alla romana (*iactare basia*)». Il graffito deve essere messo in relazione a un altro, pure rinvenuto in quest'area degli edifici del palazzo imperiale, che recita soltanto: «Alessameno fedele» – probabilmente una sorta di denuncia anonima, ancora una volta indirizzata contro il cristiano Alessameno. Questi due pezzi, la gemma dell'Orfeo crocifisso (probabilmente di indirizzo sincretistico) e il graffito di Alessameno (di intento polemico e denigratorio), introducono nella “storia dell'arte” l'iconografia della crocifissione: oltre al dato più vistoso – l'iconografia più fortunata della storia dell'“arte cristiana” si deve ad autori “pagani” –, si noti come il processo di figurazione nel mondo greco romano fosse in larga misura spontaneo (per certo chi realizzò questo graffito non consultò nessun cartone né ne stabilì uno; il che vale sicuramente anche per l'intagliatore della gemma di Orfeo).

## 2. LE MATRICI GENTILI DEL LESSICO ICONOGRAFICO PALEOCRISTIANO (L'APPORTO DELL'“IMMAGINARIO GENTILE”)

Il debito contratto dalla più antica iconografia cristiana con quella coeva romano-imperiale fu assai ampio: esso coinvolgeva tutta la gamma del “potenziale simbolico dell'immagine”: dai temi di più generico spettro semantico, a quelli graficamente – e semanticamente – più connotati, sino a soggetti del mito, raffigurati talora in quanto tali (si pensi a Orfeo o alla scena di Ulisse e le sirene).

Il processo di risemantizzazione di questi temi costituisce ovviamente un momento caratteristico nella definizione di quel primo *medium* visuale cristiano: si prenda il caso della colomba, uno dei simboli più semplici – e più diffusi – di tutta la tradizione visuale cristiana antica. Si tratta di una figura largamente impiegata già dall'iconografia “profana”, che assunse questo soggetto quale arcaico *topos*, artistico e letterario, per indicare l'indifesa consistenza dell'anima. Già alla fine del III secolo a.e.v., nella redazione dell'*Asinaria*, Plauto adottò il tema della colomba per confezionare la sarcastica irrisione dei due giovani amanti pronunciata dal servo Libanio, durante l'Atto III:

Orsù, chiamami anatroccolo, colombucciola (*columbulam*), cucciolo, rondine, gazza, passerottino piccino (*passerculum putillum*)<sup>20</sup>.

Sebbene il primato di aver formalmente segnato l'“atto di nascita” di questo lemma nel lessico latino spetti a questo salace passo di Plauto, l'impiego già pienamente retorico del tema della colomba che qui si osserva documenta che il potenziale allusivo – o, se si preferisce, simbolico – di questo soggetto era già stato riconosciuto dalla cultura letteraria della Roma arcaica: esattamente come, pur senza alcun intento d'irrisione, documentano alcuni passi del Cantico (Ct 2,14; 5,2; 6,9), riconducibile al IV secolo a.e.v.

La metafora e l'immagine della colomba riscossero consistente e perdurante successo nella letteratura e nell'arte degli affetti, e tuttavia fortuna

<sup>20</sup> Plauto, *Asinaria* 3,3,693 (G. Goetzet - F. Schoell [hrsg.], *Asinaria*, in G. Goetzet - F. Schoell [hrsg.], T. Macci Plauti *Comoediae*, 1: *Amphitruonem, Asinariam, Aululariam*, Teubner, Lipsiae 1922<sup>2</sup> [Bibliotheca Teubneriana 32], 62-112, qui 99.

ancor maggiore arrise ad esse quali simboli dell'anima umana, soprattutto in contesto funerario. Chiamata a rappresentare l'innocenza e la purezza della dimensione "spirituale" dell'esistenza umana – forse con un'implicita allusione al dualismo antropologico di remota origine platonica che contrapponeva corpo e "dimensione spirituale" –, la colomba iniziò ben presto a essere impiegata per raffigurare il ritorno dell'anima, libera della sua "prigione" corporea, alla sua dimensione puramente spirituale. Peraltro, in questo percorso di perfezionamento semantico, la figura della colomba seppe aggregare a questo piano di significato quello, ancora più generico e tuttavia coordinato, del *locus amoenus* paradisiaco.



**Figura 129:** una coppia di coniugi accanto a un bambino che indossa la *bulla*; due colombe. Rilievo funerario. Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, Città del Vaticano (cfr. P. Zanker, *Il mondo delle immagini e la comunicazione*, in Id., *Un'arte per l'impero*, 9-37, qui 27). Inizi II secolo. Foto dell'autore. Il bassorilievo raffigura un gruppo familiare disposto attorno al ritratto del giovane figlio, defunto ancora fanciullo – come dichiarano le fattezze di questo ritratto e il fatto che ancora indossi la *bulla* (una specie di collana d'oro che i figli del patriziato indossavano sino al compimento del quattordicesimo anno d'età) –: le colombe che si vedono sospese sullo sfondo dei tre ritratti adempiono qui alla duplice funzione descritta nel testo: illustrare la nuova condizione dell'esistere del ragazzo e preconizzarne una dimensione gioiosa. L'interazione – e l'iterazione – tra queste due cifre simboliche della colomba – insieme ai gesti che i genitori compiono – permettono di precisare il significato complessivo della scena. Il padre tiene, infatti, la mano sulla spalla del fanciullo (il termine latino *manus* indicava giuridicamente il potere del capo famiglia «su sua moglie e sulla sua prole»: cfr. A. Berger, s.v. «*Manus*», in Id., *Encyclopedic Dictionary of Roman Law*, American Philosophical Society, Philadelphia [PA] 1953 [Transactions of the American Philosophical Society 43,2], 577),

replicando il gesto, giuridicamente vincolante, della *manus iniectio*, che poneva (*inicio*, letteralmente: “Immettere, introdurre, collocare dentro”), generalmente il debitore, sotto il potere (*manus*) del suo nuovo *dominus*, generalmente il creditore. Nella commovente resa di questo rilievo, il padre del defunto sembra rivendicare la sua *patria potestas* sul figlio anche di fronte alla morte che glielo aveva sottratto. Dal canto suo, la madre – qui ritratta sciolta dall’obbligo del capo velato, quasi fosse stata sottratta alla subalternità che esso significa – offre al figlio dei frutti freschi: azione correlata alla funzione del nutrire, antropologicamente associata al ruolo materno, ma anche allusione all’iconografia del banchetto ultramondano, fatto di piatti succulenti e di frutti prelibati e abbondanti, iconograficamente spesso evocato proprio da piccole colombe che beccano rametti carichi di frutti.

In ambito cristiano la densità di questo simbolo è stata sciolta in molteplici varianti che, pur attingendo sostanzialmente all’orizzonte semantico entro cui questo simbolo si affermò – la raffigurazione della sostanza autentica dell’individuo, dal punto di vista esistenziale e affettivo, nell’intimità degli amori e dei sentimenti o nel confronto con la morte –, lo hanno declinato in forme caratteristiche. Tra queste spicca la correlazione con la professione di fede: «Infatti resta integra solo quella fede che è sollevata in alto come una colomba, lambendo le realtà superiori e volando libera nel cielo grazie al remeggio spirituale delle ali»<sup>21</sup>.

Colpisce l’affinità fra l’impiego ambrosiano di questa immagine<sup>22</sup> e la modesta lastra graffita rinvenuta nelle catacombe di Callisto, già analizzata in precedenza<sup>23</sup>. Stupisce osservare come, in quel caso, la connessione tra il tema dell’anima – mediato dal simbolo della colomba – e quello della professione di fede – del riconoscimento, cioè, in Gesù, del Cristo annunciato dalle Scritture, da cui il monogramma che lì la colomba sta vergando – sia dinamicamente reso dall’azione su cui si struttura quel graffito: l’anima del defunto che professa la propria fede è resa attraverso l’immagine di una colomba che scrive il monogramma.

<sup>21</sup> Ambrogio, *Circa Abramo* 2,8,56.

<sup>22</sup> Il vescovo milanese rinnova qui il debito con la figura poetica del «*remigium alarum*» di Virgilio, *Eneide* 1,33; 6,18, al quale non di rado attinse nella sua opera: cfr. *Esamerone* 1,7,25; 5,14,45; 5,16,55; 5,23,79; *Esposizione del Salmo 118* 14,38; *La verginità* 17,107; 18,116; *In morte del fratello Saturo* 2,128 (qui esplicitamente viene menzionato il parallelo poetico tra anima e il volo degli uccelli); *Lettere* 4,11,17.

<sup>23</sup> Vedi *supra*, pp. 216-217.

L'associazione tra questi due temi – colomba e monogramma, anima e professione di fede – è frequente nel repertorio artistico paleocristiano e indica, a mio giudizio, un tratto caratteristico del recupero cristiano di questa immagine.



**Figura 130:** una colomba su un ramo rigoglioso; il monogramma. Graffito funerario (ICUR 4, 12231b) dal Cimitero anonimo sulla via Appia. IV secolo. L'immagine è tratta da ICUR 4, 12231b. Si osserva qui il tentativo di raffigurare il monogramma al di sopra del disegno di una colomba: essendo ben difficile abbracciare l'ipotesi, pure avanzata da alcuni critici, di riconoscere nel grafema inciso sopra l'uccellino il nome di un defunto, è necessario riconoscervi un

maldestro tentativo di incidere il monogramma cristologico. Gli errori nell'incisione dimostrano la prevalenza del suo valore simbolico su quello alfabetico. Il *chrismon* indica la professione di fede, non più la somma di autentiche lettere.

Il processo di acquisizione e risemantizzazione cristiana della figura della colomba segue, com'è ovvio, una traiettoria complessa, che dovette certo tener conto anche del fondamentale apporto conferito a questo animale dal vettore biblico. La colomba, che connotava l'immaginario letterario e artistico della *koinè* romano-imperiale, attivò per certo nella coscienza cristiana anche il ricco repertorio di significati tratti dalle tradizioni proto- e neotestamentarie: qui la connessione tra la dimensione antropologica<sup>24</sup> e metastorica si rafforzò anche attraverso quella traiettoria "discendente", lungo la quale il volo della colomba rappresenta il provvidenziale compiersi della volontà di YHWH: così è certamente in Gen 8,8-12, dove la libertà della colomba noachica annuncia la fine del diluvio, è così nella tradizione evangelica, dove la forma della colomba libera in cielo "dà corpo" allo Spirito (Mc 1,1; Mt 3,16; Lc 3,22; Gv 1,32).

<sup>24</sup> Anche nelle Scritture la colomba è spesso chiamata a raffigurare l'anima (cfr., per esempio, Sal 68[67],14; Is 38,14; Ger 48,28; Os 7,11; cfr. anche Tertulliano, *Il battesimo* 8), la persona (cfr. Mt 10,16) e, come già ricordato, l'amato.

## 2.1. *Il caso del Buon Pastore*

Uno degli esempi più utili per cogliere le caratteristiche del processo di cristianizzazione del repertorio iconografico gentile è quello fornito dal tema del Buon Pastore: tema di larga diffusione, modellato sullo schema del pastore crioforo, già ampiamente attestato nell'iconografia classica. Si tratta di un'immagine che viene precocemente assunta in ambito cristiano: certamente durante il II secolo, come documenta il passo del trattatello *La pudicizia* di Tertulliano, su cui si è già riflettuto<sup>25</sup>.

Da subito, la raffigurazione del Buon Pastore cristiano viene correlata all'interpretazione della celebre parabola neotestamentaria (Mt 18,12-14; Lc 15,3-7; *Vangelo di Tommaso* 107). È ancora lo stesso Tertulliano – impegnato ne *La pudicizia* in una disputa ermeneutica con i suoi avversari (che affermano: «La pecora indica propriamente il cristiano, il gregge del Signore il popolo della Chiesa e il Buon Pastore Cristo; e perciò nella pecora si deve riconoscere il cristiano che si è allontanato dal gregge della Chiesa») – a chiamare in causa le *raffigurazioni* («*picturae*») del Buon Pastore per chiarire l'*esegesi* («*interpretatio*») del testo biblico. In questo modo, però, egli implicitamente sottrae questa scenetta dal ruolo subalterno di semplice illustrazione del testo, riconoscendovi piuttosto un suo esito interpretativo.

### a. Elementi di continuità

Nella cultura artistica del mondo antico la figura del pastore crioforo è senza dubbio tra le più precoci e tra le più longeve: il caso della piccola statuetta bronzea nuragica, conservata presso l'Ashmolean Museum di Oxford, datata all'VIII secolo a.e.v., o quello del bronzo cretese del VII secolo a.e.v., conservato presso l'Antikenmuseum di Berlino, illustrano efficacemente la fissità dello schema compositivo di questo soggetto.

È opinione ragionevole che la genesi di questa figura possa però essere rintracciata in opere anche molto più antiche, risalenti sino al X secolo a.e.v.<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Vedi *supra*, pp. 222-224.

<sup>26</sup> Tertulliano, *La pudicizia* 7,4; vedi *supra*, pp. 222-224.

<sup>27</sup> Cfr. T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte I*.

È invece un dato di fatto che il modello a cui attingeranno i primi cristiani pervenga loro in uno schema formale ormai del tutto cristallizzato, che essi acquisiranno senza difficoltà.



**Figura 131:** il pastore crioforo. Statuetta bronzea proveniente da Creta, ora presso l'Altes Museum di Berlino. VII secolo a.e.v. La china è tratta da S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, 2,2, Leroux, Paris 1909, 551,4. Pastore crioforo (Aristea?), particolare da sarcofago strigilato con "buon pastore" e teste di leone di provenienza ignota, già presso la collezione Borghese, ora presso il Musée du Louvre. III secolo. La china è tratta da M. Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne. Planches*, Imprimerie Royale, Paris 1828-1830, 551,4. Buon Pastore proveniente dal monastero di Stoudios, ora presso l'Arkeoloji Müzeleri di Istanbul. V secolo. La china è tratta da J. Laurent, *Statuette du Bon Pasteur au musée de Tchinity-kiosk*, in *Bulletin de correspondance hellénique* 23 (1899) 583-587, qui 584, fig. 1.

In ambito cristiano, «il tipo più comune è quello classico del pastore crioforo, ora giovane imberbe, ora barbato, vestito dell'esigua tunica da lavoro a cui spesso si aggiungono l'*alicula* e le *fasciae crurales* ai piedi, con l'ovino sulle spalle»<sup>28</sup>: si tratta, in altri termini, di un'acquisizione del modello classico, del tutto priva di qualsivoglia connotazione formalmente caratteristica.

Sono almeno tre le ragioni che definiscono la peculiarità dell'acquisizione di questo tema in ambito cristiano:

<sup>28</sup> F. Bisconti, s.v. «Buon Pastore», in Id. [cur.], *Temi*, 138-139, qui 138.



1. La già citata stabilità di questo tema iconografico si accompagna a una caratteristica capacità di adattamento; ancora, con la sua adozione cristiana, «questo tipo [...] sembra, invece di perdersi, passare da una civiltà all'altra e ritrovarsi all'origine di una nuova arte»<sup>29</sup>.
2. Come aveva già osservato René Grousset<sup>30</sup>, l'acquisizione di questo soggetto entro la più antica documentazione visuale cristiana coincide con una sua rivalutazione, anche solo dal punto di vista puramente progettuale. Come ha potuto segnalare Aurélien Caillaud, dopo un'accurata analisi di tutte le occorrenze di questo soggetto nella tradizione iconografica paleocristiana: per le pitture, «nella maggior parte dei casi il "Buon Pastore" occupa un posto centrale nel programma iconografico dei monumenti funerari (volta e intradosso dell'arcosolio, lunetta). È sul soffitto – del cubicolo e dell'arcosolio – che assume questa posizione centrale nel 62% dei casi»<sup>31</sup>; per le sculture, «il "Buon Pastore" è scolpito al centro del sarcofago ventidue volte [...]. Gli altri tipi di pastori sono rappresentati dieci volte al centro [...]. Il tipo del "Buon Pastore", o Pastore crioforo, costituisce quindi una figura privilegiata nella plastica funeraria»<sup>32</sup>.
3. Lo sviluppo della parabola d'uso di questo tema è del tutto peculiare: sopravvissuto alla transizione dal contesto culturale della gentilità a quello delle più antiche Chiese, questo soggetto non sopravvivrà alla stagione costantiniana, sparendo pressoché totalmente dalla documentazione visuale cristiana, a partire dalla prima metà del V secolo. Sono incline a motivare questa peculiare "estinzione" – solo transitoria, per la verità, dal momento che questo soggetto tornerà ad affacciarsi nei repertori artistici medioevali, anche se ormai privato della centralità che aveva avuto nelle origini cristiane – come fatto da Boniface Ramsey: «Sebbene il Buon Pastore rappresentasse una guida

<sup>29</sup> M.A. Veyries, *Les figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien*, Thorin, Paris 1884 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 39), 1.

<sup>30</sup> Cfr. R. Grousset, *Le Bon Pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire des chrétiens*, in *Mélanges de l'École Française de Rome* 5 (1885) 161-180, qui 163.

<sup>31</sup> A. Caillaud, *La figure du "Bon Pasteur" dans l'art funéraire de Rome et la pensée chrétienne des IIIe-IVe siècles*, Ph.D. Diss., Nantes a.a. 2007-2008, 71.

<sup>32</sup> Caillaud, *La figure du "Bon Pasteur"*, 97.

gentile, la Chiesa dell'era postcostantiniana prendeva sempre più coscienza della propria autorità e potenza, e le immagini di Cristo maestro e re testimoniano questa circostanza»<sup>33</sup>.

Un elemento unificante di questi diversi aspetti mi pare possa essere situato nell'organicità della produzione visuale paleocristiana alla vita delle Chiese antiche. Questa prospettiva critica facilita la comprensione del ricupero di questa simbologia, *favorito* senz'altro dalla sua grande diffusione – e quindi anche dalla sua immediata “leggibilità” –, ma *motivato* dalla decisiva importanza del tema biblico del pastore buono nella primitiva cristologia cristiana. Inoltre, postulando la sinergia tra la produzione visuale e lo sviluppo della speculazione teologica antica, si può motivare facilmente anche la centralità iconografica goduta da questo tema per lungo periodo. Ne è riprova il fatto che, con il tramontare della più antica cristologia e il sopraggiungere di quella nuova teologia che realizzava parte della sua “escatologia” nella sala del trono della corte imperiale, il Buon Pastore d'un tratto divenne insufficiente per raffigurare il Logos dei cristiani, venendo così ben presto rimpiazzato da figure trionfali e monarchiche del Cristo.

## b. Caratterizzazioni cristiane

L'interpretazione cristologica del soggetto iconografico del Buon Pastore, ormai generalmente accolta tra gli studiosi, trova importante conferma in alcuni caratteri tipici del suo impiego in ambito cristiano.

Si pensi, in primo luogo, alla frequente sovrapposizione con il tema del riposo di Giona. Come visto, la vicenda del profeta inviato a Ninive fornì la “materia visuale” e tipologica per le più antiche raffigurazioni del ciclo pasquale, nucleo sostanziale del kerygma cristiano: Gesù di Nazareth può essere infatti proclamato Cristo – questo è il più antico kerygma cristiano: «Chi è il bugiardo se non chi nega che Gesù è il Cristo?» (1Gv 2,22) – poiché offrì la propria vita elevando un sacrificio perfetto la cui efficacia è sta-

---

<sup>33</sup> B. Ramsey, *A Note on the Disappearance of the Good Shepherd from Early Christian Art*, in *Harvard Theological Review* 76 (1983) 375-378, qui 377.

ta resa manifesta dalla sua risurrezione. Il ciclo di Giona, poiché è tipologia di quel sacrificio, si impose come “iconografia kerygmatica” per eccellenza. Ora, nella più antica iconografia cristiana, la scena che più spesso viene riprodotta del ciclo di Giona è quella del riposo sotto il pergolato di zucche, tipologia esplicita più che della risurrezione, dell'*anapausis* regale del Cristo; tipologia, dunque, della sua maestà escatologica.

Appare significativo osservare la biunivoca interazione tra questo tema iconografico e la tematica bucolico-pastorale.



**Figura 132:** personificazione del mare (qui non visibile); l'imbarcazione diretta a Tarsis; il riposo di Giona sotto il pergolato; ritratto della defunta (incompiuto) di fronte al maestro (incompiuto); il Buon Pastore; il battesimo di Gesù; due pescatori riparano le reti. Sarcophago a vasca con fregio continuo “di Santa Maria Antiqua”, Santa Maria Antiqua al Foro Romano, Roma (Wp. 29, tt. 1,2; 3,1; Rep. 1, 747). Secondo terzo del III secolo. L'immagine è tratta da Wp. 29, t. 1,2. Il progetto di questo sarcophago, scoperto solo nel 1901, ospita una singolare raffigurazione della scena del “riposo di Giona”: è dibattuto se l'imbarcazione che vi si trova accanto debba essere considerata parte del ciclo iconografico dedicato alla storia del profeta recalcitrante o meno – non è chiaro, cioè, se essa debba essere intesa come la nave da cui Giona è stato gettato in mare o più genericamente come un simbolo della Chiesa. Di fatto, la vicenda di Giona è sinteticamente richiamata dalla scena di riposo che si sta esaminando, nella quale trova posto anche la figura della pistrice che lambisce le gambe del profeta. Perdute, ma ancora riconoscibili per via dei blocchetti di ricordo al fondo, le sei (otto?) zucche che dovevano pendere dal pergolato. L'elemento che qui pare di maggior valore, però, è la singolare rielaborazione di questo pergolato che, nella parte superiore, si trasforma, ospitando un autentico paradiso dove tre pecore pascolano o quietamente riposano.



**Figura 133:** il paradiso sul pergolato di Giona. Particolare dal sarcofago “di Santa Maria Antiqua”, Santa Maria Antiqua al Foro Romano, Roma (Wp. 29, t. 1,2; 3,1; Rep. 1, 747). Secondo terzo del III secolo. L’immagine è tratta da Pelizzari, *Vedere la Parola*, 67, figura 16. Come mostra il dettaglio, l’elaborazione di questo “pannello scultoreo” è improntata alla massima sintesi: sia i richiami al ciclo di Giona sia la raffigurazione di

questo paradiso sono sinteticamente trasferiti in questa “crasi iconografica” attraverso pochi elementi essenziali. Pare dunque lecito escludere l’ipotesi di un *divertissement* artistico sperimentato dallo scultore per provare il suo virtuosismo tecnico. Ciò impone il tentativo critico di motivare la scelta compiuta da chi ha commissionato l’opera: tale percorso porta necessariamente a considerare il *significato* dei temi iconografici – scena bucolica e riposo di Giona – che qui si intersecano. Se, come anticipato, il profeta coricato sotto la *cucurbita* iconizza la tipologia della regalità escatologica di Cristo e se le scene bucoliche hanno nel giardino escatologico il proprio immediato referente semantico, allora qui si dovrà osservare una interessante affermazione teologica: la salvezza dei credenti è *fondata* sulla regalità di Cristo.



