

ROSANNA FIORE TRIPODI*

I simboli nell'arte dei primi secoli del Cristianesimo La nascita dell'iconografia cristiana

Per comprendere il processo attraverso cui nasce e si sviluppa l'arte cristiana e con essa tutto il sistema di immagini da cui trae origine l'arte occidentale, può essere utile leggere un brano tratto dalla lettera di un anonimo cristiano del II secolo al pagano Diogneto¹:

«I cristiani né per regione, né per voce, né per costumi sono da distinguere dagli altri uomini. Infatti, non abitano città proprie, né usano un gergo che si differenzia, né conducono un genere di vita speciale [...]. Vivendo in città greche e barbare, come a ciascuno è capitato, e adeguandosi ai costumi del luogo nel vestito, nel cibo e nel resto, testimoniano un metodo di vita sociale mirabile e indubbiamente paradossale. Vivono nella loro patria, ma come forestieri; partecipano a tutto come cittadini e da tutto sono distaccati come stranieri».

Nessuna novità nei costumi, nel modo di vivere, nessuna differenza visibile tra cristiani e non cristiani nelle comunità dei primi secoli. Eppure una grande e rivoluzionaria novità nei contenuti e nei principi. Il quadro che ho appena citato può essere applicato con tranquillità anche alla nascente arte cristiana.

Ecco perché, almeno per i primi due secoli dell'era cristiana, non è possibile ritrovare tipologie e modelli iconografici totalmente originali. Spesso sono usati, come vedremo, eroi e personificazioni del mondo greco-romano, che diventano prefigurazioni dei protagonisti del cristianesimo. Il passaggio dall'iconografia pagana a quella cristiana fu impercettibile, soprattutto

* ROSANNA FIORE TRIPODI. Docente di Storia dell'Arte presso l'Ist. Stat. d'Arte "A. Frangipane" di R.C.; di Arte Sacra e Iconografia Cristiana presso l'Istituto Teologico "Pio XI" e l'ISSR di R.C.; Vice Direttore per il Settore Arte Sacra dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di R.C.

¹ Lettera a Diogneto V, 1-2, 4-5.

tutto nei primi secoli, al punto da rendere difficoltosa l'attribuzione di un manufatto a un ambito pagano piuttosto che a uno cristiano². L'arte cristiana sorge pian piano, acquisisce autonomia e pur adoperando strumenti espressivi preesistenti, in breve tempo costituisce un patrimonio di riferimento per i fedeli convertiti. Questo per la sua caratteristica principale, che è quella di rimandare, attraverso un segno visibile, ad una realtà invisibile. In breve si crea un codice interpretativo dei segni che permette di scorgere un contenuto forte sotto l'apparenza, e ciò – come vedremo – nell'uso di immagini sia simboliche sia narrative.

Quel che mi preme ora precisare il significato dei termini di cui ci occupiamo. Innanzitutto distinguiamo “segno” e “simbolo”. Il segno è una realtà sensibile che ci rimanda a un'altra realtà che non è presente o non è presente completamente; il simbolo è una realtà sensibile che ci rimanda ad un concetto che è definito di volta in volta (dal greco συμβάλλω che significa mettere insieme, confrontare).

L'altro termine “iconografia” è spesso usato con riferimento alla produzione, alla lettura, all'uso liturgico delle icone. Riportiamolo al suo significato originario: da εἰκων, immagine e γραφία, rappresentazione, l'iconografia è la descrizione delle immagini; nel corso degli studi storici, particolarmente nell'Ottocento, divenne uno studio sistematico dell'immenso patrimonio artistico paleocristiano e medievale e dei suoi rapporti con l'arte tardo-antica e bizantina; l'iconografia quindi identifica un soggetto e lo pone in riferimento alle sue fonti (Vangelo, Bibbia o altro). Così si realizzò la classificazione delle immagini per categorie di soggetti, con riferimento alla tradizione scritta e orale, alle fonti, per lo più bibliche o talvolta dei Vangeli apocrifi, da cui il soggetto in quella particolare figurazione trae ispirazione. Così l'iconografia divenne una pista di ricerca fondamentale per la storia dell'arte.

A questo punto, nei primi anni del Novecento (1912) sorse una disciplina parallela, l'interpretazione culturale della forma artistica, che prese il nome di iconologia (da λόγος, discorso, studio) e si occupò di interpretare le opere pervenendo al loro significato intrinseco³.

² P. DE VECCHI - E. CERCHIARI, *Arte nel tempo*, vol. I tomo I, Bompiani, p. 252; AA. VV., *Introduzione all'arte*, Electa/B. Mondadori, 1998.

³ E. PANOFSKY, in *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975.

Le opere, cui l'iconologia si rivolgeva, erano piene di significati nascosti, complessi. Noi invece intendiamo riferirci ora alle immagini semplici e vivaci del cristianesimo primitivo, fatte proprio per una comprensione immediata, anche da parte di chi non era in grado né di leggere né di scrivere e che costituivano una sorta di *Biblia pauperum*.

La genesi di questa nuova iconografia, dunque, come ho già detto, non fu immediata, non sorse, infatti, prima del II secolo, perché le primitive comunità cristiane dovettero innanzitutto approfondire la specificità della propria fede rispetto alle comuni radici ebraiche e difendersi dalle persecuzioni. L'arte – si dice – nasce nei periodi di calma. Bisogna tenere presente, infatti, in primo luogo il divieto veterotestamentario di rappresentare immagini della divinità⁴, cui inizialmente si attennero anche i cristiani. Tuttavia il divieto della legge mosaica fu talvolta trasgredito dagli stessi ebrei, come si può vedere nella sinagoga di Dura Europos⁵. Il timore di cadere in un culto idolatrico aveva dettato in un primo momento una contrapposizione, in particolare di alcuni Apologisti, come Tertulliano nel *De idolatria* e Minucio Felice nell'*Octavius*, rispetto alla cultura figurativa greco-romana. Prevalse infine l'urgenza di comunicare la nuova speranza offerta a tutti dal messaggio evangelico. Prevalse cioè la posizione di chi, come Clemente Alessandrino prima e San Gregorio Magno e Giovanni