**Figura 134:** la defunta in posa di orante; un pastore mentre vigila; il riposo di Giona; un pastore nutre il suo cane; il Buon Pastore. Fronte di sarcofago, Bode-Museum, Berlino (Wp. 29, t. 54,3; Rep. 2, 241), ultimo terzo del III secolo. L’immagine è tratta da Wp. 29, t. 54,3. Identica associazione ermeneutica si trova raffigurata sul fronte di sarcofago del Bode-Museum. Si tratta di un esemplare forse di minor pregio stilistico, ma di non minore raffinatezza ermeneutica. Entro una più vasta raffigurazione bucolica (dove si contano tre pastori – uno stante, appoggiato al suo pastorale, uno più anziano, seduto, che accarezza e forse nutre il suo cane e un crioforo –, variamente disposti in uno spazio idilliaco, reso tramite una vegetazione rigogliosa e varia, raffigurata con arbusti di foggia difforme, nella quale pascola una numerosa mandria di armenti [si presti attenzione al fatto che non si osserva qui un gregge “puro”, composto di sole pecore, ma un’autentica mandria composita, nella quale sta anche un toro, esattamente come dichiara l’epigrafe di

Teodoro nel ciclo di Giona aquileiese: cfr. Pelizzari, *Il Pastore ad Aquileia*, 118-120)), si vede la figura di Giona mentre riposa sotto un pergolato di zucche. Come si può osservare, l'espedito già notato nel fregio del sarcofago di Santa Maria Antiqua è qui richiamato dalla pecora che sta saltando al di sopra del pergolato e dalla sagoma, purtroppo gravemente compromessa, delle altre tre pecore che riposano, accovacciate, sopra la cucurbita di Giona, trascrizione iconografica della "corona" escatologica del Cristo.



**Figura 135:** una pecora salta sul pergolato di Giona e tre pecore accovacciate vi riposano. Dettaglio dal sarcofago del Bode-Museum, Berlino (Wp. 29, t. 54,3; Rep. 2, 241), ultimo terzo del III secolo. L'immagine è tratta da una foto dell'autore. Come si può osservare i "tre oggetti" raffigurati al di sopra del pergolato di Giona sono compatibili con il corpo di altrettante pecore: della terza in particolare (quella accovacciata in corrispondenza della testa del profeta) si può riconoscere il profilo della zampa anteriore sinistra e probabilmente anche delle due anteriori, una, la destra ripiegata, l'altra, la sinistra, distesa. Anche in questo caso, dunque, il pergolato del riposo del profeta, tipologia della glorificazione regale del Cristo, diventa il "fondamento" della speranza di salvezza del suo gregge, il paradiso di delizie in cui esso intende dimorare.



**Figura 136:** l'imbarcazione diretta a Tarsis (fianco sinistro); Giona - Buon Pastore riposa sotto il pergolato di Giona in un paradiso in cui pascola il gregge (fianco destro). Fianchi di un sarcofago proveniente da Roma, ora presso il Museo Nazionale di San Matteo di Pisa (Wp. 29, tt. 88,1,3.6-7; Rep. 2, 90). Metà del III secolo. L'immagine è tratta da Wp. 29, tt. 88,6-7. Il sarcofago stri-

gilato conservato al Museo Nazionale e Civico di San Matteo presenta sul fronte tre raffigurazioni bucoliche: due pastori appoggiati al proprio vincastro sui lati – uno attempato e uno giovane – e, al centro, una sontuosa rappresentazione del pastore crioforo. Ciò che qui appare rilevante è però l’impianto iconografico dei due fianchi: su uno, quello destro, si vede la raffigurazione di un’imbarcazione sulla quale un marinaio, vestito in abiti pastorali, sta in posa orante; sull’altro fianco, lo stesso personaggio ritorna, questa volta nella celebre postura del riposo, sotto il pergolato di zucche, al centro di un autentico paradiso.



**Figura 137:** il pergolato di zucche sopra il Buon Pastore che giace in posa di Giona. Particolare dal fianco destro del sarcofago presso il Museo Nazionale di San Matteo di Pisa (Wp. 29, tt. 88,1,3.6-7; Rep. 2, 90). Metà del III secolo. L’immagine è tratta da Wp. 29, t. 88,7. La freccia indica la presenza del pergolato di Giona sopra il pastore che riposa. Anche in questo caso è evidente la sovrapposizione cristologica tra le tipologie di Giona e del Buon Pastore: qui il profeta, ritratto come pastore,

giunge in un Eden dove un gregge – il suo: *egli* stringe il vincastro – pascola serenamente. Come spiegare l’interazione di questi due soggetti se non come un chiaro intervento ermeneutico volto a sottolineare il comune significato cristologico che, solo, permette di fondere i due temi biblici?



**Figura 138:** il Buon Pastore custodisce le pecore in un ovile (di foggia templare? basilicale?); il Buon Pastore. Dettagli dal c.d. “sarcofago di Giona” ([Lateranense 119], Musei Vaticani, Pio Cristiano, Città del Vaticano [Wp. 29, t. 9,3; Rep. 1, 35], fine III secolo) e del sarcofago d’infante ora presso la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen ([Wp. 29, t. 59,3; Rep. 2, 7], fine del III secolo). Le immagini sono tratte rispettivamente da Pelizzari, *Dal battesimo al regno*, 64, figura 16; 46, figura 10. Come visto *supra*, pp. 424-428, questi due sarcofagi si correlano reciprocamente in una sorta di “tradizione iconografica” dando vita a un rapporto di interdipendenza molto forte.

Qui basti osservare come entrambi correlino l'immagine del riposo di Giona alla figura del pastore (buono: a guardia dell'ovile, nel caso del sarcofago romano; crioforo – con anche la figura dell'ovile –, nel caso del sarcofago danese). Giova conclusivamente osservare come, pur trattandosi qui di due sarcofagi che presentano progetti iconografici sovrapponibili, le soluzioni figurative adottate dai due monumenti siano difformi. L'osservazione pare rilevante perché impedisce di ricondurre la comune presenza dell'abbinamento Giona-Buon Pastore alla dipendenza dallo stesso modello artistico (l'equivalente di ciò che in pittura viene definito "cartone"): quella che si osserva qui non è la replica di un modello grafico ma l'adesione alla stessa ermeneutica, la comune professione dello stesso assioma teologico.

I casi osservati sin qui permettono di ribadire, anche sul piano della gestione formale di queste figure, che l'adozione cristiana di simboli già affermati nella cultura artistica e letteraria di età imperiale è avvenuta in modalità del tutto peculiari, non tanto per via di una differenziazione formale (è impossibile distinguere un Buon Pastore cristiano da un "pastore crioforo" pagano) ma attraverso un uso caratteristico della materia visuale: un uso che rispondeva ai costumi e alle esigenze proprie dell'ermeneutica biblica.

Un ultimo aspetto che, attraverso l'osservazione del caso del Buon Pastore, è possibile documentare riguarda la versatilità con cui alcuni temi vennero eccezionalmente rielaborati. In alcuni casi, infatti, soggetti già stabilmente codificati nel lessico visuale cristiano vennero parzialmente rettificati per puntualizzare il significato con cui il tema iconografico veniva recepito nello specifico documento visuale.



**Figura 139:** il pannello del Buon Pastore. Mosaici dell'Aula Teodoriana, Aquileia. Datazione tra il 315-319. L'immagine è tratta da Pelizzari, *Il Pastore ad Aquileia*, 305, figura 134. Non potendo presentare per intero l'articolato progetto iconografico dei mosaici di Aquileia, vorrei attirare l'attenzione sul solo pannello centrale del sesto comparto, quello che ospita l'immagine del Buon Pastore. Qui la modifica dello schema iconografico tradizionale è evidente e risiede nel particolare della «pecorella che intreccia irrazionalmente le sue zampe alle gambe del Pastore» (L. Bertacchi, *Architettura e Mosaico*, in *Da*

*Aquileia a Venezia, una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal secolo II a.C. al VI d.C.*, Credito Italiano, Milano 1980 [Antica Madre 3], 99-338, qui 204). Come mostra la patente di “irrazionalità” attribuita da Luisa Bertacchi, si tratta di un dettaglio abitualmente ricondotto a un un marcato errore prospettico, sintomo dell'inadeguatezza dell'artista musivaro che fu chiamato a realizzare questo mosaico (così, per esempio, già G. Brusin - P.L. Zovatto, *Monumenti Paleocristiani di Aquileia e Grado*, Deputazione di storia patria per il Friuli, Udine 1957, 90). Abbandonando questa soluzione a mio avviso elusiva, è possibile trasferire su un piano di significato questo dettaglio formale, ricavandone in tal modo un'ipotesi ermeneutica più uniforme dell'intero manto musivo. Se, infatti, come proposto da R. Iacumin, *Le porte della salvezza. Gnosticismo alessandrino e Grande Chiesa nei mosaici delle prime comunità cristiane. Guida ai mosaici della basilica di Aquileia*, Gaspari, Udine 2000, 153, si assume come chiave ermeneutica la parabola della pecora smarrita (Mt 18,12-14 || Lc 15,3-7; *Vangelo di Tommaso* 107), è possibile concludere che «il mosaico fissi e trascriva due punti di questo racconto: ovviamente il primo è quello del Buon Pastore che, trovata la centesima pecorella, “se la mette sulle spalle contento” (Lc 15,5); mentre il secondo – più pregnante – è il ritorno a casa. Cristo, recuperata l'ultima pecora del suo gregge, sta, infatti, facendo ritorno a casa» (Pelizzari, *Il Pastore ad Aquileia*, 309; cfr. Lc 15,7 [Mt 18,14]).



**Figura 140:** il Buon Pastore nel paradiso. Dettaglio del mosaico del c.d. “Mausoleo di Galla Placidia”, Ravenna. Secondo quarto del V secolo. L'immagine è tratta da Wp. 16,3, t. 48. Un secondo esempio che può facilmente illustrare la caratteristica capacità di adattamento che connotò la più antica arte cristiana si ritrova nel celebre mosaico del Buon Pastore di Ravenna: qui, come si vede, il lessico bucolico in cui è immersa la raffigurazione – chiaramente ispirato a un'idealizzata visione paradisiaca e non a un realistico quadro agreste – diviene la quinta scenica di un'epifania regale del Cristo, nella quale abiti d'oro clavati e ammantati di porpora hanno sostituito la modesta *paenula* del pastore e dove la sontuosa croce astile, pure d'oro, ha preso il posto del povero vincastro di legno. La sostituzione iconografica si può



capire solo ricordando che questo mosaico viene steso quando ormai si è conclamata la crisi dell'iconografia tradizionale del Buon Pastore: travolto dalla magniloquenza dell'"impero cristiano", questo antico tema iconografico viene abbandonato per far posto al Cristo-imperatore, *mimesis* ideologicamente rivendicata dagli imperatori – di Roma e di Bisanzio – quale pietra angolare di un nuovo potere, teorizzato sapientemente da Eusebio di Cesarea: «Il Regno di Cristo, in virtù della potenza dell'*eikōn* cristologica che plasma l'impero cristiano, è disceso nella Reggia di Costantino» (R. Cacitti, "L'immagine del Regno di Cristo", 194).

Il breve itinerario compiuto nell'impiego cristiano della figura del "pastore criofofo", qui impiegato per raffigurare il Buon Pastore cristologico, ha mostrato come sia nell'adozione del tema figurativo "profano" sia nel suo impiego entro i progetti iconografici cristiani l'approccio sia rimasto sostanzialmente fedele alla *Grundlogik* tipologica già ampiamente documentata per la primigenia cultura visuale cristiana.

Questa prima iconografia, dunque, ormai posta a una distanza consistente dal sospetto di un cedimento di fronte alle lusinghe della cultura pagana, ha provato di essere una risorsa argomentativa per queste antiche Chiese e, per lo storico di quei secoli, una fonte documentaria del tutto chiara.



## BIBLIOGRAFIA\*

- Albl, M.C., *“And Scripture Cannot Be Broken”*. *The Form and Function of the Early Christian Testimonia Collections*, Brill, Leiden - Boston (MA) - Köln 1999 (Supplements to Novum Testamentum 96).
- Aletti, J.-N., *Senza tipologia nessun vangelo. Interpretazione delle Scritture e cristologia nei vangeli di Matteo, Marco e Luca*, San Paolo - G & B Press, Cinisello Balsamo - Roma 2019 (Lectio 12).
- Bartolomei, M.C., *Ellenizzazione del cristianesimo. Linee di critica filosofica e teologica per una interpretazione del problema storico*, Japadre, L'Aquila - Roma 1984 (Methodos 12).
- Baudry, G.-H., *Simboli cristiani delle origini. I-VII secolo*, Jaca Book, Milano 2009.
- Bertolino, A., *Dagli ipogei alle catacombe. Organizzazione e funzionamento dei cimiteri sotterranei in epoca romana*, Arbor Sapientiae, Roma 2022 (Antichità Romane 49), 79-108.
- Besançon, A., *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, Paris 1994 (L'esprit de la cité).
- Bianchi Bandinelli, R., *Arte plebea*, in Id., *Dall'ellenismo al medioevo*, Editori Riuniti, Roma 1978 (Biblioteca di storia antica 4), 35-48, qui 47-48.
- Bianchi Bandinelli, R., *Roma. L'arte nel centro del potere. Dalle origini al II secolo d.C.*, Rizzoli, Milano 2005 (Grandi civiltà 1) (ed. or.: Milano 1969).
- Bianchi Bandinelli, R., *Roma. La fine dell'arte antica. Dal II secolo d.C. alla fine dell'impero*, Rizzoli, Milano 2005 (Grandi civiltà 2) (ed. or.: Milano 1970).

\* Questa *Bibliografia* non recepisce ogni titolo citato nel corso del volume né pretende di essere esaustiva. Essa elenca piuttosto quei titoli, più o meno recenti, più o meno ampi, sui quali si è fondato – o attraverso i quali si può più facilmente comprendere – l'«approccio ermeneutico» che in questa ricerca si è descritto.

- Bisconti, F., *Appunti e spunti di iconografia martiriale*, in Id. - D. Mazzoleoni, *Alle origini del culto dei martiri. Testimonianze nell'archeologia cristiana*, Aracne, Roma 2005 (A10 112), 33-54.
- Bisconti, F., *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana*, in A. Quacquarelli (cur.), *Complementi interdisciplinari di patrologia*, Città Nuova, Roma 1989, 367-412.
- Bisconti, F., *Mestieri nelle catacombe romane: appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, PCAS, Città del Vaticano 2000 (Studi e ricerche 2).
- Bloch, P., *Typologische Kunst*, in P. Wilpert (hrsg.), *Lex et sacramentum im Mittelalter*, Berlin, Walter de Gruyter 1969 (Miscellanea mediaevalia 6), 127-142.
- Bonansea, N., *Simbolo e narrazione. Linee di sviluppo formali e ideologiche dell'iconografia di Giona tra III e VI secolo*, CISAM, Spoleto 2013 (Istituzioni e Società 18).
- Bovini, G., *La proprietà ecclesiastica e la condizione giuridica della Chiesa in età precostantiniana*, Giuffrè, Milano 1949 (Pubblicazioni dell'Istituto di Diritto Romano e dei Diritti dell'Oriente mediterraneo 28).
- Bultmann, R., *Ursprung und Sinn der Typologie als hermeneutischer Methode*, in *Theologische Literaturzeitung* 75 (1950) 205-212.
- Burckhardt, T., *The Foundations of Christian Art*, World Wisdom, Bloomington (IN) 2006.
- Burke, G.T., *Celsus and the Old Testament*, in *Vetus Testamentum* 36 (1966) 241-245.
- Cacitti, R., *Dal Gesù storico alla Chiesa imperiale. Percorsi dentro la storia delle origini cristiane*, Gaspari, Udine 1999 (I gelsi 10).
- Cacitti, R., *Grande sabato. Il contesto pasquale quartodecimano nella formazione della teologia del martirio*, Vita e Pensiero, Milano 1994 (Studia Patristica Mediolanensia 19).
- Cacitti, R., *Sepulcrorum et picturarum adoratores. Un'iconografia della Passio Perpetuae et Felicitatis nel culto martiriale donatista*, in Id. et alii, *Lara dipinta di Thaenae. Indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, Viella, Roma 2011 (Pubblicazioni dell'Aissca), 71-136.
- Cahill, P.J., *Hermeneutical Implications of Typology*, in *The Catholic Biblical Quarterly* 44 (1982) 266-281.

- Caillaud, A., *La figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (IIIe-VIe siècles)*, in S. Brodbeck - A.-O. Poilpré (éds.), *Actes de la journée d'études "La culture des commanditaires. L'oeuvre et l'empreinte" (Paris, 15 novembre 2013)*, HiCSA Editions, Paris 2015, 66-121.
- Cantalamesa, R., *La Pasqua della nostra salvezza. Le tradizioni pasquali della Bibbia e della primitiva Chiesa*, Genova 1997.
- Carletti, C., *Epigrafia dei cristiani in Occidente dal III al VII secolo. Ideologia e prassi*, Edipuglia, Bari 2008 (Inscriptiones Christianae Italiae. Subsidia 6).
- Carletti, C., *Iscrizioni cristiane a Roma. Testimonianze di vita cristiana (secoli III-VII)*, Nardini, Firenze 1986 (Biblioteca Patristica 7).
- Carletti, C., *Origine, committenza e fruizione delle scene bibliche nella produzione figurativa romana del III secolo*, in *Annali di Storia dell'Esegesi* 7 (1990) 455-466.
- Castelli, E., *La cattedra della Chiesa e il trono del vescovo tra II e III secolo a Roma: ricerche sul contesto storico della "statua d'Ippolito"*, in *ASE* 27 (2010) 35-50.
- Corneli, C., *Dalle imagines maiorum al "ritratto" nelle catacombe di Roma*, Ph.D. Diss., Viterbo a.a. 2010-2011.
- Daniélou, J., *Études d'exégèse judéo-chrétienne (Les Testimonia)*, Beauchesne, Paris 1966 (Théologie Historique 5).
- Daniélou, J., *Herméneutique judéo-chrétienne*, in *Archivio di Filosofia* 2 (1963) 255-261.
- Daniélou, J., *I simboli cristiani primitivi*, Arkeios, Roma 1990, 69-81 (ed. or.: Paris 1961).
- Daniélou, J., *La teologia del giudeo-cristianesimo*, EDB, Bologna 1980 (Collana di studi religiosi) (ed. or.: Tournai 1958).
- Daniélou, J., *Le origini del cristianesimo latino*, EDB, Bologna 1991 (Collana di studi religiosi) (ed. or.: Paris 1978).
- Daniélou, J., *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, EDB, Bologna 1975 (Collana di studi religiosi) (ed. or.: Tournai 1961).
- Daniélou, J., *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*, Beauchesne, Paris 1950 (Études de Théologie Historique).
- Daniélou, J., *That the Scripture Might Be Fulfilled: Christianity as a Jewish Sect*, in A. Toynbee (ed.), *The Crucible of Christianity: Judaism, Helleni-*

- sm and the Historical Background to the Christian Faith*, Thames & Hudson, London 1969.
- Dassmann, E., *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*, Aschendorff, Münster 1973 (Münsterische Beiträge zur Theologie 36).
- Davidson, R.M., *Typology in Scripture. A Study of Hermeneutical τύπος Structures*, Andrew University Press, Berrien Springs (MI) 1981 (Andrew University Seminary Doctoral Dissertation Series 2), 94-107.
- Davies, J., *Death, Burial, and Rebirth in the Religions of Antiquity*, Routledge, London - New York (NY) 1999 (Religion in the First Christian Centuries).
- de Bruyne, L., *L'initiation chrétienne et ses reflets dans l'art paléochrétien*, in *Revue des sciences religieuses* 36 (1962) 27-85.
- de Bruyne, L., *Les «lois» de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 35 (1959) 105-186; 39 (1963) 7-92.
- Dodd, C.H., *Secondo le Scritture. Struttura fondamentale della teologia del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia 1972 (Studi biblici 16).
- Dresken-Weiland, J., *Immagine e parola. Alle origini dell'iconografia cristiana*, LEV, Città del Vaticano 2012.
- Dresken-Weiland, J., *Sarkophagbestattungen des 4.-6. Jahrhunderts im Westen des römischen Reiches*, Herder, Rom - Freiburg - Wien 2003 (Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte. Supplementhefte 55).
- Dulaey, M., *I simboli cristiani. Catechesi e Bibbia (I-IV secolo)*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004 (Guida alla Bibbia).
- Elsner, J., *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge University Press, Cambridge 1995 (Cambridge studies in new art history and criticism).
- Engemann, J., *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997.
- Engemann, J., *Untersuchungen zur Sepulkralymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, Aschendorff, Münster 1973 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 2).
- Fabiny, T., *Figura and Fulfillment. Typology in the Bible, Art, and Literature*, Wpf & Stock, Eugene (OR) 1992.

- Fascher, E., *Isaak und Christus. Zur Frage einer Typologie in Wort und Bild: Bild und Verkündigung*, in J. Schüffler (hrsg.), *Bild und Verkündigung. Festgabe für Hanna Jursch zum 60. Geburtstag*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1962, 38-53.
- Fazzo, V., *La giustificazione delle immagini religiose dalla tarda antichità al cristianesimo, 1: La tarda antichità, con un'appendice sull'Iconoclasmo bizantino*, Edizioni Scientifiche, Napoli 1977 (Nuova Collana Saggi).
- Ferrua, A. (ed.), *Epigrammata Damasiana*, PIAC, Città del Vaticano 1942 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane 2).
- Fevrier, P.-A., *Le culte des mortes dans les communautés chrétiennes durant le III<sup>e</sup> siècle*, in *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma, 21-27 settembre 1975*, PIAC, Città del Vaticano 1978 (Studi di antichità cristiana), 1, 211-274.
- Finney, P.C., *Images on Finger Rings and Early Christian Art*, in *Dumbarton Oaks Papers* 41 (= *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*) (1987) 181-186.
- Finney, P.C., *Orpheus-David: A Connection in Iconography between Greco-Roman Judaism and Early Christianity?*, in *Journal of Jewish Art* 5 (1978) 6-16.
- Finney, P.C., *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, Oxford University Press, Oxford - New York (NY) 1994.
- Fisch, Y., *"Midrash-Pesher": A Shared Technique of Interpretation in Qumran, Paul, and the Tannaim*, in *Revue de Qumran* 32 (2020) 213-233.
- Foletti, I. (ed.), *The Face of the Dead and the Early Christian World*, Viella, Roma 2013.
- Francis, J.A., *Clement of Alexandria on Signet Rings: Reading an Image at the Dawn of Christian Art*, in *Classical Philology* 98 (2003) 179-183.
- Frye, N., *The Great Code: The Bible and Literature*, Routledge, London 1982.
- Gargano, G.I., *Il formarsi dell'identità cristiana. L'esegesi biblica dei primi Padri della Chiesa*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2010 (Parola di Dio 201).
- Geischer, H.-J., *Das Problem der Typologie in der ältesten christlichen Kunst: Studien zum Isaak-Opfer und Jonaswunder*, Lit, Berlin 2018 (Bibelstudien 17).
- Gianotto, C. (cur.), *Ebrei credenti in Gesù. Le testimonianze degli autori antichi*, Paoline, Milano 2012 (Lecture cristiane del primo millennio 48).

- Grabar, A., *Christian Iconography. A Study of Its Origins. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1968 (Bollingen series XXXV 10).
- Grelot, P., *La speranza ebraica al tempo di Gesù*, Borla, Roma 1981 (Collana di cristologia).
- Hannestad, N., *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus University Press, Aarhus 1988.
- Harris, J.R., *Testimonies*, 1-2, Cambridge University Press, Cambridge 1916-1920.
- Henry, A., *Introduction*, in Id. [ed.], *Biblia Pauperum. A Facsimile and Edition*, Scholar Press, Aldershot 1987, 3-46.
- Hertling, L. - Kirschbaum, E., *Le catacombe romane e i loro martiri*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 1949.
- Hölscher, T.G., *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Einaudi, Torino 2002<sup>2</sup> (Piccola Biblioteca Einaudi 171).
- Hölscher, T.G., *Monumenti statali e pubblico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1994 (Società e cultura greca e romana 3), 137-173.
- Hölscher, T.G., *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality*, University of California Press, Oakland (CA) 2018 (Sather Classical Lectures 73).
- Hope, V.M., *Roman Death. The Dying and the Dead in Ancient Rome*, Continuum, London - New York (NY) 2009.
- Hurtado, L.W., *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*, Eerdmans, Grand Rapids (MI) - Cambridge 2006.
- Huskinson, J., *Roman Strigillated Sarcophagi. Art and Social History*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Jahn, O., *Über Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen*, in *Berichte über die Verhandlungen der königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* 4 (1862) 291-374.
- Jensen, R.M., *Early Christian Images and Exegesis*, in J. Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, Yale University Press, New Haven (CT) 2007, 65-85.
- Jensen, R.M., *Early Christian Visual Art as Biblical Interpretation*, in P.M. Blowers - P.W. Martens (eds.), *The Oxford Handbook of Early Christian Biblical Interpretation*, Oxford University Press, Oxford 2019, 315-327.



- Jensen, R.M., *Understanding Early Christian Art*, Routledge, London - New York (NY) 2000.
- Just, A.A., *The Ongoing Feast: Table Fellowship and Eschatology at Emmaus*, Liturgical Press, Collegeville (MI) 1993.
- Künstle, K., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1: *Prinzipienlehre / Hilfs-motive Offenbarungstatsachen* Herder, Freiburg im Breisgau 1928.
- Lamberigts, M. - Van Deun, P. (eds.), *Martyrium in Multidisciplinary Perspective. Memorial Louis Reekmans*, Leuven University Press - Peeters, Leuven 1995 (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 117).
- Lieu, J.M., *Marcion and the Making of a Heretic: God and Scripture in the Second Century*, Cambridge University Press, Cambridge - New York (NY) 2015.
- Malbon, E.S., *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*. Neofitus iit ad Deum, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1990 (Princeton Legacy Library).
- Marlé, R., *Il problema teologico dell'ermeneutica*, Queriniana, Brescia 1968 (Giornale di teologia 24).
- Martimort, A.-G., *L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 25 (1949) 105-114.
- Martimort, A.-G., *Les lectures liturgiques et leurs livres*, Brepols, Turnhout 1992 (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental 64).
- Mazzoleni, D., *Epigrafi del mondo cristiano antico*, Lateran University Press, Roma 2002 (Facoltà di teologia).
- Mazzoleni, D., *La vita del popolo cristiano a Roma alla luce delle testimonianze epigrafiche (dal III secolo alla fine del VI)*, in L. Pani Ermini - P. Sinscalco, *La comunità cristiana di Roma. La sua vita e la sua cultura dalle origini all'Alto Medioevo*, LEV, Città del Vaticano 2000 (Atti e documenti 9), 206-227.
- McGowan, A.B., *Il Culto Cristiano dei primi secoli. Uno sguardo sociale, storico e teologico*, EDB, Bologna 2019 (Studi e ricerche di liturgia).
- Metzger, M., *L'Église dans l'Empire Romain. Le culte*, 1: *Les institutions*, Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma 2015 (Studia Anselmiana 163 - Analecta liturgica 33).

- Metzger, M., *L'Église dans l'Empire Romain. Le culte, 2: Les célébrations*, Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma 2021 (Studia Anselmiana 184 - Analecta liturgica 38).
- Monfrin, F., *La Bible dans l'iconographie chrétienne d'Occident*, in J. Fontaine - C. Pietri (éds.), *Le monde latin antique et la Bible*, Beauchesne, Paris 1985 (Bible de tous les temps), 207-241.
- Murray, M.C., *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, BAR, Oxford 1981 (BAR International Series 100).
- Norelli, E. (cur.), *La Bibbia nell'antichità cristiana, 1: Da Gesù a Origene*, EDB, Bologna 1993 (La Bibbia nella storia 15,1).
- O'Malley, T.P., *Tertullian and the Bible: Language, Imagery, Exegesis*, Dekker & Van de Vegt, Nijmegen - Utrecht 1967 (Latinitas christianorum primaeva 21).
- Orlett, R., *An Influence of the Early Liturgy upon the Emmaus Account*, in *Catholic Biblical Quarterly* 21 (1959) 212-219.
- Otranto, G., *Alle origini dell'arte cristiana precostantiniana: interpretazione simbolica o storica?*, in *Annali di storia dell'esegesi* 7 (1990) 437-454.
- Otranto, G., *Per una storia dell'Italia tardoantica cristiana*, Bari 2009 (Biblioteca Tardoantica 3), 489-492.
- Palazzo, E., *A History of Liturgical Books from the Beginning to the Thirteenth Century*, Liturgical Press, Collegeville (MN) 1998.
- Pelizzari, G., «Vedere» la Parola: alle origini dell'iconografia cristiana. *Appunti per la riconsiderazione di una fonte documentaria*, in *Cristianesimo nella Storia* 35 (2014) 715-745.
- Pelizzari, G., *L'adozione critica dei documenti visuali paleocristiani nella ricostruzione delle origini cristiane. Presupposti metodologici e prassi esegetica*, in *Adamantius* 26 (2020) 16-31.
- Pelizzari, G., *La discepola ribelle. Tecla di Iconio nel ciclo agiografico degli Atti di Paolo*, Paoline, Milano 2017 (Saggistica Paoline 79).
- Pelizzari, G., *Vedere la Parola, celebrare l'attesa. Scritture, iconografia e culto nel cristianesimo delle origini*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2013 (Parola di Dio 71).
- Prigent, P., *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, Arkeios, Roma 1997 (La via dei simboli).

- Prigent, P., *Les Testimonia dans le christianisme primitif. L'Épître de Barnabé I-XVI et ses sources*, Lecoffre - Gabalda, Paris 1961 (Études Bibliques).
- Quacquarelli, A., *L'unità dei due Testamenti nell'iconografia del II e III secolo*, in Id., *Retorica e iconologia*, Istituto di Letteratura cristiana antica, Bari 1982 (Quaderni di «Vetere Christianorum» 17), 219-240.
- Rahner, H., *Simboli della Chiesa. L'ecclesiologia dei Padri*, San Paolo, Ciniello Balsamo 1994<sup>2</sup> (Reprint) (ed. or.: Salzburg 1964).
- Reekmans, L., *La tombe du pape Corneille et sa région cémétériale*, PIAC, Città del Vaticano 1964 (Roma Sotterranea Cristiana 4).
- Rinaldi, G., *La Bibbia dei pagani*, EDB, Bologna 1997-1998 (La Bibbia nella storia 19-20).
- Robbins, V.K. - Melion, W.S. - Jeal, R.R. (eds.), *The Art of Visual Exegesis. Rethoric, Texts, Images*, SBL Press, Atlanta (GA) 2017 (Emory Studies in Early Christianity 19).
- Russell, B., *The Economics of the Roman Stone Trade*, Oxford University Press, Oxford 2013 (Oxford Studies on the Roman Economy).
- Russel, D.S., *Dal primo giudaismo alla chiesa delle origini*, Paideia, Brescia 1991 (Studi biblici 96).
- Salomonson, J.W., *Voluptatem spectandi non perdet sed mutet. Observations sur l'Iconographie du martyre en Afrique Romaine*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam - Oxford - New York (NY) 1979 (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandelingen Afdeling Letterkunde 98).
- Schrenk, S., «*Erneuerung des Alten*»: *biblisch-typologische Darstellungen frühchristlicher Zeit*, in B. Brenk (ed.), *Innovation in der Spätantike: Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994*, Reichert, Wiesbaden 1996 (Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz 1), 409-422.
- Schrenk, S., *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst*, Aschendorff, Münster 1995 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 21).
- Simonetti, M., *Lettera elo allegoria. Un contributo alla storia dell'esegesi patristica*, Augustinianum, Roma 1985 (Studia Ephemeridis Augustinianum 23).
- Simonetti, M., *Profilo storico dell'esegesi patristica*, Augustinianum, Roma 1981 (Sussidi patristici 1).
- Simonetti, M., *Sul significato di alcuni termini tecnici nella letteratura esegetica greca*, in *La terminologia esegetica nell'antichità. Atti del Primo Semi-*

- nario di antichità cristiane. Bari, 25 ottobre 1984, Edipuglia, Bari 1987 (Quaderni di «*Vetera Christianorum*» 20), 25-58.
- Siniscalco, P., *Profezia e storia nei primi secoli cristiani*, in Id., *Il senso della storia: studi sulla storiografia cristiana antica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003 (Armarium 11) 315-330.
- Snyder, G.F., *Ante Pacem. Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*, Mercer University Press, Macon (GA) 2003<sup>2</sup>.
- Stewart, P., *The Social History of Roman Art*, Cambridge University Press, Cambridge - New York (NY) 2008 (Key Themes in Ancient History).
- Stommel, E., *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, Hanstein, Bonn 1954 (Theophania Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 10).
- Styger, P., *Die altchristliche Grabeskunst. Ein Versuch der einheitlichen Auslegung*, Kosel & Pustet, München 1927.
- Suntrup, R., *Präfigurationen des Messopfers in Text und Bild*, in *Frühmittelalterliche Studien* 18 (1984) 468-528.
- Testini, P., «*Tardoantico*» e «*Paleocristiano*». *Postille per una positiva definizione della più antica iconografia cimiteriale cristiana*, in *Tardo Antico e Alto Medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'Antichità al Medioevo. Atti del Convegno internazionale sul tema (Roma, 4-7 aprile 1967)*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1968 (Quaderni 105), 121-141.
- Testini, P., *Archeologia cristiana*, Edipuglia, Bari 1980<sup>2</sup>.
- Thümmel, H.G., *Typologische und anagogische Argumentation in der christlichen Kunst*, in *Theologische Versuche* 4 (1972) 195-214.
- Tichý, R., *Proclamation de l'Évangile dans la Messe en Occident. Ritualité, histoire, comparaison, théologie*, Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma 2016 (Studia Anselmiana 168 - Analecta liturgica 34).
- Toynbee, J.M.C., *Death and Burial in the Roman World*, Thames and Hudson, London 1971 (Aspects of Greek and Roman Life).
- Valenti, C., «*Similes Ananiae, Azariae et Michaeli extiterunt*». *The Reception of Daniel "Tales" in Early Christianity (II-IV Century)*, Ph.D. Diss., Milano a.a. 2014-2015.
- Valenti, C., «*Vetera fidei exempla*». *La teologia del martirio nell'esegesi dell'iconografia paleocristiana*, M.A. Diss., Milano a.a. 2011-2012.

- Wacker, G., *Ikographische Untersuchungen zur Darstellung Daniels in der Löwengrube*, Ph.D. Diss., Marburg a.a. 1954-1955.
- Weissenrieder, A. - Wendt, F., *Images as Communication. The Methods of Iconography*, in A. Weissenrieder - F. Wendt - P. von Gemünden (eds.), *Picturing the New Testament. Studies in Ancient Visual Images*, Mohr Siebeck, Tübingen 2005 (WUNT 2, 193) 3-49.
- Weitzmann, K. (ed.), *Age of Spirituality. A Symposium*, Metropolitan Museum of Art - Princeton University Press, New York (NY) 1980.
- Weitzmann, K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978*, Metropolitan Museum of Art - Princeton University Press, New York (NY) 1980.
- Young, F.M., *Esegesi biblica e cultura cristiana*, Paideia, Brescia 2014 (Introduzione allo studio della Bibbia. Supplementi 61).
- Zanker, P.- Ewald, B.C., *Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2008 (Nuova cultura 177).
- Zanker, P., *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2014 (Universale Bollati Boringhieri 513).
- Zanker, P., *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Electa, Milano 2002 (Saggi di archeologia 7).



## INDICI

*I rinvii si intendono alle pagine del volume. Eventuali numeri o segni dopo la virgola si riferiscono alle note.*





## INDICE SCRITTURISTICO

### PRIMO TESTAMENTO

#### *Genesi*

1 - 3: 383,53; 384,54-55; 394.  
1,26-27: 393.  
1,26a: 47,69.  
1,27: 385; 457.  
2,7: 393.  
2,7a: 47,69.  
2,18: 383,53.  
2,21-22: 385.  
3: 389; 392; 394.  
3<sup>LXX</sup>: 347.  
3,1-7: 379; 398.  
3,3: 349.  
3,6-7: 384; 385,58.  
3,7: 387.  
3,16-24: 441.  
3,17-19: 344.  
4,3-4: 344.  
4,4: 47,69.  
6 - 8: 131.  
6 - 7: 453.  
8,8-12: 492.  
8,20: 47,69.  
12,7b: 47,69.  
22: 335; 377-378.  
22,1-18: 434.

22,9: 47,69.  
22,16-18: 359.  
26,3-4: 462.  
28,10-22: 47,69.  
31,13: 47,69.  
47,31b: 47,69.  
48,15: 247.  
49,24: 247.

#### *Esodo*

3: 431.  
3,1-22 + 4,1-17: 434.  
3,10: 436.  
12: 423.  
12,21-27: 352.  
13,2: 344.  
13,7 - 14,29: 433; 435.  
14,22: 439.  
15: 433; 435.  
15,1-18: 433.  
15,20-21: 433; 435.  
15,22-25: 131.  
15,27: 131.  
16: 430; 433; 435.  
16,14-18: 430.  
17,1-7: 377.

17,5-6: 131.  
 20: 433; 435.  
 20,4-5: 111.  
 20,4: 112,41.  
 20,20: 452.  
 20,23: 111.  
 25,17-22: 47,69; 48,72; 111.  
 26,31: 111.  
 31,3: 111.  
 31,6: 111.  
 31,11: 111.

*Levitico*

15,19-30: 379.  
 19,4: 111.  
 26,1: 111.  
 27,30: 344.

*Numeri*

7,88b-89: 48,72.  
 11: 430.  
 20,2-11: 131.  
 21,8-9: 47,69.  
 21,16-18: 121.  
 24,7: 129.  
 24,15-19: 127.  
 24,17: 127; 129.

*Deuteronomio*

4,15-19: 111.  
 4,23: 111.  
 5,7: 112,41.  
 5,8: 111.  
 21,23: 351.  
 27,15: 111.

*Giudici*

5: 433.

*2 Samuele*

6,14-23: 307.

*1 Re*

6,14-15: 47,69.  
 6,18: 47,69.  
 6,20-30: 47,69.

*Tobia*

6: 221.

*Giuditta*

16: 433.

*Giobbe*

10,10: 248.  
 37,22: 124.

*Salmi*

4,7b: 47,69.  
 23(22),1: 247.  
 26(25),8: 47,69.  
 27(26),8: 47,69.  
 42-43(41-42),2: 337.  
 45(44),13b: 47,69.  
 68(67),14: 492,24.  
 90(89),4: 332.  
 96(95),6a: 47,69.  
 119(118),176: 248.

*Cantico dei Cantici*

2,14: 489.

5,2: 489.

6,9: 489.

*Siracide*

18,13: 248.

25,33: 383.

*Isaia*

10,22: 124.

11,1: 129.

19,19-20: 47,69.

38,14: 492,24.

45,23: 368,45.

51,5: 129.

53: 352.

53,7: 352; 423.

55,10-11: 174.

60,16: 248.

62,1: 129.

63,11: 248.

*Geremia*

11,19: 423.

16,16: 221.

31,10: 248.

48,28: 492,24.

*Ezechiele*

34,11-12: 248.

34,31: 248.

37,1-14: 363; 365-366; 366,43; 368;

370; 373-374; 375,52; 379-380;

382; 441.

37,9-10: 365.

37,10: 367,43; 373; 381.

37,12-14: 365.

38,9: 367,43.

40,5: 306,50.

41,1: 48,72.

41,16b-20: 48,72.

*Daniele*

1 - 6: 314.

1,1 - 2,4a: 314,5.

2,4b - 3,23: 314,5.

3: 315; 319; 323-324; 325,12; 328.

3,1-23: 317.

3,1: 317.

3,12: 317.

3,14: 317.

3,18: 317.

3,24-90: 314,5.

3,24-45: 314,5.

3,46-50: 314,5.

3,51-90: 314,5.

4 - 7,28: 314,5.

6: 329,14; 330.

6,17-24: 206; 315; 330; 339; 391;  
434.

7 - 12: 314.

8 - 12: 314,5.

13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>) - 14<sup>Vulgata</sup> (= *Bel  
e il Drago*<sup>LXX</sup>): 314.

13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>): 314,5; 339.

13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),7-14: 340.

13,15<sup>Teodozione</sup>: 346.

13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),15-26: 340.

13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),28-44: 250.

13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),28-41: 340.

13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),45-46: 340.

- 13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),50-64: 345.  
 13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),50-63: 250.  
 13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),55: 345.  
 13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),59: 345.  
 13<sup>Vulgata</sup> (= *Susanna*<sup>LXX</sup>),61-62: 340.  
 14<sup>Vulgata</sup> (= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>): 314,5;  
 330.  
 14<sup>Vulgata</sup> (= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>),22-27:  
 348.  
 14<sup>Vulgata</sup> (= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>),23-42:  
 315; 354; 355,34; 356.  
 14<sup>Vulgata</sup> (= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>),23-30:  
 248,25; 343.  
 14<sup>Vulgata</sup> (= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>),23: 347.
- 14<sup>Vulgata</sup> (= *Bel e il Drago*<sup>LXX</sup>),31-42:  
 315; 330; 339; 391; 434.
- Osea*  
 7,11: 492,24.
- Giona*  
 2,1: 333.  
 4,6: 333.  
 4,6<sup>LXX</sup>: 206.
- Zaccaria*  
 13,8-9: 357.  
 14: 366,43.

## NUOVO TESTAMENTO

- Matteo*  
 1,21: 452.  
 2: 328.  
 2,1-12: 127; 136; 365; 450.  
 2,1: 324,12.  
 2,7-9: 324,12.  
 2,11: 365.  
 3,13-17: 228.  
 3,16: 216; 228; 492.  
 4,12-20: 427.  
 4,19: 221.  
 6,33: 349.  
 7,24-27: 427.  
 9,1-8: 371; 378; 398.  
 9,2: 371.  
 9,5-6: 371.  
 9,18-26: 434.
- 9,20-22: 378.  
 10,16: 351; 492,24.  
 10,19-20: 307.  
 11,13: 160.  
 12,38-41: 207; 333.  
 12,40: 335.  
 13,47-50: 221.  
 14,13-21: 131; 218; 232; 359; 379; 434.  
 15,32-39: 131; 218; 232; 359; 379; 434.  
 16,4: 333.  
 17,24-27: 221-222.  
 18,12-14: 224; 248; 493; 502.  
 18,14: 502.  
 20,29-34: 372.  
 21,1-5: 371.  
 21,6-9: 371.  
 21,8: 371.

26,27-28: 379.  
 26,29: 407.  
 26,34-35: 434.  
 27,11: 127.  
 27,29: 127.  
 27,37: 127.  
 27,51-53: 366.  
 27,52-53: 366; 368.  
 28,1-8: 449.  
 28,2: 449.  
 28,19: 398.

*Marco*

1,1: 492.  
 1,9-11: 228.  
 1,10: 216; 228.  
 1,14-18: 427.  
 1,17: 221.  
 2,1-12: 371; 378; 398.  
 2,5: 371.  
 2,9-10: 371.  
 5,25-34: 378; 434.  
 6,30-44: 131; 218; 232; 359; 379;  
 434.  
 8,1-9: 131; 218; 232; 359; 379; 434.  
 8,11-12: 333.  
 8,22-26: 372; 373; 377-378; 381.  
 8,23: 372.  
 8,27-29: 373.  
 8,31: 373; 378.  
 10,46-51: 372.  
 10,52: 372.  
 11,4-11: 371.  
 11,8: 371.  
 11,17: 402,76.

13,11: 307.  
 14,24: 348.  
 14,25: 232; 407.  
 14,30-31: 434.  
 15,2: 127.  
 15,9: 127.  
 15,12: 127.  
 15,18: 127.  
 15,26: 127.

*Luca*

2,8-20: 137; 449.  
 3,21-22: 228.  
 3,22: 216; 492.  
 5,4-11: 427.  
 5,10: 221.  
 5,17-26: 371; 378; 398.  
 5,20-21: 371.  
 5,23-24: 371.  
 6,47-49: 427.  
 8,40-56: 434.  
 8,43-48: 378.  
 9,10-17: 218; 232.  
 9,12-17: 131; 359; 379; 434.  
 10,3: 351.  
 11,29-32: 207; 333.  
 15,3-7: 224; 248; 493; 502.  
 15,5: 502.  
 15,7: 502.  
 18,31: 160.  
 18,35-43: 372.  
 19,32-38: 371.  
 21,13-15: 307.  
 22,17: 423.  
 22,18: 407.

22,33-34: 434.

23,3: 127.

23,37-38: 127.

24,1-11: 449.

24,27: 153,21; 154; 160.

*Giovanni*

1,1-18: 441,29.

1,1-3: 441,29.

1,3: 441,29.

1,10b: 441,29.

1,14a: 449.

1,29-34: 228.

1,29: 352; 423.

1,32: 216; 492.

1,36: 423.

2,1-11: 372.

4,23-24: 36,40; 327; 355.

6: 381.

6,1-13: 131; 218; 232; 359; 379; 434.

6,22-59: 232.

6,30-58: 381.

6,35: 232.

6,48-51: 438.

6,53: 232.

6,51-58: 131.

6,58: 349.

9,1-41: 372-373; 377-378; 381.

9,6: 372.

9,35: 373.

9,35-38: 381.

9,35-39: 455.

9,39: 456.

10,11: 373; 378.

11: 250; 373; 434.

11,1-44: 400.

11,3: 373.

11,38-39: 402.

11,38: 402.

11,41-44: 402.

11,45-54: 462.

11,47-53: 250.

12: 131.

12,14-16: 371.

12,20-36: 206.

13,37-38: 434.

18,33: 127.

18,39: 127.

19,3: 127.

19,19: 127.

19,21: 127.

19,34: 352.

19,36: 423.

20,22-23: 379.

20,24-29: 449.

21,15-17: 437.

*Atti*

1,16: 160.

2,1-13: 239,3.

2,6b-11: 239,3.

2,13: 240,3.

2,15: 240,3.

10,9-28: 121,22.

17,16-33: 104,23.

17,16-34: 240,5.

*Romani*

5,14: 152.

11,13: 240.

*1 Corinzi*

1,12: 240.  
 2,2: 378.  
 5,6: 321; 423; 437.  
 5,7: 352.  
 10,6: 151.  
 10,11: 150; 151,12.  
 11,23-26: 232.  
 11,26-29: 360.  
 11,26: 348; 423.  
 13,12: 327.  
 14,27: 240,3.

*Galati*

2,8: 240.  
 3,6-14: 452.  
 3,13: 351.  
 3,28: 294; 297; 393.

*Efesini*

6,5: 104,23.  
 6,10-17: 171,37.

*Filippesi*

2,6-11: 206.  
 2,10-11: 368,45.

*1 Tessalonicesi*

4,13-18: 243,13.

*Tito*

2,9: 104,23.

*Filemone*

10-19: 104,23.

*Ebrei*

6,13-18: 220.  
 6,19-20: 220.  
 6,19: 221.  
 9,1-5a: 48,72.  
 11: 234,78.  
 11,21: 47,69.  
 11,38: 402,76.

*1 Pietro*

1,19: 352; 423.  
 2,20-21: 131.  
 3,15: 398.  
 3,18-21: 407.  
 3,20: 153,19.  
 3,21: 152.

*2 Pietro*

3,8: 332.

*1 Giovanni*

2,22: 496.

*Apocalisse*

6,9-10: 261.  
 7,14: 321.  
 9,10: 423.  
 12 - 13: 248,25.  
 12: 348.  
 12,9: 347-348.  
 20,4-6: 338.  
 21,1: 406.

## INDICE DELLE FONTI ANTICHE\*

- A Diogneto*: 483.  
5: 437,24.  
5,5: 437,24.  
5,9: 245,16.
- Adriano I  
*Synodica all'imperatore Costantino VI e all'imperatrice Irene*:  
46-48; 46,67.  
*Responsum* (o *Hadrianum*): 78;  
79,19.
- Agnello  
*Liber pontificalis ravennate*  
23; 36; 67: 134.  
88: 135.
- Agostino  
*Enarrazioni sui Salmi*  
66,4,30: 47,69.  
50,22: 192,10.  
103,4,11-13: 348.  
*La fede*  
40,49: 348.
- Sulla Genesi, contro i manichei*  
2,22,34: 392.
- Ambrogio  
*Circa Abramo*  
1,5,38: 191,8.  
2,8,56: 491,21.  
*Esamerone*  
1,7,25: 491,22.  
4,8,32: 191,8.  
*Esposizione del Salmo 118*  
14,38: 491,22.  
*Esposizione del Vangelo di Luca*  
2,1245: 191,8.  
3,376: 191,8.  
4,72: 222.  
4,608.823: 191,8.  
*Il mistero dell'incarnazione divina*  
7: 47,69.  
*Il paradiso*  
10,48: 385,57.  
13,64: 389.  
*In morte del fratello Saturo*  
2,128: 491,22.

---

\* La documentazione visuale è segnalata, nel titolo delle rubriche, con \*\*.



- La verginità*  
17,107: 491,22.
- Lettere*  
4,11,7: 491,22.  
68,5: 191,8.  
74,24: 191,8.
- Lettera "extra seriem" 1a*  
24: 191,8.
- Lo Spirito Santo*  
1,16,166: 191,8.  
2, *Prologo* 14: 191,8.
- Anastasio il Sinaita  
*Commento all'Esamerone*  
10: 383,53.
- Andrea Gilo di Fabriano  
*Due dialoghi*: 94.
- Annali di York*: 74,5.
- Arnobio il Giovane  
*Commento ai Salmi*  
24,21: 348.
- Asterio Sofista  
*Omelia 13 sul Salmo 7*  
29,4: 352.
- Atanasio di Alessandria  
*Sull'incarnazione del Verbo*  
1,1: 47,69.
- Atti dei martiri di Lione*  
1,10: 246,20.
- Atti dei martiri di Scilli*  
12: 196,23.
- Atti di Anania e Pietro*  
13: 417,6.
- Atti di Giovanni*  
26-29: 212,34.
- Atti di Pietro e Simone*  
9-12: 357.
- Atti di Silvestro*: 47,69
- Avori\*\*  
Copertina (di evangelario?), British Museum: 139-140.  
Placca "dell'*Adventus*": 28-29.
- Basilica di Aquileia\*\*: 121,22.
- Basilio di Cesarea  
*Discorso sui quaranta martiri*:  
47,69.
- Bassorilievi\*\*  
"Copto della Madonna di Efeso":  
140-141.  
"Dell'apostolo Paolo che conduce la nave Tecla": 218-219.  
"Del pescatore e il pastore": 426.
- Canoni di Ippolito*  
11: 298.

Carlo Magno

*Capitulare contra synodum*: 76.*Capitulare de imaginibus*: 74,6.*Libri Carolini (Opus Caroli regi)*:

70; 74-87; 76,10; 78,16.18;

79,19.21; 86-87; 94,26.

2,30; 78,16; 81,27.

4,21; 80,25.

Cassiodoro

*Varie*

3,19: 289,10.

Celso

*Discorso veritiero*: 202-203; 205;

258.

6,10c: 206,19.

6,25: 208,24.

7,53: 205,17.

8,73- 75: 203,11.

8,76: 204,13.

Cicerone

*Il bene sommo e il male sommo*

2,21,68: 267,20.

Cipriano

*Lettere*

43,4,3: 342,25.

57,8: 329,15.

80,1-2: 104,24.

*A Fortunato*: 194.

1: 175,44.

11: 249.

*A Quirino*: 194.*Prologo*: 175,44; 193,15.

Cirillo di Alessandria

*Commento a Matteo*: 47,69.

Cirillo di Gerusalemme

*Catechesi*

16,31: 341,24.

18,1: 368,46.

Claudio Eliano

*La natura degli animali*

11,16: 355,34.

Clemente Alessandrino

*Pedagogo*: 233,77.

3,53,1-83,4: 213,39.

3,57,1: 213,41; 214,42.

3,59,1-60,1: 210; 213.

3,59,1: 218.

*Protrettico ai greci*

1,6: 220,56.

4,46,63: 210,29.

*Quale ricco si salva*: 104,23.*Stromati*

1,1,18: 242,9.

1,16,80: 242,9.

3,5-9: 211,31.

4,19,119: 341,24.

6,10,80: 242,9.

*Codice Teodosiano*

15,1: 83,29.

Concilio del Laterano (769): 56.

*Atti*: 47,69.

- Concilio di Elvira (306) (Sinodo di)  
*Canon*  
 34-36: 21; 21,9.
- Concilio di Efeso (431): 137; 141,33.
- Concilio di Hieria (754): 58.  
*Atti*: 56.  
*Anatematismi*  
 1-7: 38,47.  
 8-14: 36.  
 14: 38,47.  
 15: 36,39.  
 16: 36.  
*Enunciato finale*: 48-49.
- Concilio II di Nicea (787): 56; 58;  
 58,99; 69; 74-75; 76,9; 77; 80;  
 94,26; 118.  
*Atti*: 36,38; 74.  
*Atti settima sessione*: 50,82.  
*Anatema IV*: 118.  
*Enunciato finale*: 46,67; 47; 50;  
 51,85; 58,100; 67; 74-75;  
 74,5; 77.
- Concilio di Roma (731)  
*Atti*: 47,69.
- Concilio di S. Sofia (815): 58.  
*Enunciato finale*: 58.  
*Frammento 14*: 58,101.  
*Constitutum Constantini*: 41,56.
- Concilio Quin(i)sesto (692): 20-21;  
 20,5; 21,9.  
*Canon*  
 73: 21.  
 82: 21; 246,20.  
 100: 21.
- Contro il Caballino*: 27,20; 28,27.
- Costantino V  
*Questioni*: 37,43; 38,47.
- Costituzioni apostoliche*: 420,12.  
 5,7,2: 417,6.  
 7,335-35; 420,12.  
 7,37: 208,22; 420; 420,15.  
 11,24-25: 208,22.
- Cronaca dell'anno 811*: 53,87.
- Cronografo romano del 354*: 306.
- Corpus Iuris Civilis*  
*Digesto*  
 11,7,2: 304,42.
- Damaso  
*Carmi*: 306.  
*Epitaffio per sé*: 401,75.
- Didimo di Alessandria  
*Su Zaccaria*  
 5,5: 357.

- Efrem  
*Sul Datessarion*  
 20,23-24: 392.  
 6,17252: 294,24.  
 7,246: 294,25.  
 7,19158: 287,4.  
 7,20,669: 287,4.
- Epifanio di Salamina  
*Panarion*  
 48,4,1: 219,55.  
 65: 47,69.  
 8,22407 (= 1,1587): 403.  
 8,23279: 128.  
 9,24521: 396; 399,67.
- Epigrafi\*\*
- AE  
 2013,130: 260.
- CIL  
 1<sup>2</sup>,1319: 260.  
 3,8742: 288,6.  
 6,930: 280,51.  
 6,2120: 291,15.  
 6,9538: 260.  
 6,29975: 288,5.  
 6,37231: 296.  
 13,5708: 290,13.
- CLE  
 247: 260.
- ICUR  
 1,1282: 287,4.  
 1,1587 (= 8,22407): 403.  
 1,1658: 405.  
 2,6077: 287,4.  
 3,9181: 290,13.  
 3,9781: 290,12.  
 4,4a2: 216.  
 4,12231b: 492.  
 4,12418: 401,75.  
 6,15780: 254,23.  
 6,17225: 297.
- ILS  
 244: 280,51.  
 8341: 260.
- NCE  
 123: 260.  
 2553: 280,51.
- Esichio di Gerusalemme  
*Omelia pasquale*  
 1,3: 392-393.
- Esodo Rabbah*  
 35,5: 365.
- Eusebio di Cesarea  
*Storia Ecclesiastica*  
 4,26,12-14: 175,44.  
 7,11,10: 105,25.  
 8,17: 117,9.  
*Vita di Costantino*  
 3,49: 339,20.
- Felice di Urgel  
*Confessio fidei*: 76,12.
- Galeno  
*I propri libri*  
 17: 203-203,6.

- Protrettico*  
14,38-39: 479,12.
- Germano di Costantinopoli  
*Lettere*: 25-26; 25,17; 48,72.
- Giovanni Crisostomo  
*Sulla parabola del seme*: 47,69.  
*Per la quinta domenica di Pasqua*:  
47,69.  
*Encomio di Melezio*: 48,72.
- Giovanni Damasceno  
*Discorsi apologetici (Orazioni sulle immagini)*: 31,25.  
*Discorso apologetico I (Orazione I sulle immagini)*: 36,41.
- Giovenale  
*Satire*  
9,146: 479,12.
- Girolamo di Gerusalemme  
*Frammento*: 47,69.
- Girolamo di Stridone  
*Commento a Ezechiele*: 380.  
11,37,1-14: 375,50.  
12,40: 306,50.
- Giustino  
*Apologia I*  
32,12: 129.  
52,3-6: 368,45.  
67,3-4: 156,27.
- Apologia II*  
13,4: 484,17.
- Dialogo con Trifone*  
80: 368,45.  
100,5-6: 130; 384,56.  
138,1-2: 131.
- Gregorio di Nazianzo  
*Orazioni*  
24: 417,6.
- Gregorio di Nissa  
*La divinità del Figlio e dello Spirito*: 47,69.  
*Commento al Cantico*: 47,69.
- Gregorio Magno  
*Dialoghi*  
4,55: 135.  
*Lettere*  
9,209,12: 183,5.  
11,10,22.44: 183,5.  
*Lettera a Sereno di Marsiglia*:  
47,69.
- Hadrianum* o *Responsum*: 74,6.
- Ilario di Poitiers  
*Trattato sui misteri*: 192,9.
- Intagli\*\*  
“Amuleto dell’Orfeo crocifisso”:  
487.  
Dalla collezione Vallarsi: 222.  
Del British Museum: 221.

Ippolito (di Roma)

*Elenchos*

7,32: 211,32.36.

9,12,14: 301,33.

9,12,14-16: 302,38.

Ippolito (d'Asia)

*Commento a Daniele*: 314,5.

1,12-33: 349.

1,14: 342,25; 348.

Irene e Costantino V

*Lettera*: 46,67.

Ireneo di Lione

*Contro le eresie*: 210-213.

1,22,1; 210,29.

1,25,6: 210.

3,24,1: 223,60.

4,5,4: 335.

5,12,6: 398.

5,21,1: 348.

5,29,2: 322.

5,35,2: 257,35.

*Frammento* 14 (Pseudo-Ireneo?):

383,53.

*Istituti generali del capitolo cistercense*:

86,1.

Lastre\*\*

Graffito di Alessameno: 488.

ICUR 1,1587 (= 8,22407): 403.

ICUR 1,1658: 405.

ICUR 4,4a2: 216-217.

ICUR 4,12231b: 492.

ICUR 6,17225 ("Di Eutropos"):  
298-299.ICUR 8,23279 ("Di Severa"):  
128-129.ICUR 9,24521 ("Di Vittorina"):  
396-397; 399,67.

Lastra di Calevio: 196,22.

Lastra di Dato e Bonosa: 403.

Lastra di Siracusa: 196,22.

Lattanzio

*Divine istituzioni*

4,28,2: 280,51.

*La morte dei persecutori*

34,5: 117,9.

48,2: 117,9; 120,18.

48,7: 120,19.

48,8; 120,20.

48,9: 120,21.

48,10: 120,19.

Leone III Isaurico

*Ecloga*: 33-34.

Leone Magno

*Sermoni*

36: 135.

*Lettera dello Pseudo-Clemente*: 234,78;

437,24.

*Lex de imperio Vespasiani*

6: 24,17; 280,51.

- Liber pontificalis*  
*Eutichiano*, 2: 391.
- Luciano di Samosata  
*Alessandro*  
 21: 202,6.
- Martirio di Eusebio*: 417,6.
- Martirio di Pionio*  
 23,5: 321.
- Martirio di Policarpo*  
 13,2: 216,48.  
 14: 247,24.  
 14,1-3: 321.  
 14,1-2: 246,20.  
 16,1: 246,20.
- Martirologio cartaginese*: 306.
- Massimo di Tiro  
*Discorsi*  
 2,2: 274,35.
- Melitone di Sardi  
*Chiave delle Scritture*: 175,45.  
*Proemio*: 175,44.  
*Frammenti*  
 9-12: 335.  
*Omelia sulla Pasqua*: 175,45.
- Metodio (patriarca di Costantino-  
 poli)  
*Inno*: 68.
- Metodio di Olimpo  
*La risurrezione*  
 1,56,3: 322.
- Minucio Felice  
*Ottavio*  
 9,3: 488.  
 28,7: 488.
- Mosaici\*\*  
 Della basilica di Cresconio: 337-  
 338.  
 Della basilica teodoriana di  
 Aquileia: 501-502.  
 Del “Mausoleo di Galla Placi-  
 dia”: 502-503.  
 Di Santa Maria Maggiore: 138-  
 139.  
 Di Sant’Apollinare Nuovo: 134-  
 136.
- Niceforo  
*Storia breve*: 30.
- Niceforo Callisto  
*Storia ecclesiastica*  
 563,1: 133.
- Niceforo di Costantinopoli  
*Confutazione*  
 1,19,9: 37,43.  
 1,22,14: 37,43.  
 1,24,17: 37,43.  
*Orazione contro gli iconoclasti*: 27.

Novaziano

*Il bene della pudicizia*

8,9: 341,24.

*Odi di Salomone*

19,6,11: 384,56.

*Omellerie pseudoclementine*

12,12: 106,30.

*Oracoli sibillini*

2,238-251: 207,22.

8,217-250: 217,50.

Orazio

*Amori*

2,6,5: 260,5.

*Ordo commendationis animae: 416-*

421; 416,4; 460-461; 464.

Origene

*Ai martiri*

33: 316,10.

*Commento al Vangelo di Giovanni*

10,233: 368,46.

*Contro Celso: 202.*

1,8: 202-203,6.

7,57: 357.

8,17: 106,30.

*I principi*

1,6,1: 445.

*La preghiera*

27,10: 349.

*Omellerie sul Cantico*

2,12: 216,48.

*Omellerie su Genesi*

8: 335.

14,3: 324,12.

Paolino di Nola

*Libri in lode di san Felice* ("Natalicia")

Natalicium 9, 514-515: 183,5.

*Carmi*

27,514-515: 268,22.

*Passione di Filippo*

12: 417,6.

*Passione di Perpetua e Felicità: 250-*

253.

*Prologo: 312,2.*

1,3: 408,80.

4,3-4: 247,22.

4,8-9: 231.

4,9-10: 247,23.

7-8: 251.

20,5: 251.

Pausania

*Periegesi della Grecia*

6,20,2-6: 355,34.

9,39,1: 355,34.

Petronio Arbitro

*Satyricon*

2,9: 479,12.

71: 279,50; 290,13.

88,10,1: 479,12.



- Pietro Cantore  
*Parola Abbreviata*  
86: 90,14.
- Pitture\*\*  
Di Wadi Sarga: 322-323.  
Icona della porta *Chalke*: 27-29;  
27,22; 57.  
Nestori, Com<sup>5</sup> (“Cubicolo di Leone”): 422.  
Nestori, Din<sup>3</sup>: 359.  
Nestori, Dom<sup>77</sup>: 390,65.  
Nestori, Mar<sup>5</sup>: 318.  
Nestori, Pri<sup>10</sup> (“Nicchione della *Virgo lactans*”): 127; 129.  
Wp. 03, tt. 14,1-2; Nestori, Pri<sup>39</sup> (“Cappella greca”): 126-128; 341.  
Wp. 03, tt. 24,1-2; 25; 26,1; 27,1; 28,1-2; 29,1; Nestori, Cal<sup>1-2</sup> (“Cubicolo doppio X-Y”): 227-232; 227,66; 228,69; 229,71; 248-249.  
Nestori, Cal<sup>3-4; 14; 21-23</sup>: 230,73; 249.  
Wp. 03, tt. 45,1; 59,2; 60; 61; Nestori, Lau<sup>69</sup>: 130-131.  
Wp. 03, t. 66,2; Nestori, Cal<sup>4</sup>: 249.  
Wp. 03, t. 116,1; Nestori, Dom<sup>61</sup>: 132-133.  
Wp. 03, t. 251; Nestori, Pre<sup>5</sup> (“Arcosolio di Celerina”): 351-353.
- Placca di Pheradi Maius\*\*: 133-134.
- Plauto  
*Asinaria*  
*Atto* 3,3,693: 489; 489,20.
- Plinio  
*Storia Naturale*  
35,77: 479,12.
- Prudenzio  
*Contro Simmaco*  
1: 83,29.
- Pseudo-Agostino  
*Libro sulle divine Scritture*: 76,11.
- Pseudo-Barnaba  
*Lettera*: 174,43.  
15,8: 117,9.
- Pseudo-Basilio di Cesarea  
*Lettera a Giuliano l'Apostata*: 47,69.
- Pseudo-Cipriano  
*Orazioni*: 417,6.
- Pseudo-Dionigi l'Areopagita  
*La gerarchia ecclesiastica*  
3,7: 115,6.  
4,1: 115,2.  
*Circa i nomi divini*  
4,7: 115,6.
- Pseudo-Ippolito  
*Sulla Pasqua*  
50: 392.

Pseudo-Lino

*Atti (di Pietro)*: 434.

Pseudo-Tertulliano

*Carme contro Marcione*  
3,201: 358.

Quintiliano

*Istituzione oratoria*  
11,3,89: 132.*Ricognizioni*

7,12: 106,30.

Rufino di Aquileia

*Spiegazione del Credo*  
16,3: 175,44.  
18,1: 175,44.  
20,4: 175,44.  
27,4: 175,44.  
28,3: 175,44.  
32,1: 175,44.

Sarcofagi\*\*

Rep. 1, 34: 253,26.

Rep. 1, 85 (Lateranense 108):  
252-253.

Rep. 1, 176: 363,37.

Rep. 1, 807: 363,37.

Rep. 2, 243 (“Sarcofago di Gio-  
na”; British Museum): 443-  
446; 443,34.

Rep. 2, 249: 430,22.

Rep. 2, 378 (“Sarcofago dell’esar-  
ca Isacio”): 135.

Rep. 3, 9: 324.

Rep. 3, 142: 430,22.

Rep. 3, 203: 430,22.

Rep. 3, 425: 431,23.

Rep. 4, 48: 336-337.

Rep. 4, 55: 363,37.

Rep. 4, 64: 424-425.

Rep. 4, 149: 344; 394,66.

Rilievo funerario: 490-491.

Strigilato con “buon pastore” e  
teste di leone: 494.Wp. 29, tt. 1,2; 3,1; Rep. 1, 747  
(Sarcofago “di Santa Maria  
Antiqua”): 497-498.Wp. 29, t. 3,4; Rep. 1, 811: 249-  
253.

Wp. 29, t. 9,2; Rep. 2, 11: 363,37.

Wp. 29, t. 9,3; Rep. 1, 35 (“Sarco-  
fago di Giona”; Lateranense  
119): 334; 424-428; 500-501.Wp. 29, t. 13; Rep. 1, 680 (“Sar-  
cofago di Giunio Basso”):  
423-424.Wp. 29, t. 14,4; Rep. 2, 149  
(“Sarcofago di Ancona”): 319.Wp. 29, t. 38,1; Rep. 3, 61: 358-  
360.Wp. 29, t. 53,3; Rep. 1, 778  
(“Sarcofago di Baebia Herto-  
file”): 296-297.Wp. 29, t. 54,3; Rep. 2, 241:  
498-499.Wp. 29, t. 57,5; Rep. 1, 46 (Late-  
ranense 236): 405-406.

Wp. 29, t. 59,3; Rep. 2, 7 (“Sar-

- cofago di Giona”; Ny Carl-  
 berg Glyptotek): 424-425;  
 427-428; 500-501.
- Wp. 29, t. 65,5; 32, tt. 175,3-4;  
 Rep. 3, 18: 390-392; 399,67.
- Wp. 29, t. 73,1; Rep. 2, 148 (“Sar-  
 cofago di Catervio”): 318;  
 325,12.
- Wp. 29, t. 86,3; Rep. 1, 44 (Late-  
 ranense 178): 403.
- Wp. 29, tt. 88,1,3.6-7; Rep. 2,  
 90: 499-500.
- Wp. 29, tt. 91; 93,2; 153,1; Rep.  
 1, 45: 446.
- Wp. 29, t. 92,2; Rep. 2, 20 (“Sar-  
 cofago di Adelfia”): 317-318.
- Wp. 29, t. 97,2; Rep. 3, 21: 430,22.
- Wp. 29, t. 99,1; Rep. 3, 218: 351.
- Wp. 29, t. 103,4; 32, tt. 184,1;  
 190,9-10; Rep. 1, 12 (Late-  
 ranense 191): 363,37; 376-381.
- Wp. 29, t. 111,1; Rep. 4, 81: 395-  
 398; 399,67.
- Wp. 29, t. 120,2; Rep. 1, 77 (Late-  
 ranense 154): 388-389; 399,67.
- Wp. 29, t. 122,3; Rep. 3,40:  
 394,66.
- Wp. 29, t. 123,3; Rep. 1, 7 (La-  
 teranense 116): 363,37.
- Wp. 29, t. 134,1; Rep. 1, 1003:  
 253,26.
- Wp. 29, t. 134,3; Rep. 1, 239:  
 253,26.
- Wp. 29, t. 136,4; Rep. 1, 144 (La-  
 teranense 147): 332-336.
- Wp. 29, tt. 139,1-4; Rep. 1, 39 (La-  
 teranense 184): 403; 404,78.
- Wp. 29, t. 150,2; 32, t. 190,7;  
 Rep. 2, 152 (“Sarcofago dei  
 santi Simone e Giuda Tad-  
 deo”): 357-358; 390,65.
- Wp. 29, t. 152,5; Rep. 3, 34: 403.
- Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12  
 (“Sarcofago dell’Esodo”):  
 431-439; 431,23.
- Wp. 32, t. 157,1; Rep. 1, 40 (La-  
 teranense 189): 344-345.
- Wp. 32, t. 171,6; Rep. 1, 590: 444.
- Wp. 32, t. 174,10; Rep. 1, 143  
 (Lateranense 182): 322.
- Wp. 32, t. 175,6; Rep. 1, 121 (La-  
 teranense 134): 320-322; 336.
- Wp. 32, t. 176,2; Rep. 1, 894: 321.
- Wp. 32, t. 177,3; Rep. 1, 145 (La-  
 teranense 176): 451-454.
- Wp. 32, t. 181,3; Rep. 1, 834: 322.
- Wp. 32, t. 181,4; Rep. 1, 637: 322.
- Wp. 32, t. 181,5; Rep. 1, 959: 322.
- Wp. 32, t. 182,1; Rep. 3, 514: 387.
- Wp. 32, t. 185,9; Rep. 2, 180:  
 392-394; 399,67.
- Wp. 32, t. 186,2; Rep. 1, 25 (La-  
 teranense 193): 454-457.
- Wp. 32, tt. 188,1-189,2; Rep. 2,  
 150 (“Sarcofago di Stilicone”):  
 324,12; 327-328; 363,38.
- Wp. 32, t. 191,1; Rep. 1, 923:  
 394,66.
- Wp. 32, t. 192,3; Rep. 3, 282:  
 390,65.

- Wp. 32, tt. 194,4-7; Rep. 1, 693: 363,37.
- Wp. 32, t. 195,4; Rep. 3, 41 (“Sarcofago della casta Susanna”): 318; 346.
- Wp. 32, t. 196,1; Rep. 4, 56 (“Sarcofago di Susanna”): 340-341; 346.
- Wp. 32, t. 197,1; Rep. 3, 251: 356-357.
- Wp. 32, t. 197,4; Rep. 1, 146 (Lateranense 136): 343-349; 356.
- Wp. 32, t. 202,3; Rep. 3, 492: 325-326; 325,12.
- Wp. 32, t. 205,4; Rep. 2, 71: 431,23.
- Wp. 32, tt. 206,5-7; Rep. 1, 23 (Lateranense 135): 363,37; 457-459.
- Wp. 32, t. 208,10; Rep. 2, 248: 331-332.
- Wp. 32, t. 209,2; Rep. 3, 162: 430,22.
- Wp. 32, t. 215,7; Rep. 1, 14 (Lateranense 180): 363,37; 380-382.
- Wp. 32, t. 219,1; Rep. 1, 5 (Lateranense 121,1): 363,37; 364-365.
- Wp. 32, t. 222,7; Rep. 1, 735: 129-130.
- Wp. 32, t. 228,7; Rep. 1, 60 (Lateranense 179): 356.
- Wp. 32, t. 235,7; Rep. 1, 21 (Lateranense 186): 363,37; 370-374; 377; 381.
- Wp. 32, tt. 243,4-6; Rep. 2, 250 (“Sarcofago di San Celso”): 446-451; 446,35.
- Wp. 32, t. 255,7; Rep. 1, 893: 407-408.
- Sculture al tutto tondo\*\*
- Ambone della “basilica della rotonda” di Tessalonica: 136-138.
- Statua del “buon pastore”: 494.
- Statua del pastore crioforo: 494.
- Statua di figura femminile assisa: 267-268; 267,21.
- Statua “di sant’Ippolito”: 264-266; 264,16; 266,19.
- Severiano di Gabala
- Discorso sul sigillo*: 47,69.
- Omelia per la lavanda dei piedi*: 47,69.
- Stefano di Bosra
- Frammento*: 47,69.
- Sulpicio Severo
- Vita di Martino* 22,5: 444.
- Tarasio
- Synodica*: 48.
- Teodoro il Lettore
- Storia ecclesiastica*: 133.
- Teodosio di Gerusalemme
- Synodica*: 48,71.

## Teofane il Confessore

*Cronografia**Anno del mondo* 6187 (369):

23,11.13.

*Anno del mondo* 6261 (444):

44,62.

*Anno del mondo* 6276 (457-

458): 44,63.

*Anno del mondo* 6272 (453):

43,60.

*Anno del mondo* 6277 (460):

45,65.

*Anno del mondo* 6302 (486-

487): 52,86.

*Anno del mondo* 6305 (502):

55,92-93.

*Prosecuzione di Teofane*

4,8: 68,121.

## Tertulliano

*Alle nazioni*

1,4: 488.

*Apologetico*: 243,12.*Prologo*: 485.

10: 318.

16: 488.

37: 203,11.

46: 242,8.

*A Scapula*

3,1: 302,37.

4,7: 294,26.

*Contro i giudei*: 194.

1,1-2: 181,2.

10,6: 335.

*Il battesimo*

1,3: 217,50.

8: 492,24.

8,4-5: 131.

*La corona*

4,3: 341,24.

9: 192,11.

*L'anima*

43,10: 192,9.

*La prescrizione contro gli eretici*

7,9-11: 242,8.

*La pudicizia*: 493.

7,1: 210; 223: 61.

7,4: 493,26.

21,6: 223,60.

*L'eleganza delle donne*

1,1: 385,59.

*L'idolatria*

1,1: 210,29.

3-7: 479,12.

15,8-9: 316,10.

*La risurrezione*

29-30: 368,45.

53,3: 401,73.

*Scorpiace*

8: 316,10.

8,7: 316,10.

*Tradizione apostolica*: 304.

16: 298; 479; 479,12.

16,3: 478; 478,11.

16,7,3: 479,12.

40: 304,43.

Ugo di Folloy

*Il chiostro dell'anima*

1: 90,14.

*Vangelo di Nicodemo*

6,2 (recensione greca A): 372.

*Vangelo di Tommaso*

107: 493; 502.

Vetri\*\*

“Coppa di Colonia”: 418,8; 463-464.

“Coppa di Homblières”: 348; 418,8; 464-465.

“Coppa di Podgorica”: 396-397; 418; 459-465; 460,37.

Frammento del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana: 388.

Virgilio

*Eneide*

1,33: 491,22.

*Vita di Teodora*: 67.

## INDICE ONOMASTICO

### NOMI ANTICHI\*

- Abacuc: 311,1; 329,15; 330,17; 331-332; 335.  
Abdénego: 317.  
Abele: 149,6; 345; 454-456.  
Abraham Strothos: 140.  
Abramo: 207,22; 336; 358-359; 378; 396; 416; 420; 458.  
Abu Sa'id: 66,116.  
Adamo: 136; 163; 191; 219,53; 344; 368-369; 369,47; 374; 376; 383,53; 384-387; 386,60-62; 389; 393-395; 394,66; 397; 455-458; 461-462; 486.  
Adelfia: 317-318.  
Adriano (imperatore): 268.  
Adriano I (papa): 43; 46-47; 47,68-69; 67,70; 79,19.  
Agobardo di Lione: 76,12.  
Agostino: 82.  
Alassameno: 487-488.  
Alcuino di York: 76; 76,11-12.  
Alessandro, vescovo di Tipasa: 337.  
al-Ma'mūn: 63.  
al-Mu'tasim: 64; 66,116.  
Ambrogio di Milano: 82.  
Ambrogio di Alessandria: 104,23.  
Ammonio Sacca: 485.  
Anassarco: 205.  
Anastasio (patriarca di Costantinopoli): 35; 35,33.  
Anastasio I: 29.  
Angilberto: 76.  
Angilramo di Metz: 76.  
Antimo: 322.  
Antonio di Syllaion (poi patriarca di Costantinopoli): 56; 61,108; 62; 62,110; 65; 67.  
Archelao: 260,5.  
Arianna: 486.  
Aristea: 494.  
Aristide: 483.  
Aristotele: 211.

---

\* Il presente *Indice* integra quello *delle opere antiche*; i riferimenti elencati di seguito non enumerano, pertanto, le citazioni delle opere di questi personaggi.

- Arrius Aphius: 290-291-15.  
 Arsabero: 65,114.  
 Artavasde: 35,33.  
 Asclepio: 205.  
 Atena: 267; 386,60.  
 Atenagora: 483.  
 Attico (patriarca di Costantinopoli):  
   28.  
 Azaria: 314,5; 322.
- Bacco: 487.  
 Baebia Hertofile: 296-297.  
 Bardes: 66.  
 Barnaba: 153.  
 Baronio Cesare: 93; 93,22-23.  
 Bartimeo: 372.  
 Basilio di Cesarea: 26.  
 Bel (e il drago): 313-315; 330; 339;  
   343; 347; 354; 356-357; 391;  
   434.  
 Bodenstein von Karlstadt: 89-90;  
   91,17.  
 Bonaiuta Gamelli: 431.  
 Bonosa: 403.  
 Bosio Antonio: 93.  
 Burnet Gilbert: 93.
- Caino: 345; 454-456.  
 Caio Ostio Panfilo: 260,6.  
 Calevius: 254,27.  
 Calliope: 267.  
 Callisto (papa): 299; 302-303;  
   302,35.38.  
 Cananea: 311,1.  
 Caracalla: 294.
- Caracciolo, R.: 454.  
 Carlo Magno: 42; 46; 52-53; 74; 74-  
   83; 76,12; 84,21.  
 Carpocrate ("gnostico"): 210-211.  
 Carpofofo: 303.  
 Catervio: 318.  
 Celso: 202-209; 202,6; 207,21;  
   208,24; 234; 244,15.  
 Celso (epicureo): 202; 202,6; 233.  
 Ciacconio Alfonso: 93.  
 Cibele: 267.  
 Cieco nato: 370; 372-373; 376; 378;  
   380-381; 395; 398; 454-458; 463.  
 Cipriano: 104,23; 194; 342.  
 Clemente Alessandrino: 104,23;  
   210-222; 233; 242; 485.  
 Clemente (personaggio pseudocle-  
   mentino): 106.  
 Clio: 267.  
 Commodo: 274-275; 294.  
 Corinna: 260,5.  
 Cosma: 322.  
 Costantino (papa): 23.  
 Costantino I: 32; 41,56; 60; 116;  
   117,9; 123; 243,13; 120; 302,37;  
   323; 339,20.  
 Costantino IV: 24; 46; 50.  
 Costantino V: 27, 21; 31,25; 34;  
   35,33.36; 37; 37,42-43; 38,47;  
   40-42; 45,66; 54-55; 58-59;  
   59,119; 68,119; 147.  
 Costantino VI: 43; 52; 62; 75,8; 76.  
 Costantino di Nicoleia: 25.  
 Costanzo II: 446.  
 Cresconio: 337.



- Damaso (papa): 306.  
 Damiano: 322.  
 Danae: 486.  
 Daniele: 149; 150,9; 167,27; 186,13;  
 205-209; 207,21.24; 228-230;  
 228,69; 248; 250; 312-315;  
 313,4; 314,5-6; 315,8; 329-340;  
 329,15; 333; 335-336; 339,20;  
 340,23; 343; 345; 348-350; 354-  
 359; 361-362; 365; 370; 376-  
 378; 386-387; 390-391; 417; 431;  
 434; 436-437; 460,39; 461-464.  
 Daniele (scultore): 289,10.  
 Dato: 403.  
 Davide: 34; 81; 220; 307; 417; 420.  
 Decio: 104; 104,24; 319; 346.  
 Demiurgo: 385,58.  
 Deucalione: 486.  
 De Winge, Philip: 93.  
 Dinocrate: 251-252.  
 Diocleziano: 288,6; 319.  
 Dionigi di Alessandria: 104,24.  
 Dioniso: 261,10; 486.  
 Doimo: 288.
- Eleazaro: 207,22.  
 Elena: 323.  
 Elia: 207,22; 373; 416.  
 Elipando di Toledo: 76,12.  
 Emorroissa: 311,1; 376-378; 434;  
 436; 446,35; 450.  
 Endimione: 486.  
 Enoc: 416.  
 Enomao: 317.  
 Epicuro: 267.
- Epifane: 211.  
 Epitteto: 205.  
 Eracle: 205.  
 Eracleone: 256,33.  
 Erode: 126; 324-325-12; 442.  
 Eudocia: 133.  
 Eufemia: 136.  
 Eufrosine: 62; 66; 66,116.  
 Eugenio II (papa): 62,111.  
 Euprepio: 322.  
 Eusebio di Cesarea: 264-265; 411,81;  
 503.  
 Eutropio: 298.  
 Eva: 129-130; 136; 344; 356; 371;  
 374; 376; 383-390; 385,58;  
 386,60; 390,65; 393-397; 394,66;  
 452; 455-458; 461-462; 486.  
 Ezechiele: 364; 367-369; 375.
- Faltonia: 304,41.  
 Fanciulli ebrei (tre): 166; 167,27;  
 207,22; 214; 214,43; 311,1;  
 313,4; 314,5; 315-328; 333; 376-  
 377; 399; 400,70; 417; 441-442;  
 460-461; 463.  
 Felice di Urgel: 76,12.  
 Felicissimo: 342.  
 Filippico Bardesane: 23.  
 Filippo (apostolo): 355,34.  
 Filippo Neri: 92.  
 Flavius Magnanus: 288,6.  
 Fozio: 65,114.  
 Fortuna: 267.  
 Francesco I: 80.

- Galerio (imperatore): 117,9.  
 Galla Placidia: 406; 502.  
 Gallieno (imperatore): 304,41.  
 Germano di Costantinopoli: 25-26.  
 Giacobbe: 128; 207,22; 420.  
 Giobbe: 311,1; 416.  
 Giona: 122; 130; 149; 163; 165-166;  
 167,27; 186,13; 205-209; 207-  
 208,22.24; 209,26; 222; 229;  
 229,71; 231; 234,78; 296; 311,1;  
 317; 321; 332-334; 388; 390;  
 405-407; 419; 420,13; 425-428;  
 429,18; 442,32; 443-446; 452-  
 453; 460-463; 469; 486; 496-  
 501.  
 Giorgio (santo): 355,34.  
 Giovanni (apostolo): 212,34.  
 Giovanni (Battista): 227-228.  
 Giovanni (presbitero): 26,19.  
 Giovanni Damasceno: 69.  
 Giovanni il Grammatico (patriarca  
 di Costantinopoli): 56; 58,99;  
 62; 65; 66; 68.  
 Girolamo: 261,8; 264; 306-307;  
 306,50; 375.  
 Giuda (Iscariota): 311,1; 363.  
 Giuda Taddeo: 357; 390.  
 Giuliana: 405-406; 442,32.  
 Giunio Basso: 422-423.  
 Giuseppe: 326.  
 Giustiniano I: 29; 34.  
 Giustiniano II: 20; 22-23; 29.  
 Giustino: 153; 174,43; 243,12;  
 437,24; 483.  
 Golia: 417.  
 Gregorio I (papa): 91; 96,4.  
 Gregorio II (papa): 31; 48,72.  
 Gregorio III (papa): 31.  
 Hätzer, L.: 89.  
 Hermes: 263.  
 Hourkene: 322.  
 Ilario: 82.  
 Innocenzo III (papa): 87.  
 Ippolito: 153; 264-265; 301-302-  
 303; 302,35.  
 Irene (Basileus): 43-46; 50; 52; 57;  
 62; 67,119; 71; 76.  
 Ireneo di Lione: 130; 210-211;  
 212,34; 215,46; 244,15; 257;  
 342.  
 Isacco: 148,5; 149; 166; 166,24;  
 207,22; 311,1; 332; 335-337; 359;  
 376-378; 390; 395; 398; 416; 431;  
 434; 436; 457-458; 460-462.  
 Isacio: 135.  
 Isidoro: 82.  
 Jean l'Hereux: 93.  
 Joakim: 348.  
 Kalomaria: 65,114.  
 Kleomenes: 263.  
 Krum: 56.  
 Landolfo II da Carcano: 446.  
 Lazzaro: 131; 249-250; 252; 254,27;  
 370; 373-374; 390-391; 395; 398-

- 405; 401,72; 402,77; 404,78; 424-426; 431; 434; 436; 438; 442; 442,32; 455-456; 461-462; 469; 486.
- Leone: 422.
- Leone (fanciullo): 294.
- Leone III "Isaurico": 27; 30; 30,24; 31-34; 31,25; 32,26-27; 34,31; 49,77; 52; 57.
- Leone IV: 42-44.
- Leone V: 54-58; 54; 90-91; 60-62; 64.
- Leone il Filosofo: 65,114.
- Leonzio: 322.
- Libanio (personaggio plautino): 489.
- Licinio: 117,9.
- Licomedede: 212,34.
- Lonck Johannes: 92.
- Lot: 416.
- Luca (evangelista, autore di icone): 119,17.
- Luciano di Samosata: 202.
- Lucio Mussio Emiliano: 105,25.
- Ludovico il Pio: 62,111.
- Magi: 126-128; 130-132; 134-140; 166; 324-328; 324,12; 325,12-13; 364-365; 392; 441-442; 447-449; 451-453.
- Marcione: 195; 195,20; 255-256; 256,31.
- Marco Aurelio Prosene: 294.
- Maria: 126; 128-130; 132-141; 323-324; 326; 364; 384; 394; 452.
- Martin Lutero: 89-90.
- Martiniano: 131; 250; 252-253; 377; 431; 434; 450; 457.
- Martino di Tours: 134.
- Melchisedek: 148,5.
- Melitone di Sardi: 153; 174; 465.
- Mena: 322.
- Mesàch: 317.
- Metodio (monaco, poi patriarca di Costantinopoli): 61,108; 67.
- Michele I Rangabe: 53-54.
- Michele II: 60-62; 62,110-111; 65-67.
- Michele III: 66.
- Mnemosyne: 267.
- Montano: 219.
- Mosè: 34,31; 81; 108,33; 154; 163; 165; 207,22; 357-359; 409; 417; 430-436; 438; 450; 452.
- Myriam: 431-433; 435; 438; 450; 452.
- Nabucodonosor: 315; 316,9; 319; 329; 357; 441-442.
- Nelpia Hymnina: 260,6.
- Niceforo (patriarca di Costantinopoli): 53; 53,88; 56; 58-59; 61,108; 62; 67,119; 69.
- Niceforo I Logoteta: 52-53; 61,108; 66.
- Niceta (patriarca di Costantinopoli): 35,34.
- Nilo di Ancira: 49,75.
- Noè: 131; 167,27; 320-321; 406-408; 416; 425; 442; 442,32; 452-453; 469; 486.

- Olimpiodoro: 49,75.  
 Onesimo: 174.  
 Onorio I (papa): 24,15.  
 Orfeo: 205; 219; 486-489.  
 Origene: 104,23-24; 202; 202, 6; 368; 411,81; 485.  
 Ossa aride: 362-371; 375-377; 379-382; 409; 441; 457-458; 463; 521.  
 Ossesso: 311,1.
- Paolino di Aquileia: 76,12.  
 Paolino di Nola: 268.  
 Paolo (apostolo): 218; 240; 240,5; 327; 350-351; 350,29; 363,38; 378; 388; 394; 446,35; 447.  
 Paolo I (papa): 41.  
 Paolo IV (patriarca di Costantinopoli): 43,60; 44-45.  
 paralitico: 370; 374; 376; 390; 395; 398; 454-458; 463.  
 Pasquale I (papa): 61,108.  
 Passarione (vescovo): 28.  
 Pastore (Buon): 130; 186,13; 223-224; 228; 230; 248-249; 336; 390-392; 399,67; 405-406; 425; 428; 463; 493-503.  
 Patrizio (santo): 355,34.  
 Pelope: 317.  
 Perpetua: 134; 247-249; 253; 463.  
 Perrod, L.: 459,37.  
 Perseo: 288; 486.  
 Petrowich Basilewski, A.: 460,37.  
 Pietro (apostolo): 240; 240,3; 250; 252-253; 350-351; 350,29; 358; 363,38; 376-377; 380; 388-389; 395; 409; 417; 424-425; 431; 434; 436; 439; 442,32; 446-447; 446,35; 450; 452-453; 457-458; 461.  
 Pietro (arciprete di s. Pietro): 46,67; 50.  
 Pietro (abate di San Saba): 46,67; 67,70.  
 Pietro (personaggio pseudoclementino): 106.  
 Pilato: 211-212.  
 Pipino il Breve: 42.  
 Pirra: 486.  
 Pirro Ligorio: 92; 264; 264,15; 266; 266,18.  
 Pitagora: 211; 213,37.  
 Platone: 211.  
 Plotino: 485.  
 Policarpo: 246; 246,21.  
 Policrate: 214.  
 Pomponio Leto: 92.  
 Processo: 131; 250; 252-253; 377; 431; 434; 450; 457.  
 Prometeo: 386,60; 486.  
 Pulcheria (augusta): 28; 133.
- Quadrato di Atene: 483.
- Rotrude: 46; 75,8.  
 Rufino: 261,8.
- Sadràch: 317.  
 Salomone: 34; 34,31.

- Sansone: 311,1.  
 Saturnino (proconsole): 196.  
 Saul: 417.  
 Seleuco: 214.  
 Sergio I (patriarca di Costantinopoli): 24,15.  
 Settimio Severo: 280-281.  
 Severa: 288,6.  
 Sperato: 196.  
 Sibilla: 205.  
 Silvestro (papa): 47,68.  
 Simbatio: 55.  
 Simon Mago: 357.  
 Simone (santo): 390.  
 Simone Bar-Kochba: 127.  
 Sirene: 489.  
 Sisto V (papa): 93.  
 Smetius, M.: 264,16.  
 Stefano II (papa): 41,56.  
 Stefano III (papa): 41-42.  
 Stefano il Giovane: 41,53.  
 Stilicone: 254,27; 363,38.  
 Sturacio: 52-53.  
 Successa: 288.  
 Susanna: 250; 313,4; 315; 318; 339-354; 357; 417; 460-461; 464.  
 Tabitha: 311,1.  
 Tarasio (patriarca di Costantinopoli): 35,36; 45; 45,64; 46,67; 47-48; 48,72.  
 Taziano: 483.  
 Tecla (martire): 62; 219; 417; 417,5.  
 Tecla (mgolie di Michele II): 62.  
 Temista di Lampsaco: 267.  
 Teodora (imperatrice): 58,100; 65,114; 66-67; 71; 135.  
 Teodorico: 134; 289,10.  
 Teodoro (santo): 355,34.  
 Teodoro lo Studita: 37,44; 59-61; 65,114; 67,119.  
 Teodoro (vescovo di Aquileia): 121,22; 499.  
 Teodosio II: 28.  
 Teodosio di Efeso: 49,77.  
 Teodoto Melissen (patriarca di Costantinopoli): 58; 60; 62.  
 Teodozione: 339; 355,34.  
 Teodulfo di Orléans: 76; 76,11; 78.  
 Teofane il Confessore: 44; 52.  
 Teofilo di Antiochia: 483.  
 Teofilo (imperatore bizantino): 62-66; 66,117; 68.  
 Tertulliano: 96,4; 104,23; 194; 195,20; 197; 210; 215,46; 222-224; 233; 243,12; 493.  
 Tigrane III: 260,5.  
 Tito Livio: 204,12.  
 Tobia: 311,1; 390.  
 Tobiole: 311,1.  
 Tommaso (apostolo): 311,1; 447; 449-450.  
 Tommaso di Claudiopoli: 25-26.  
 Tommaso lo Slavo: 61-63.  
 Ugonio Pompeo: 93.  
 Ulisse: 489.  
 Yazid II: 26; 26,19.

- Valeriano (imperatore): 104-105; 105,24-25; 304,41.  
 Valerio Valentiniano: 296.  
 Venanzio: 288.  
 Vittore (papa): 299.
- Zaccaria (martire): 246,20.  
 Zaccaria (papa): 41,56.  
 Zefirino (papa): 300-303; 302,38.  
 Zwingli, H.: 90.

## NOMI MODERNI

- Achtemeier, P.J.: 153,19.  
 Adontz, N.: 54,90.  
 Afinogenov, D.E.: 61,107.  
 Agosti, G.: 273,33.  
 Aguirre Monasterio, R.: 366,42.  
 Albl, M.C.: 175,47.  
 Alchermes, J.D.: 83,29; 389,64.  
 Aldrete, G.S.: 132.  
 Aletti, J.-N.: 150,7.  
 Alexander, L.: 204,14; 205; 206,18.  
 Alexander, P.J.: 39,51; 53,88; 59; 59,102.  
 Ali, M.: 83,29.  
 Allen, B.: 264,16-17; 266.  
 Allison, D.C.: 436.  
 Almonte, M.: 238,1.  
 Altendorf, H.D.: 215,43.  
 Amphoux, C.-B.: 235,82.  
 Anastos, M.V.: 31,25.  
 Anderson, G.A.: 335.  
 Anderson, P.N.: 382.  
 Ando, C.: 277,44; 318.  
 Annunziata, D.: 105,27.  
 Aragione, G.: 190,5; 301,32.34.  
 Arias, P.E.: 430,19.  
 Arletti, I.: 238,1.
- Armellini, M.: 294; 294,26.  
 Arnold, J.: 202,5.  
 Atkinson, J.: 30,23.  
 Attridge, H.W.: 256,33.  
 Auffret, P.: 232.  
 Aurenhammer, H.: 176,48.  
 Aus, R.D.: 232.  
 Auzépy, M.-F.: 27,21-22; 37,43; 39,51; 41,55; 70,122.  
 Ayres, L.: 257,34.
- Bacharach, J.L.: 22,10.  
 Backer, D.: 235,80.  
 Bagatti, B.: 195-196,22; 254,27.  
 Bakus, I.: 82,28.  
 Bang, M.: 287; 287,3.  
 Barasch, M.: 106,28.  
 Baratta, G.: 298-299.  
 Baratte, F.: 415,1.  
 Barattolo, A.: 238,1.  
 Barbe, D.: 43,61.  
 Barber, C.: 38,46.  
 Barbini, P.M.: 225,62.  
 Barbotti, I.: 13; 117,10.  
 Barigazzi, A.: 479,12.  
 Barnard, L.W.: 26,19; 99,12.

- Barth, C.: 255,30.  
 Barth, G.: 227,67; 228; 392.  
 Bartolomei, M.C.: 242,8.  
 Barton, J.: 219,54.  
 Barzanò, A.: 105,24.  
 Basser, H.W.: 365.  
 Bastit, A.: 256,33; 257,34.  
 Baudry, G.-H.: 186,12.  
 Baynes, N.H.: 97,7; 99,9.  
 Beale, G.K.: 440,26.  
 Becker, E.-M.: 152,17.  
 Becker, E.: 318.  
 Becker, H.: 311,1.  
 Bekker, I.: 68,121.  
 Belting, H.: 101,15.  
 Benckhuysen, A.J.: 383,53.  
 Benedict, P.: 91,16.  
 Benjamin, W.: 72-73; 72,2.  
 Beretta, C.: 251.  
 Bergamo, N.: 37,43; 42,59.  
 Berger, A.: 490.  
 Berger, K.: 174,3.  
 Bernardi, P.: 103; 103,21; 201,3; 202; 202,4; 363,38.  
 Bernhardt, K.-H.: 108,33.  
 Bertacchi, L.: 501-502.  
 Bertolino, A.: 287,2; 294,26; 303,41.  
 Berton, C.: 232.  
 Besançon, A.: 27,20; 90,12; 201,1.  
 Bettetini, M.: 97,6; 112,41.  
 Bettini, S.: 140.  
 Bevan, E.: 97,7.  
 Beyschlag, K.: 301,34.  
 Bianchi Bandinelli, R.: 238,1; 261,10; 263,14; 271; 272-276; 272,29-30; 273,33; 274,35-36; 275,38; 276,40; 279,50.  
 Biasotti, G.: 138.  
 Bickel, S.: 111,37.  
 Biezais, H.: 108,33.  
 Bingham, D.J.: 257,34.  
 Birk, S.: 481,14.  
 Bisconti, F.: 122,24; 126-128; 126,31; 141; 176,48; 184,10; 215,47; 217,50; 219,53; 220,58; 225; 225,62.64; 233,77; 245,17; 254,27; 261,7; 298; 298,29; 313,4; 324,12; 329,15; 338,19; 344; 350,29; 351; 363,37; 402,77; 494,28.  
 Blair, H.A.: 175,45.  
 Blanchot, M.: 262,12.  
 Blicke, B.: 87,7.  
 Bloch, P.: 160; 162,9; 167-168; 167,26-27; 168,28.  
 Blowers, P.M.: 172,38; 255,30.  
 Blumell, L.H.: 204,14.  
 Bockmuehl, M.: 204,14.  
 Boda, M.J.: 313,3.  
 Bodemann, R.: 313,3.  
 Bodenstein von Karlstadt, A.R.: 89.  
 Böespflug, F.: 19,4; 37,43; 59,105; 80,24; 90,13; 94,26; 107,31; 114,1; 363,38.  
 Boehden, C.: 341; 346.  
 Bohm-Duchen, M.: 112,42.  
 Bompaire, J.: 235,80.  
 Bonadonna Russo, M.T.: 92,20.  
 Bonamente, G.: 186,13.  
 Bonansea, N.: 209,26; 333-334.  
 Bordino, C.: 39,51.

- Borg, B.E.: 260,4.  
 Bosio, A.: 253; 425.  
 Bossu, N.: 366,41; 368,46.  
 Botte, B.: 299, 449.  
 Böttrisch, C.: 384,55.  
 Bovini, G.: 302,37.  
 Bovon, F.: 154,23.  
 Bowersock, G.W.: 239,2.  
 Box, G.H.: 162; 162,7.  
 Boyd, S.A.: 139.  
 Braconi, M.: 329,15.  
 Bradshaw, P.F.: 299; 479,13.  
 Braidotti, C.: 302,37.  
 Brakke, D.: 255,30.  
 Brakmann, H.: 316,9.  
 Braunfels, W.: 176,48.  
 Breckenridge, J.D.: 22,10; 99,12.  
 Bremmer, J.N.: 219; 357.  
 Brenk, B.: 169,32; 84,31.  
 Brent, A.: 301,34.  
 Breymann, A.: 386,60.  
 Brilliant, R.: 273; 273,31.  
 Brodbeck, S.: 295,27.  
 Brogiolo, G.P.: 83,29.  
 Brown, P.: 30,24.  
 Brown, R.E.: 127; 324,12.  
 Brox, N.: 153,19.  
 Brubaker, L.: 21,8; 25,17; 26,18; 29;  
     31; 31,25; 32,26; 35,36; 41,54;  
     42,57; 52,86; 56,95-96; 57; 57,97;  
     59,103-104; 60,106; 61,107;  
     78,18.  
 Brunet, E.: 20,5; 102,17; 119,17.  
 Brusin, G.: 502.  
 Bruun, P.: 217.  
 Bryer, A.: 33; 41,53-54.  
 Bulić, F.: 288,6.  
 Bultmann, R.: 164; 164,16.  
 Buongiorno, P.: 394; 399.  
 Burckhardt, T.: 284,60.  
 Burke, G.T.: 207,21-22; 208; 208,24.  
 Burkett, D.R.: 382.  
 Bussières, M.-P.: 256,33.  
 Cacitti, R.: 23,12; 117,10; 204,12;  
     215,45; 216,48; 241; 241,6; 245,17;  
     307,51; 316; 316,9; 321; 324,12;  
     503.  
 Cahill, P.: 151,11; 152,16; 182,3-4;  
     191,7; 192,12.  
 Caillaud, A.: 295,27; 495; 495,31-32.  
 Calcagnini, D.: 128; 344; 386,61-  
     62; 390,65; 394,66; 396; 403.  
 Calvino, G.: 80,24; 91,16.  
 Cantalamessa, R.: 206,19; 240,4;  
     335; 367,44.  
 Carfora, A.: 230,69; 330,18.  
 Carletti, C.: 148; 148,4; 215,45;  
     293,23; 295,24-25; 305; 305,45;  
     316; 316,9; 318-319; 325.  
 Carmignac, J.: 155; 155,26.  
 Carroll, M.: 304,41.  
 Caseau, B.: 25,16.  
 Caspi, M.: 384,55.  
 Cassidy, B.: 176,50.  
 Castelli, E.: 266,19; 267; 267,21.  
 Castelnuovo, E.: 75,9.  
 Catalli, F.: 118,13.  
 Cavallo, G.: 235,80.  
 Caygill, H.: 73,3.



- Cecalupo, C.: 93,24.  
 Cecchelli-Trinci, M.: 348.  
 Cecchelli, C.: 92,20.  
 Chastel, A.: 94,26.  
 Cheynet, J.-C.: 25,16.  
 Chiarenza, M.: 348.  
 Chojnacki, S.: 316,11.  
 Ciccarese, M.P.: 354,32.  
 Cignelli, L.: 384,56.  
 Cirelli, E.: 289,9.  
 Clarac, M.: 494.  
 Clarisse, W.: 235,80.  
 Clements, R.A.: 335.  
 Clerc, C.: 96,4.  
 Coche de la Ferté, E.: 348.  
 Coden, F.: 140.  
 Cohen, M.B.: 365.  
 Collingwood Bruce, J.: 268.  
 Congourdeau, M.-H.: 25,16.  
 Conybeare, C.: 269,22; 473,1.  
 Cook, S.A.: 273,32.  
 Corbier, M.: 291,18.  
 Cordovana, O.D.: 118,13.  
 Cormack, R.: 41,54.  
 Corneli, C.: 295; 295,27.  
 Cornell, T.: 289,11.  
 Corsi, D.: 341,24.  
 Corsini, E.: 440,26.  
 Cosentino, A.: 301,32.  
 Cottin, J.: 88,6.  
 Coulston, J.C.: 268.  
 Couzin, R.: 17,2; 331; 473,1; 474.  
 Cox Miller, P.: 248,25.  
 Credner, K.A.: 161,5.  
 Creso Mas, T.: 339,20.  
 Cristiani, E.: 430,19.  
 Crowley, P.R.: 449.  
 Cumont, F.: 126,31.  
 Curcio, M.: 263,14.  
 Cubiller, É.: 448.  
 Dinkler, E.: 443.  
 D'Ippolito, F.: 280,51.  
 Dafni, E.G.: 325,13.  
 Dagon, G.: 116,7; 114,1.  
 Dales, D.: 76,11.  
 Dalton, O.M.: 139.  
 Daly, J.R.: 348.  
 Daniélou, J.: 153,22; 174,42; 175,  
 45-47; 189; 189,1-2; 190,3-4.6;  
 192,10; 194; 194,17-18; 218,52;  
 241,7; 242,8; 312,2; 323; 342,27;  
 366; 366,40; 377-378; 384,55;  
 405; 453; 483,17.  
 Darmstädter, R.: 401,72.  
 Dassmann, E.: 148; 148,3; 316; 316,9;  
 329; 329,14; 401,74.  
 Davidsen, O.: 152,17.  
 Davidson, R.M.: 150,7; 152,18.  
 Davies, J.: 260,5.  
 Davis, S.J.: 417,5.  
 de Bruyne, L.: 76,11; 95; 95,2; 148;  
 177; 177,51; 185,11; 369; 369,48;  
 428; 428,17.  
 De Cesaris, G.: 213,37.  
 De Giorgi, M.: 137.  
 Deichmann, F.W.: 477,8.  
 de Jonge, H.J.: 458.  
 De Kleijn, G.: 280,51.  
 de Lachenal, L.: 83,29.  
 De Margerie, B.: 191,8.

- De Martino, E.: 292,21.  
 de Navascués, P.: 13; 257,34.  
 De Rossi, G.B.: 225,63.  
 De Rossi, M.S.: 225,63.  
 De Visscher, F.: 304,42.  
 Deakle, D.W.: 195,20.  
 Dekkers, J.G.: 130; 186,13; 422.  
 Del Re, N.: 92,20.  
 Dell'Acqua, F.: 115,6.  
 Dell'Isola, M.: 219,55.  
 Delporte, L.: 162, 162,7.  
 Dennis, N.S.: 338.  
 Desjardens, M.: 236,84.  
 Dettori, E.: 302,37.  
 Di Domenico, P.G.: 175,45.  
 Di Muro, A.: 29.  
 Di Stefano Manzella, I.: 128.  
 Di Tommasi, A.: 329,15; 336; 338,19.  
 Diehl, C.: 43,61; 67,118.  
 Dijkstra, R.: 253.  
 Dinkler, E.: 370; 381.  
 DiTommaso, L.: 187,17; 348.  
 Divjak, J.: 306,46.  
 Dodd, C.H.: 173,39; 250.  
 Doig, A.G.: 84,31.  
 Dölger, F.J.: 46,67; 98; 217,50; 251;  
 318.  
 Donati, A.: 128; 250; 254,27.  
 Dresken-Weiland, J.: 126; 126,32;  
 128; 176,48; 186,13; 209,26;  
 225,62; 253; 287,2; 288,5; 291,19;  
 295,28; 303,40; 313,4; 316,10;  
 321; 331; 331,18; 337; 349; 385,60;  
 386,61; 389; 394,66; 401,72.74;  
 415,1; 486.  
 Droge, A.J.: 484,17.  
 Dryness, W.A.: 90,12.  
 du Tillet, J.: 80.  
 Duggan, L.G.: 183,5.  
 Dujcev, I.: 53,87.  
 Dulaey, M.: 184,9; 185,11; 213,38;  
 316,9-10; 331,18; 348; 364,39;  
 371; 377-378; 381; 385,60; 392.  
 Dupeux, C.: 89,7.  
 Duplex, A.: 132.  
 Duval, Y.-M.: 208,24; 334.  
 Eastmon, A.: 139.  
 Eaton, J.H.: 219,54.  
 Edwards, D.R.: 203,10.  
 Ego, B.: 384,55.  
 Eire, C.M.N.: 91,15.  
 Eißler, F.: 384,55.  
 Eizenhöfer, L.: 214,43-44.  
 Elliger, W.: 97-101; 97,7; 107,31.  
 Ellison, M.D.: 17,2.  
 Elsner, J.: 23,14; 83,29; 124; 124,29;  
 125,30; 170; 170,33.35-36; 171;  
 171,27-28; 172,38; 261,6; 263;  
 269,22; 270-271; 271,27-28;  
 289,10; 292,21; 476,7.  
 Engberg-Pedersen, T.: 152,17.  
 Engel, E.: 339,22.  
 Engemann, J.: 177,51; 187,16; 250;  
 287,2.  
 Eshel, H.: 127.  
 Essen, G.: 239,2.  
 Estivill, D.E.: 320; 345.  
 Eusterschulte, A.: 155,26.  
 Evans, C.A.: 255,30; 433.

- Evans, H.C.: 389,64.  
 Evdokímov, P.: 115; 115,4.  
 Ewald, P.: 259; 259,3; 290,14; 300,31;  
 386,60; 474,2; 485,18.
- Fabbrini, F.: 457.  
 Fabiny, T.: 168,28; 183,5.  
 Fabricius Hansen, M.: 84,24.  
 Fabris, R.: 243,13.  
 Fahey, M.A.: 191,8.  
 Falcetta, A.: 161,6.  
 Fascher, E.: 166,24; 311,1; 378.  
 Fasola, U.: 105,26; 132.  
 Fazzo, V.: 25,17; 274,35.  
 Feder, Y.: 112,42.  
 Fekkes, J.: 440,25.  
 Feld, H.: 86,1.  
 Felici, S.: 293,23.  
 Ferguson, J.: 260,5.  
 Fernández Ubiña, J.: 21,9.  
 Ferrario, F.: 90,12-13; 209,26;  
 234,78; 334.  
 Ferrua, A.: 216; 306,48; 334; 359;  
 401,75.  
 Février, P.-A.: 307,51; 359.  
 Ficker, J.: 378.  
 Filoramo, G.: 255,30.  
 Fine, S.: 113,43 214,43.  
 Fink, J.: 148; 407.  
 Finney, P.C.: 18,3; 71,123; 87,2;  
 89,9; 91,16; 96; 96,3-5; 101,16;  
 104,23; 176,48; 201,2; 211,33;  
 214,44; 219,53; 418,9; 485,18.  
 Fiocchi Nicolai, V.: 92,20; 225, 62-  
 63; 292,20.
- Fisch, Y.: 150,8.  
 Flemming, J.: 386,60.  
 Flescher, P.V.M.: 112,40.  
 Florenskij, P.: 115,2; 119,15.  
 Florovsky, G.: 99; 99,9.  
 Fluck, C.: 322.  
 Fogliadini, E.: 37,42; 50,81; 53,88;  
 80,24; 90,12-14; 100,14; 101,16.  
 Foletti, I.: 295,27.  
 Fontaine, J.: 187,15.  
 Fowler, W.G.: 382.  
 France, R.T.: 173,40.  
 Franchi de' Cavalieri, P.: 442,31.  
 Francis, J.A.: 211,33; 214,43-44.  
 Freedberg, D.: 118,13.  
 Freeman, A.: 72,1; 76,11; 78,16;  
 80,23.25; 81,27.  
 Frend, W.H.C.: 92,21; 93,25.  
 Ferguson, F.: 439.  
 Frey, A.: 206,20.  
 Frey, J.: 373.  
 Fried, J.: 41,56; 79,19; 84,31.  
 Friedlander, L.: 287,3.  
 Friedman, J.B.: 487.  
 Frye, N.: 182,3.  
 Füglistner, N.: 378; 389.  
 Fusco, F.: 186,13.
- Gabba, E.: 430,19.  
 Gadamer, H.-G.: 150,9.  
 Galinier, M.: 415,1.  
 Galli, S.: 203,7.11.  
 Gambassi, L.: 217,50; 220,58.  
 García Martínez, F.: 453.  
 Gardthausen, V.E.: 217.

- Gargano, G.I.: 174,43.  
 Garland, L.: 43,61; 44,63; 135.  
 Garrucci, R.: 376; 432; 447.  
 Garside, G.: 89,10.  
 Geerlings, W.: 478,11.  
 Geischer, H.-J.: 163-166; 163,24;  
 165,20-22; 166,24; 170; 378.  
 Genre, E.: 102,17.  
 George, A.: 173,39.  
 Georges, T.: 242,8.  
 Gerhardsson, B.: 109,34.  
 Gerke, F.: 129; 325,12.  
 Gero, S.: 30,23-24; 31,25; 32,26;  
 34,31; 35,36; 36,38; 38,47.  
 Ghilardi, M.: 92,19; 93,25.  
 Giannarelli, E.: 341,24.  
 Gianotto, C.: 107,31; 189,1; 255,30.  
 Giardina, A.: 305,44.  
 Gila, A.: 141,33; 452.  
 Giorgi, E.: 289,9.  
 Giudice, A.: 334.  
 Giuliani, R.: 126; 281,53.  
 Glénisson, J.: 235,80.  
 Goetzet, G.: 489,20.  
 González, E.: 308,51.  
 Goodenough, E.R.: 113; 113,43.  
 Goranson, S.: 203,10.  
 Gordon, R.P.: 111,37.  
 Gori, G.: 254,27.  
 Gottlieb, I.B.: 152,16.  
 Gougau, L.: 416,4.  
 Gouillard, J.: 48,72.  
 Gounelle, R.: 206,20.  
 Grabar, A.: 22,10; 41,54; 123,25;  
 138; 162-163; 162,8-10; 163,12;  
 171; 186,13; 212,34; 476,6.  
 Granfield, P.: 195,19.  
 Grappe, C.: 154,23.  
 Grassi, J.: 366,40.42.  
 Green, R.B.: 329,15.  
 Grelot, P.: 173,39-40.  
 Gressmann, H.: 108,33.  
 Grierson, P.: 139.  
 Grigg, R.: 99,11.  
 Grillmeier, A.: 39,51.  
 Grodzinski, V.: 112,42.  
 Grousset, R.: 495; 495,30.  
 Grumel, V.: 33,30 .  
 Grzesiak, L.: 83,29.  
 Guarducci, M.: 264,16; 265-266.  
 Guastini, D.: 475,5.  
 Guazzelli, G.A.: 93,22.  
 Guglielmetti, R.: 334.  
 Guillou, A.: 140.  
 Guj, M.: 141; 402,77.  
 Gusdorf, G.: 154,24.  
 Gutmann, J.: 110; 110,36; 111,39.  
 Guyon, J.: 130; 225, 62-63; 287,4;  
 292,20; 302,37.  
 Gwynn, D.M.: 18,4.  
 Haas, C.J.: 105,24.  
 Hachlili, R.: 112,40.  
 Haendler, G.: 75,9.  
 Hageman, M.: 183,5.  
 Hagner, D.A.: 204,14.  
 Haldon, J.: 25,1731,25; 35,36; 41,54;  
 56,95-96; 57; 57,97; 59,103-104;  
 60,106; 61,107.  
 Halkin, F.: 67,120.  
 Hall, J.: 132.

- Halton, T.: 220,56.  
 Hannestad, N.: 280; 280,52.  
 Hardy, D.W.: 91,16.  
 Harris, J.R.: 161; 161,6.  
 Hartmann, W.: 20,6.  
 Harvey, P.B. jr: 473,1.  
 Hatch, E.: 162,6.  
 Hätzer, L.: 89,10.  
 Head, C.: 20,5; 23,11.  
 Hegedus, T.: 448.  
 Hekster, O.: 280,51.  
 Helffenstein, I.: 155,26.  
 Helmer, C.: 256,33.  
 Helms, D.: 339,21.  
 Henry, A.: 183,5.  
 Herrin, J.: 32; 33; 41,53-54; 43,61;  
 44,63; 67,118-120; 135.  
 Herrmann, J.J.: 206,20; 207-  
 208,22; 417,5.  
 Hertling, L.: 245,18.  
 Hiestand, R.: 43,61.  
 Higgins, J.M.: 383,53.  
 Hoffmann, A.: 137.  
 Hoffmann, P.: 378.  
 Hoffmann, M.R.: 423.  
 Hölscher, T.G.: 103,19; 269; 269,23-  
 24; 271; 275,37; 277,43; 278;  
 278,46-47; 281-282; 281,53-54;  
 282,55-56; 283,57-58; 481;  
 481,14; 482,15.  
 Holum, K.G.: 28.  
 Hope, V.M.: 260,4.  
 Humphreys, M.T.G.: 20,5; 21,7;  
 22,10; 33,29; 34,31.  
 Hurtado, L.W.: 236,84.  
 Huskinson, J.: 261,6; 289,10; 292,21;  
 297; 303,40; 474,1.3.  
 Huxley, G.L.: 30,24.  
 Hyldhal, N.: 242,7.  
 Iacumin, R.: 121,22; 502.  
 Ianiro, D.: 72,1; 75,9; 77,14;  
 79,19.22.  
 Immerzel, M.: 390.  
 Instinsky, H.U.: 294,25.  
 Irigoien, J.: 235,80.  
 Itkonen-Kaila, M.: 488.  
 Ito, H.: 382.  
 Jacques, F.: 301,34.  
 Jahn, O.: 298.  
 James, L.: 25,16; 26,18.  
 Janssens, J.: 293,23.  
 Janzen, J.G.: 433.  
 Jeal, R.R.: 171,37.  
 Jefferson, L.M.: 186,13.  
 Jefford, C.N.: 420,12.  
 Jenkins, R.J.H.: 32,28.  
 Jensen, R.M.: 17,2; 104,23; 123,25;  
 172,38; 183,7; 186,13; 188,18;  
 201,1; 227; 229,69.  
 Jerumanis, P.-M.: 241,5.  
 Jezler, J.: 89,7.  
 Joblin, A.: 88,4.6.  
 Johnson, M.E.: 299; 479,13.  
 Johnson, S.R.: 418,12.  
 Jucci, E.: 150,8.  
 Jungman, C.S.: 170,34.  
 Jungmann, J.A.: 195,19.  
 Jurasz, I.: 211,30.

- Just, A.A.: 154,23.  
Just, F.: 382.
- Kaiser-Minn, H.: 344; 386,60.  
Kaldellis, A.: 39,51.  
Kaler, M.: 256,33.  
Kalinowski, A.: 230,69; 331,18.  
Kamesar, A.: 194,19.  
Kannengiesser, C.: 187,17.  
Kaplan, M.: 57,97.  
Karivieri, A.: 274,35.  
Kaszinski, R.: 311,1.  
Katz, S.T.: 127.  
Keegan, P.: 260,6.  
Keel, O.: 108,33.  
Keenan, P.: 488.  
Keener, C.S.: 241,5.  
Kemp, W.: 176,50.  
Keresztes, P.: 105,24; 243,12.  
Kern, O.: 487.  
Kessler, H.L.: 81,26.  
Kiefer, K.: 248.  
Kinney, D.: 473,1; 474,1.  
Kirgin, M.: 331.  
Kirsch, J.-P.: 220,57; 221.  
Kirschbaum, E.: 176,48; 245,18.  
Kitzinger, E.: 98; 99,9-10; 101.  
Klauser, T.: 95,2; 98; 98,8; 101; 148;  
215,45; 474-475,1; 493,27.  
Kleiner, E.E.E.: 478,10.  
Knipp, D.: 447.  
Knut, H.: 111,37.  
Koch, G.: 290,12; 291,17; 298; 386,60.  
Koch, H.: 96-101; 96,4-5; 97,7; 107,31;  
384,56.
- Koder, J.: 34,32.  
Kondakov, N.P.: 133; 138.  
Konikoff, C.: 110,36.  
Korshin, P.: 181; 181,1; 440,25.  
Kötting, B.: 99,11.  
Kowalski, B.: 440,26.  
Krannich, T.: 35,36; 36,40.  
Kremer, J.: 250.  
Kretschmar, G.: 228.  
Kreuzer, G.: 24,15.  
Kristensen, T.M.: 481,14.  
Krumeich, C.: 291,18.  
Kuhoff, W.: 291,18.  
Kulcak-Rudiger, F.M.: 316,9.  
Kundert, L.: 377-378.  
Künstle, K.: 148,6; 160-162; 160,2;  
161,3-4; 162,7; 178; 178,54.  
Kvam, K.E.: 384,55.
- Lamberigts, M.: 245,18.  
Lamberz, E.: 47,68.  
Lampe, P.: 292,20; 479,12.  
Lanata, G.: 203,8-9; 205,16; 207,21.  
Lanzillotta, E.: 302,37.  
Larini, G.: 38,45.  
Lassus, J.: 329,15.  
Laurence, R.: 260,6.  
Laurent, J.: 494.  
Lawrence, M.: 444.  
Leanza, S.: 39,52.  
Le Blant, E.: 358; 416-417; 416,3;  
417,6; 418,9; 460-461.  
Leclerq, H.: 28; 129; 133; 137; 139;  
196,22; 218; 222; 266; 317; 320;  
324-325; 325,12; 327; 331; 336;

- 341; 351; 388; 391; 393; 403;  
417; 418,79; 423; 426.
- Lega, C.: 128.
- Le Goff, J.: 179,55.
- Lehmberg, S.E.: 91,15.
- Lemerle, P.: 65,114.
- Lepore, G.: 289,9.
- Levi, P.: 396.
- Liboron, H.: 211,30.
- Lietzmann, H.: 98.
- Lieu, J.M.: 195,20; 255; 256,31.
- Lilie, R.-J.: 25,17; 35,33-34; 43,60-  
61; 45,64; 53,88; 58,99; 62,110;  
65,114.
- Lingua, G.: 37,43; 38,49; 75,9.
- Livingstone, E.A.: 175,45.
- Lods, M.: 204; 204,14.
- Lona, H.E.: 242,8.
- Lopez, R.S.: 23,11.
- Lossky, N.: 19,4; 37,43; 59,105;  
94,26; 107,31; 114,1.
- Lucrezi, F.: 280,51.
- Ludwig, C.: 45,64.
- Luni, M.: 254,27.
- Lyonnet, S.: 240,4.
- López Montero, R.: 243,12.
- López-Tello García, E.: 90,12-13.
- Luttikhuizen, G.: 357; 453.
- Macchioro, R.: 23,12; 117,10; 503.
- MacDonald, N.: 111,37.
- MacDonald, W.L.: 238,1.
- Maffei, S.: 357.
- Magdi, S.: 83,29.
- Maier-Eichorn, U.: 132.
- Maier, J.: 314,6.
- Mainoldi, E.S.: 115,6.
- Malbon, E.S.: 170,34.
- Malherbe, A.J.: 243,13; 484,17.
- Mancini, I.: 195,22.
- Manconi, D.: 118,13.
- Manfredi, S.: 448.
- Manganaro, S.: 38,45.
- Mango, C.: 41,53.
- Mangrum, B.D.: 88,5.
- Manns, F.: 437,24.
- Mansi, G.D.: 46,67; 47,68-69; 48,72-  
73; 49,76; 50,82; 118,14; 119,15.
- Mara, M.G.: 39,52; 48,72.
- Marano, Y.A.: 289,9-10.
- Marazzi, F.: 31,25.
- Marcheselli-Casale, C.: 25,17;  
122,24.
- Marconcini, B.: 314,6.
- Marcone, A.: 481,14.
- Marcou, G.S.: 41,56.
- Marenbon, J.: 77,14.
- Markschies, C.: 239,2; 240,4; 242,10.
- Marlé, R.: 153,21.
- Marsili, S.: 418,10.
- Martens, P.W.: 172,38; 255,30.
- Martimort, A.-G.: 154,24; 185,11.
- Marucchi, O.: 249-251; 288,7.
- Masculus, P.R.: 88,4.
- Massara, F.P.: 126,31; 324,12; 448.
- Mastrocinque, A.: 487.
- Mathews, F.T.: 122,23; 318; 325,13.
- Mauskopf Deliyannis, D.: 134-135.
- Mayeur, J.-M.: 106,30; 255,29.
- Mazza, M.: 292,20; 303,39.

- Mazarino, S.: 241,6; 288,8; 303,39.  
 Mazzei, B.: 126.  
 Mazzoleni, D.: 245,17; 293,23;  
 294,26.  
 McCollugh, C.T.: 203,10.  
 McConville, J.G.: 313,3.  
 McCormick, M.: 75,7.  
 McGowan, A.B.: 156,27; 184,8;  
 418,10.  
 McGuckin, J.A.: 39,51.  
 Meadowcroft, T.J.: 314,5.  
 Meconi, D.V.: 420,12.  
 Méhat, A.: 445.  
 Meeks, W.A.: 436.  
 Meiss, M.: 444.  
 Melion, W.S.: 171,37.  
 Mendel, G.: 137.  
 Menozzi, D.: 97,7; 106; 106,29.  
 Merlo, G.G.: 204,12.  
 Merrills, A.: 133.  
 Mettinger, T.D.N.: 108,33; 109;  
 109,34; 110,35; 111,37.  
 Metzger, M.: 154,25; 156,27; 418,9.  
 Meyer, B.: 112,41.  
 Meyers, C.: 384,54.  
 Meyers, E.M.: 402,76.  
 Michalski, S.: 88,4; 89,7.  
 Michelini, G.: 379.  
 Michetti, R.: 93,22.  
 Mietke, G.: 130; 422.  
 Miles, R.: 133.  
 Miller, P.C.: 255,30.  
 Minasi, M.: 313,4; 338,19; 350,30.  
 Minazzoli, A.: 114,1.  
 Mirizzi, D.: 154,24.  
 Mitalaité, K.: 77,14; 82,28.  
 Monaci Castagno, A.: 119,17; 445.  
 Monat, P.: 194,14.  
 Monceaux, P.: 196.  
 Monfrin, F.: 187,15.  
 Monti, L.: 441,26.  
 Moore, M.E.: 76,12; 77,13.  
 Morey, C.R.: 388; 418,8; 463-464.  
 Morris, L.: 402,76.  
 Moss, C.: 248.  
 Mostert, M.: 183,5.  
 Moyse, S.: 440,26.  
 Mueller, M.: 152,17; 381.  
 Murray, M.C.: 19,4; 95; 96; 96,3-4;  
 100,13; 101,16; 103; 103,20; 110;  
 259,2; 475; 476,6.  
 Murray, R.: 384,56.  
 Mussinelli, S.: 336.  
 Nagel, S.: 396-397; 460,37.  
 Neil, B.: 46,67; 47,70; 74,6.  
 Nestori, A.: 126-127; 129-130; 132;  
 226-227; 227,66; 228,68;  
 229,71; 230; 231; 248-249; 318;  
 341; 351-352; 359; 390,65; 422.  
 Neusner, J.: 113,43.  
 Neuss, W.: 363,38; 366,41; 370;  
 375,51; 376.  
 Newby, Z.: 292,21.  
 Niang, A.C.: 205,16; 488.  
 Nicoletti, A.: 140.  
 Nobile, M.: 366,43.  
 Noble, T.F.X.: 74,5-6; 78,17.  
 Nocent, A.: 418,10.  
 Noga-Banai, G.: 330,16.



- Nongbri, B.: 235,79.81.  
 Norelli, E.: 153,22; 174,43; 207,21;  
 301,32.34; 437,24.  
 Ntedika, J.: 417,6.
- O'Connell, E.R.: 322.  
 O'Connell, P.: 48,72; 53,88.  
 O'Malley, T.P.: 191,8.  
 Occhipinti, C.: 92,18.  
 Ogden, D.: 355,34.  
 Ohly, E.F.: 164,19.  
 Ohm, J.: 329,15; 358.  
 Ohme, H.: 20,6.  
 Orbe, A.: 257,34.  
 Orlett, R.: 154,23.  
 Orsini, P.: 235,80-81; 236,83.  
 Osiek, C.: 488.  
 Ostmeyer, K.-H.: 150,9.  
 Ostrogorsky, G.: 21,7.  
 Otranto, G.: 160,2; 179; 179,57;  
 184,10; 234,78; 258,36; 366,41;  
 368,45.  
 Otten, W.: 82,28.
- Pagels, E.: 255,30.  
 Palazzo, E.: 154,25.  
 Pani Ermini, L.: 293,23; 387,62.  
 Papadopoulos, J.K.: 207,22.  
 Papini, R.: 430,19.  
 Pariben, R.: 297.  
 Parry, K.: 115,5.  
 Partyka, J.S.: 401,72.74; 402,77;  
 403; 404,78.  
 Paske, F.: 26,19.  
 Pasnau, R.: 77,14.
- Passaro, A.: 448.  
 Payto, J.R.: 80,24.  
 Peachin, M.: 280,51.  
 Peake, A.S.: 162,7.  
 Pearce, S.: 111,38.  
 Pedone, S.: 331.  
 Pedroli, L.: 372.  
 Pelizzari, G.: 95,1; 111,37; 121,22;  
 147; 155,26; 179,55-56; 208,23;  
 209,27; 217; 219; 222; 225,65;  
 227; 228-229,69; 231; 234,78;  
 254,27; 296; 307,51; 331,18; 334;  
 337; 346; 350-353; 359; 364-365;  
 375; 375,52; 403; 405; 411,82;  
 416; 417,5; 422; 426-427; 430,21;  
 432; 434; 439; 442,31; 444; 448;  
 459; 462; 498-502.
- Pelland, G.: 192,9.  
 Pennington, K.: 20,6.  
 Pentchev, B.V.: 116,8.  
 Pergola, P.: 225,62; 233,76; 246,19;  
 302,36; 305,45.  
 Perkams, M.: 316,9.  
 Perler, O.: 194,19.  
 Perraymond, M.: 311,1; 329,15; 332;  
 363,37.  
 Perrin, M.-Y.: 255,29.  
 Perrone, L.: 207,21.  
 Pervo, L.I.: 241,5.  
 Pessina, A.: 366,42.  
 Pesthy, M.: 219.  
 Peterson, E.: 218,52; 437,24.  
 Petrey, T.G.: 256,33.  
 Phillips, E.J.: 268.  
 Phillips, J.: 91,15.

- Phillips, L.E.: 299; 479,13.  
 Piccolo Paci, S.: 391.  
 Pichler, K.: 203,8.  
 Pietri, C.: 127,31; 187,15.  
 Pietri, L.: 106,30; 255,29.  
 Pighi, G.B.: 390.  
 Pinazo Pinazo, J.M.: 31,25.  
 Pinto, L.A.: 238,1.  
 Piscitelli, T.: 269,22.  
 Piso, I.: 298.  
 Plazaola, J.: 90,14.  
 Poeschke, J.: 83,29.  
 Poilpré, A.-O.: 295,27.  
 Polara, G.: 79,20.  
 Porter, J.I.: 282,56.  
 Posseau, A.: 211,32.  
 Pouderon, B.: 106-107; 106,30.  
 Poulsen, B.: 481,14.  
 Pratsch, T.: 45,64; 53,88; 58,99;  
 61,107; 62,110.  
 Preus, J.S.: 89,8.  
 Prickett, S.: 193,14.  
 Prigent, P.: 102,17; 108,32; 113;  
 113,43-44; 174,43; 178; 178,52;  
 333-334; 417,6; 418; 418,9; 460;  
 460,39-40.  
 Prinzivalli, E.: 90,12-13; 301,32.34;  
 304; 304,43; 445.  
 Prostmeier, F.R.: 242,8.  
  
 Quacquarelli, A.: 132; 184; 184,9-10.  
 Quinn, W.J.: 189,1.  
  
 Rahner, H.: 192,10; 218,52; 312,2;  
 426; 453.  
  
 Ramsey, B.: 495; 496,33.  
 Raphael, M.: 112,42.  
 Rassart-Debergh, M.: 316,9.11.  
 Re, M.: 40,52; 48,71; 49,75; 50,81;  
 76,9.  
 Rebecchi, F.: 324,12; 446,35-36;  
 447.  
 Redalié, Y.: 102,17.  
 Reekmans, L.: 226; 230.  
 Reinach, S.: 268; 494.  
 Renan, E.: 96; 96,3-4.  
 Renfrew, C.: 110,35.  
 Ressa, P.: 203,6.8; 204,15; 207,21.  
 Restle, M.: 217.  
 Reufer, C.: 155,26.  
 Reymond, B.: 88,6.  
 Reynolds, B.E.: 382.  
 Ribbens, B.J.: 440,25.  
 Riesenfeld, H.: 366,40.42.  
 Rigby, M.J.: 17; 17,1.  
 Righetti, M.: 418,10.  
 Rinaldi, G.: 203,9; 207,21; 208,24;  
 334.  
 Ritschl, A.: 96,5.  
 Rizzi, M.: 241,6.  
 Rizzo, S.: 203,8; 207,21; 209,25.  
 Robbins, V.K.: 171,37.  
 Rochow, I.: 35,33-34.37.  
 Rodenwalt, G.: 273; 273,32.  
 Rodgers, P.: 235,82.  
 Ronning, J.L.: 441,29.  
 Rosenau, H.: 443,34; 444.  
 Rossi, A.: 196,23.  
 Rota, G.: 211,32.  
 Ruffatto, K.J.: 436.

- Ruscillo, R.: 207,22.  
 Russel, D.S.: 154,23.  
 Russell, B.: 289; 289,9-10.  
 Russo, A.: 238,1.  
 Russo, E.: 475,5.  
 Russo, L.: 40,52.
- Sáez Gutiérrez, A.: 257,34.  
 Sahas, D.J.: 27,20; 36,38; 49,74; 50,82.  
 Salomonson, J.W.: 150,9; 228,69;  
 229,70; 244,17; 335; 337-338.  
 Salvadori, S.M.: 296-297; 389,64.  
 Salway, B.: 288,8.  
 Sanmorì, C.: 334.  
 Saradi, H.: 83,29.  
 Satran, D.: 335.  
 Scavizzi, G.: 88,5.  
 Shearing, L.S.: 384,55.  
 Scheitzer, A.: 96,5.  
 Schellenberg, R.S.: 152,17.  
 Schenker, A.: 111,37.  
 Schiner, L.E.: 477,9.  
 Schlosser, H.: 313,4; 340,23; 341.  
 Schneider, G.: 239,3.  
 Schnitzler, N.: 89,7-8.  
 Schoell, F.: 489,20.  
 Schoeps, H.J.: 173,40.  
 Schönborn, C.: 37,43; 59,105.  
 Schrenk, S.: 168-170; 169,31-32.  
 Schubert, C.: 35,36; 36,40.  
 Schüffler, J.: 166,24.  
 Schumacher, W.N.: 340,23.  
 Scorza Barcellona, F.: 93,22; 131; 448.  
 Sears, G.: 260,6.  
 Sed-Rajna, G.: 107,31.
- Seeliger, H.R.: 130; 311,1; 316,9.  
 Segal, M.: 340,22.  
 Selwyn, E.C.: 161,5.  
 Senior, D.: 366,44.  
 Sergi, G.: 75,9.  
 Sessa, K.: 293,22.  
 Settembrini, M.: 330,17.  
 Settapani, C.: 65,114.  
 Sgarlata, M.: 329,15.  
 Sharp, D.B.: 235,81.  
 Sichtermann, H.: 290,12; 298; 386,60.  
 Signes Codoñer, J.: 54,90; 55,93-94;  
 58,99; 62,110; 65,114.  
 Simonelli, C.: 384,55.  
 Simonetti, M.: 153,20.22; 192,13;  
 255,30; 256,32; 301,32; 445.  
 Siniosoglou, N.: 39,51.  
 Siniscalco, P.: 219,54; 293,23.  
 Siquans, A.: 433.  
 Slootjes, D.: 280,51.  
 Smith, K.A.: 340,23.  
 Smith, P.: 73,3.  
 Smith, R.R.R.: 277,41.43.  
 Snyder, G.F.: 93,25; 233,75; 443.  
 Soaje de Elías, R.: 214,40.  
 Sodem, C.: 35,36; 36,40.  
 Solin, H.: 488.  
 Soper, A.: 430,19.  
 Sophoulis, P.: 53,87; 54,89; 55,93;  
 60,106.  
 Sörries, R.: 313,4; 329,15; 330,16;  
 354,32.  
 Sotomayor, M.: 21,9; 253; 340,23;  
 341; 344; 359; 363,37; 369;  
 369,48; 370; 371; 388; 394,66;

- 395-396; 404,78; 424-425; 436;  
441,27.
- Speck, P.: 29; 42,58; 45,64.
- Spera, L.: 93,22-23; 225,62; 302,37.
- Speyart Van Woerden, I.: 336; 378.
- Spier, J.: 172,38; 221.
- Spinola, G.: 128.
- Springer, A.: 160; 161,3.
- Steen, O.: 363,38.
- Steenberg, M.C.: 130.
- Stein, D.: 25,17.
- Stern, D.: 152,16.
- Stewart, P.: 287,3; 289,11; 290,12.
- Steyn, G.J.: 325,13.
- Stirm, M.: 91,15.
- Stommel, E.: 148; 164,15.
- Stordalen, T.: 112,41.
- Story, J.: 84,31.
- Stouraitis, I.: 34,32.
- Straange, J.F.: 402,76.
- Strickland, M.: 382.
- Stuart Jones, H.: 250.
- Stuhlfaut, G.: 389.
- Stuiber, A.: 148; 307,51; 404,78.
- Styger, P.: 148; 180; 180,58; 231,74;  
313,4; 340,23; 354,32; 385,60;  
401,72.
- Suntrup, R.: 148,5; 378.
- Suthor, N.: 137.
- Suzawa, J.: 474,1.
- Swift, L.J.: 243,12.
- Syniek, E.M.: 420,12.
- Sys, J.: 88,4.6.
- Talbot, A.-M.: 31,24.
- Tatcher, T.: 382.
- Tavolaro, A.: 115,6.
- Taylor, C.C.: 127.
- Taylor, J.E.: 196,22.
- Terbuyken, T.: 316,9.
- Tessore, D.: 214,43.
- Testa, E.: 195,22.
- Testini, P.: 123; 123,26-28; 275,39;  
306,49; 317 .
- Thomas, E.: 260,6.
- Thomas, T.K.: 389,64.
- Thorsteinsson, R.M.: 484,17.
- Thümmel, H.G.: 50,81; 75,8; 97,7;  
168,28; 212,34; 215,44; 223,61.
- Tichý, R.: 154,25.
- Tilliette, J.-Y.: 84,31.
- Tipton, M.A.: 84,31.
- Tkacz, C.B.: 340,23.
- Todt, K.P.: 67,118.
- Tollefsen, T.T.: 60,105.
- Tommasi, R.: 348.
- Toynbee, A.: 194,18; 304,42.
- Toynbee, J.M.C.: 304,42.
- Tragan, P.-R.: 228.
- Treadgold, W.: 34,32; 55,93; 60,106;  
62,109; 64,112-113; 66,115.117.
- Troiani, L.: 206,20.
- Tromp, G.: 458.
- Trotter, J.R.: 355,34.
- Tucker, W.D.: 313,3.
- Turcan, R.: 304,42.
- Turcescu, L.: 187,17.
- Turner, D.: 55,92.
- Turner, E.I.B.: 109,34.
- Turner, V.: 109,34.

- Uehlinger, C.: 112,41.  
 Urman, D.: 112,40.  
 Uspenskij, L.: 115,2.
- Valenti, C.: 150,9; 228,69; 245,17;  
 313,4; 314; 314,6-7; 315,8;  
 316,10; 321-322; 326; 329,15;  
 335; 348-349; 349,28; 361,36.
- van Asselt, W.: 87,3; 88,4.  
 van Canghai, J.-M.: 381.  
 Van den Hoek, A.: 206,20; 207-  
 208,22; 417,5.
- Van der Meer, F.: 390.  
 van der Ven, P.: 48,72.  
 van Deun, P.: 245,18.  
 van Unnink, W.C.: 250.  
 VanCanghai, J.-M.: 232.  
 Vanni, U.: 127.  
 Vasiliev, A.A.: 26,19.  
 Vasiliu, A.: 77,14; 82,28.  
 Vassilaki, M.: 139.  
 Venturi, A.: 269,22.  
 Verheyden, J.: 257,34.  
 Veronese, M.: 330,18.  
 Veyres, M.A.: 495,29.  
 Vian, G.M.: 301,33.  
 Vidal Álvarez, S.: 336.  
 Vikan, G.: 28.  
 Vilella Masana, J.: 21,9.  
 Villeneuve, A.: 372.  
 Vinson, M.: 66,117.  
 Vinzent, M.: 127.  
 Vismara Chiappa, P.: 204,12.  
 Visonà, G.: 375,52.  
 von Bendemann, R.: 373; 378.
- von Campenhausen, H.F.: 97,7.  
 von Dobschutz, E.: 96; 96,3-4; 97,6.  
 von Franz, M.-L.: 248,25.  
 von Gemünden, P.: 283,57.  
 von Harnack, A.: 96,5; 97; 107,31;  
 241,7; 292,20; 383,53.  
 von Rad, G.: 151,13.  
 Von Simson, O.G.: 135.  
 von Sybel, L.: 426.  
 von Ungern-Sternberg, A.F.: 161,5.
- Wacker, G.: 228,69; 329,15.  
 Wallach, L.: 79,21.  
 Walker, S.: 443,33-34.  
 Wandel, L.P.: 90,11.  
 Ward-Perkins, B.: 83,29.  
 Warland, R.: 137.  
 Webb, R.L.: 255,30.  
 Weiland, A.: 420.  
 Weissenrieder, A.: 283,57.  
 Weitzmann-Fiedler, J.: 248.  
 Weitzmann, K.: 139; 168,29-30; 443.  
 Wendt, F.: 283,57.  
 Wessel, K.: 217.  
 Wibo, J.: 232.  
 Wiebe, R.A.: 255,30.  
 Wilde, C.: 73,3.  
 Wilpert, J.: 148-149; 168,26; 179;  
 297; 326; 332; 356; 377; 407;  
 425-426; 431-432; 442,32.
- Wilson, S.G.: 236,84.  
 Wirth, J.: 73,4; 75,9; 89,7.  
 Wischmeyer, W.: 306,46.  
 Wiseman, T.P.: 277,43.  
 Wortley, J.: 32,26.

- Yarbrough, O.L.: 205,16; 488. 386,60; 474,2; 482; 482,16;  
Young, F.M.: 181-182; 182,3-4. 485,19; 490.
- Zahn, R.: 487. Zchomelidse, N.: 137.  
Zambon, M.: 102,18. Ziegler, V.H.: 384,55.  
Zanker, P.: 118,13; 259; 259,3; Zimmermann, R.: 150,9; 373;  
270,26; 276-282; 277,41-42; 402,76.  
278,45.47; 279,48-50; 282; 286; Zovatto, P.L.: 502.  
286,1; 290,14; 291,16; 300,31; Zwingli, H.: 90,11.

## INDICE GENERALE

<i>Abbreviazioni e sigle</i>	pag.	7
<i>Una premessa</i>	»	11

### LE MATRICI DI UNA CRITICA

I. ALLE ORIGINI DI UN EQUIVOCO.		
LA MISURA TEOLOGICA DELL'IMMAGINE	»	17
1. <i>L'iconoclasmo come necessaria premessa critica</i>	»	18
2. <i>Il periodo della preparazione (691-726): il rifiuto di un valore simbolico, il costo e il potere dell'immagine</i>	»	20
3. <i>Il "primo iconoclasmo" (726-787): immagine sacra, potere imperiale, «sostanza e ipostasi» del Logos</i>	»	24
3.1. Leone III (717-741): la misura programmatica di un iconoclasmo politico	»	27
3.2. Costantino V (741-775) e il concilio di Hieria: l'impossibilità di un'immagine «consustanziale» al Logos	»	34
3.3. Leone IV (775-780): la difficile ricerca di un equilibrio	»	42
4. <i>La "prima restaurazione" (787-813): il secondo concilio di Nicea e la ricerca di una tradizione "ecumenica"</i>	»	44
4.1. Irene (780-802), Costantino VI (780-797) e il secondo concilio di Nicea: Parola e immagine	»	44
4.2. Niceforo I (802-811), Sturacio (811) e Michele I (811-813): un impero nel caos	»	52
5. <i>Il "secondo iconoclasmo" (813-843): La condanna parziale dell'immagine come restaurazione dell'impero</i>	»	54
5.1. Leone V (813-820) e il concilio di Santa Sofia: «L'immagine dal nome falso»	»	54
5.2. Michele II (820-829): "Costantinopoli val bene un'icona"	»	60
5.3. Teofilo (829-842): l'iconoclasmo come <i>raison d'État</i> dell'impero	»	63

6. <i>La “seconda restaurazione” e la “vittoria dell’ortodossia” (843): Teodora</i>	pag.	66
7. <i>L’eredità dell’iconoclasmo</i>	»	68
II. IL MEDIOEVO: IL “VALORE IDEALE” DELL’ARTE DI ROMA	»	72
1. <i>I Libri carolini</i>	»	74
2. <i>Il valore ideale delle vestigia</i>	»	83
III. L’ETÀ MODERNA: IL “VALORE POLEMICO” DI UN’ARCHEOLOGIA	»	86
1. <i>La Riforma e il tema dell’arte dei primi cristiani: il rilancio dei florilegi iconoclasti</i>	»	87
2. <i>La risposta cattolica: la scoperta delle catacombe</i>	»	91
IV. LA CONTEMPORANEITÀ: IL DIFFICILE BILANCIO DI UNA STORIA INSIGNE	»	95
1. <i>Il mito storiografico dell’aniconismo paleocristiano</i>	»	95
2. <i>Il caso dell’iconografia della Sinagoga</i>	»	107
V. PER UN APPROCCIO CRITICO ALLA CULTURA VISUALE CRISTIANA DELLE ORIGINI (I-IV SECOLO)	»	114
1. <i>Il necessario ritorno alle origini: prima dell’icona</i>	»	115
1.1. Il nodo storiografico. L’icona come crisi: il rischio di una storia a ritroso	»	115
1.2. Tornare a prima di Costantino	»	116
a. Costantino e la clericalizzazione dell’immagine	»	120
b. Un’iconografia cristiano-imperiale	»	121
1.3. Alle origini: dalla visione al vedere	»	124

## L’APPROCCIO ERMENEUTICO. L’ARTE PALEOCRISTIANA” COME SVILUPPO STORICO DELL’ESEGESI CRISTIANA ANTICA

I. UNA DIVERSA PROSPETTIVA CRITICA SUL DOCUMENTO VISUALE PALEOCRISTIANO	»	145
1. <i>La tipologia</i>	»	150



II. UN MODELLO METODOLOGICO: LA PRIMA CULTURA VISUALE CRISTIANA COME SINTASSI ERMENEUTICA	pag. 159
1. « <i>Arte tipologica</i> » (P. Bloch)	» 160
1.1. Le origini di una definizione	» 160
1.2. Verso il progetto iconografico	» 168
2. <i>Il parallelo con le raccolte di testimonianze</i>	» 173
3. « <i>Paradigmi di salvezza</i> » o « <i>manifesti tipologici</i> »?	» 178
III. I DOCUMENTI VISUALI PALEOCRISTIANI COME ERMENEUTICHE CODIFICATE	» 181
1. <i>Da "illustrazioni" delle Scritture (Bibliae pauperum) a "ermeneutiche" delle Scritture: l'autonomia della prima iconografia cristiana</i>	» 182
2. <i>Da "temi iconografici" a "codici visuali": la stabilità del lessico iconografico paleocristiano</i>	» 185
IV. LA CULTURA VISUALE DELLE ORIGINI CRISTIANE COME "DOCUMENTO" NELLA STORIA DEL «CRISTIANESIMO LATINO» (J. DANIELÉOU)	» 189
1. <i>Lo sviluppo storico dell'esegesi come officina del più antico pensiero cristiano: il ruolo dell'«ermeneutica codificata»</i>	» 191
2. <i>L'esegesi tipologica tra «giudeo-cristianesimo» e «cristianesimo latino»</i>	» 193

## IL SITZ IM LEBEN LE ORIGINI DELLA CULTURA VISUALE CRISTIANA

I. IL QUADRO CRONOLOGICO. QUANDO SI DEVE DATARE LA PRIMA ICONOGRAFIA CRISTIANA?	» 201
1. <i>La documentazione letteraria</i>	» 202
1.1. Il "negativo documentario": il <i>Discorso veritiero</i> di Celso	» 202
1.2. Il "positivo documentario": Ireneo, Clemente di Alessandria e Tertulliano	» 210
a. Ireneo di Lione, <i>Contro le eresie</i> 1,25,6	» 210

b. Clemente di Alessandria, <i>Pedagogo</i> 3,59,1 - 60,1	pag. 213
c. Tertulliano, <i>La pudicizia</i> 7,1	» 222
2. <i>La documentazione archeologica. La Regione di Lucina della Catacomba di Callisto: il cubicolo X-Y</i>	» 224
3. <i>Un parallelo contestuale. La più antica documentazione della storia cristiana</i>	» 234
II. IL CONTESTO STORICO-ECCLESIALE ED ECCLESIOLOGICO	» 238
1. <i>La stagione dell'apologetica cristiana: un'epoca di ellenizzazione?</i>	» 238
2. <i>L'«arte» della «persecuzione»</i>	» 244
3. <i>Secundum Scripturas: un'iconografia anti-gnostica</i>	» 254
III. IL CONTESTO STORICO-ARTISTICO	» 259
1. <i>Lo «spettatore romano» (J. Elsner): l'immagine come «causa efficiente»</i>	» 263
2. <i>Tra «dolore di vivere» e «volontà di potenza» (R. Bianchi Bandinelli): l'«arte plebea» come «specchio»</i>	» 271
3. <i>«Il potere delle immagini» (P. Zanker): la figura come «manifesto programmatico» e come «luogo espressivo»</i>	» 276
4. <i>«Il linguaggio dell'arte» (T.G. Hölscher): la forma come «sistema semantico»</i>	» 281
IV. IL CONTESTO GENETICO	» 286
1. <i>La committenza</i>	» 287
1.1. Il contesto romano imperiale	» 287
1.2. Il <i>Sitz im Leben</i> storico-sociale	» 291
1.3. Le opere superstiti	» 293
a. I dati epigrafici	» 293
b. La ritrattistica	» 295
c. L'iconografia del reale	» 297
2. <i>La fruizione</i>	» 299
2.1. Il contesto funerario	» 300
2.2. L'utenza	» 305

## IL LESSICO TIPOLOGICO DELL'ICONOGRAFIA PALEOCRISTIANA

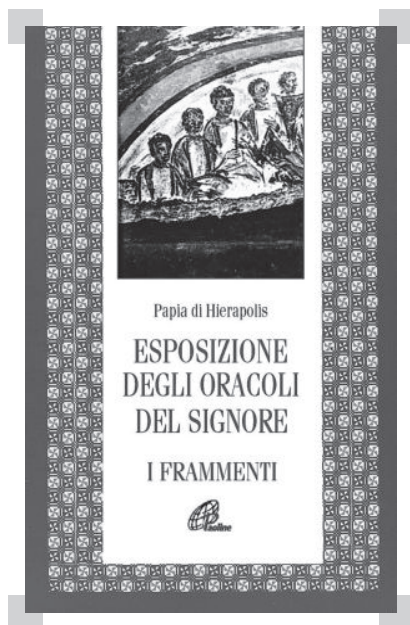
I. LA NASCITA DI UN LESSICO ICONOGRAFICO CRISTIANO: LE CARATTERISTICHE DELLA “TIPOLOGIA VISUALE”	pag. 311
1. <i>L'importanza del valore tipologico nella genesi dei temi iconografici paleocristiani</i>	» 311
2. <i>Il caso dei racconti di Daniele: la rilevanza quantitativa</i>	» 312
2.1. Tra matrice biblica e definizione ermeneutica	» 315
a. I tre fanciulli ebrei	» 315
b. Daniele nella fossa dei leoni	» 329
c. Susanna	» 339
d. Daniele e il drago	» 354
2.2. Ripensare la storia dell'esegesi cristiana antica	» 361
3. <i>Il caso del “miracolo” delle ossa aride: la rilevanza qualitativa</i>	» 362
3.1. Un “miracolo iconografico”?	» 366
3.2. La matrice ermeneutica e liturgica	» 374
4. <i>Il caso della caduta dei progenitori: l'ampiezza tematica</i>	» 383
4.1. Tra matrice biblica e caratterizzazione esegetica	» 385
4.2. La centralità del tema di genere	» 389
a. «Il giusto sceglie il frutto, il peccatore le foglie» (Ambrogio, <i>Il paradiso</i> 13,64): la trasgressione dei progenitori	» 389
b. «Adamo, per aver steso la mano, ha attirato su di noi la morte» (Esichio di Gerusalemme, <i>Omelia pasquale</i> 1,3): Adamo, il trasgressore	» 394
5. <i>Il caso della risurrezione di Lazzaro: l'intervento dell'attualità</i>	» 399
5.1. La risurrezione come emancipazione dal culto degli idoli	» 400
5.2. L'irruzione dell'attualità	» 405

## I MODELLI COMPOSITIVI DELLA PIÙ ANTICA DOCUMENTAZIONE VISUALE CRISTIANA

I. L'IMPORTANZA DEL “PROGETTO ICONOGRAFICO”. SCRITTURE, IMMAGINE ED ERMENEUTICA	» 415
--	-------

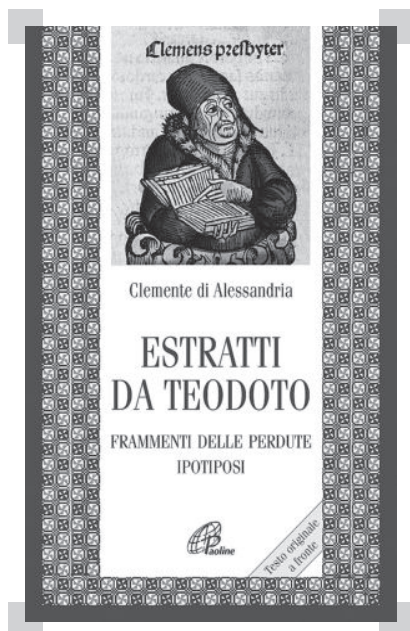
<i>Excursus: l'Ordo commendationis animae</i>	pag. 416
1. <i>La correlazione tipologica</i>	» 428
1.1. Il "sarcofago dell'Esodo" (Wp. 29, t. 157,2; Rep. 2, 12): un manuale di esegesi tipologica	» 430
2. <i>La traslazione tipologica</i>	» 440
2.1. Il sarcofago del British Museum (Rep. 2, 243)	» 443
2.2. Il sarcofago di San Celso (Wp. 32, tt. 243,4-6; Rep. 2, 250)	» 446
3. <i>L'argomentazione tipologica: la salvezza come storia</i>	» 451
3.1. L'alzata del sarcofago Lateranense 176 (Wp. 32, t. 177,3; Rep. 1, 145)	» 451
3.2. Il sarcofago Lateranense 193 (Wp. 32, t. 186,2; Rep. 1, 25)	» 454
3.3. Il sarcofago Lateranense 135 (Wp. 32, tt. 206,5-7; Rep. 1, 23)	» 457
3.4. La coppa di Podgorica (Museo dell'Hermitage)	» 459
 <i>Osservazioni finali e prospettive: tra immagine e parola, l'"arte" cristiana delle origini come Patrologia visualis</i>	 » 467
 <i>Appendice: Immaginario gentile e immaginario cristiano</i>	 » 473
1. <i>Appropriazione e ri-semantizzazione</i>	» 474
1.1. Perché mutuare dal lessico della gentilità?	» 474
a. Le motivazioni contestuali: i modelli delle botteghe	» 476
b. Le motivazioni funzionali: l'adozione di un codice pervasivo	» 480
1.2. Un lessico formalmente condiviso, semanticamente caratteristico	» 485
2. <i>Le matrici gentili del lessico iconografico paleocristiano (l'apporto dell'"immaginario gentile")</i>	» 489
2.1. Il caso del Buon Pastore	» 493
a. Elementi di continuità	» 493
b. Caratterizzazioni cristiane	» 496
 Bibliografia	 » 505
 Indici	 » 517
1. <i>Indice scritturistico</i>	» 519
2. <i>Indice delle fonti antiche</i>	» 526
3. <i>Indice onomastico: nomi antichi / nomi moderni</i>	» 541





Si trova in questo volume, a cura di Enrico Norelli, la più ricca e documentata edizione esistente dei *Frammenti* superstiti dell'opera di Papia, vescovo di Hierapolis in Frigia (Asia Minore). Benché pervenuti solo in pochi lacerti, l'*Esposizione degli oracoli del Signore* è un documento di grande interesse, ancora capace di offrire al lettore la possibilità di ispezionare una stagione precocissima della storia cristiana (l'opera fu composta attorno al 115), documentandone la vicenda, le pratiche e il patrimonio di idee e di credenze.





I tredici *Frammenti* raccolti in questo volume, in una nuova edizione critica profondamente ripensata, offrono una testimonianza di straordinaria importanza per la conoscenza della Gnosi antica e del pensiero del suo più influente maestro: Valentino di Roma.

Gli *Estratti da Teodoto* che, insieme alla “Grande Notizia” di Ireneo, sono le prime attestazioni della disputa che la “grande Chiesa” ingaggiò con il pensiero di Valentino, conservano però anche una traccia indelebile della maestria, della finezza e della determinazione con cui Clemente seppe reagire e controbattere a questo nuovo ideale di cristianesimo.







## **Lecture cristiane del primo millennio - Supplementi**

Collana diretta da Gabriele Pelizzari

Comitato di redazione: Alberto Camplani, Emiliano Fiori, Roberta Franchi, Elena Giannarelli, Claudio Gianotto, Giuseppe Laiti, Enrico Norelli, Cristina Simonelli, Chiara Somenzi, Giuseppe Visonà, Marco Zambon, Gianfranca Zancanaro, Antonio Zani.

Gli antichi cristiani, per comunicare, approfondire e difendere la propria fede, hanno prodotto e messo in circolazione, in ambienti e lingue diversi, un patrimonio considerevole di documenti che costituisce un momento significativo delle culture nelle quali il cristianesimo si è diffuso.

I *Supplementi alle Lecture cristiane del primo millennio*, grazie alla competenza di specialisti, presentano monograficamente personaggi, eventi, temi e strumenti fondamentali per approfondire criticamente la conoscenza di quei documenti, delle idee e delle pratiche dei credenti in Cristo nei primi mille anni della loro storia.

Confrontandosi con i più recenti indirizzi della ricerca, i *Supplementi alle Lecture cristiane del primo millennio* vogliono guidare il lettore alla (ri)scoperta di secoli decisivi per la storia del cristianesimo e delle culture fino alla nostra epoca, secoli dei quali molto è noto ma il più resta ancora da scoprire e da conoscere.

In un tempo che vorrebbe far dire alle origini cristiane tutto ciò che esso vuole ascoltare, l'intento di questa collana è di far risuonare le voci autentiche di quei primi secoli: rifiutando ogni appropriazione strumentale del cristianesimo e combinando il rigore della disamina scientifica con la chiarezza dell'esposizione, i *Supplementi alle Lecture cristiane del primo millennio* vogliono offrire spazio all'appassionata ricerca di un passato vitale per il nostro presente.

Comitato dei revisori: Juan José Ayán Calvo, Marco Bais, Edoardo Bona, Luciano Bossina, Antonio Cacciari, Remo Cacitti, Valentina Calzolari, Benedetto Clausi, Ignazio De Francesco, Gregor Emmenegger, Matteo Grosso, Augusto Guida, Eric Junod, Jean-Daniel Kaestli, Alain Le Boulluec, Giovanni Lenzi, Clementina Mazzucco, Tobias Nicklas, Bernard Outtier, Michel-Yves Perrin, Pierluigi Piovanelli, Paul-Hubert Poirier, Emanuela Prinziavalli, André-Louis Rey, Marco Rizzi, Alessandro Rossi, Teresa Sardella, André Schneider, Maria Veronese.

*Tutte le pubblicazioni di questa collana sono sottoposte a double-blind peer review.*




## SUPPLEMENTI

Cosa spinse i primi cristiani a sperimentare l'uso di un linguaggio figurativo? A quando è possibile datare la nascita del più antico “immaginario cristiano”? Come va “letta” la più arcaica documentazione visuale cristiana? Sussiste un rapporto tra queste figure e le scritture bibliche, tra queste immagini e le prime tradizioni esegetiche c.d. “patristiche”?

Questo libro tenta di dare una risposta a tali domande, avanzando, in forma sistematica, la proposta di una nuova metodologia critica per la comprensione e lo studio della primigenia cultura visuale cristiana. Attraverso l'analisi di un ricco repertorio di documenti – letterari e figurativi –, queste pagine dischiudono una nuova prospettiva sulla prima “arte cristiana”, descrivendone la natura e le finalità, provandone l'originalità e la specificità religiosa e illustrandone lo straordinario potenziale documentario per la ricostruzione delle origini cristiane.

ISBN 978-88-315-5450-3



 PAOLINE EDITORIALE LIBRI - © FSP Milano - All rights reserved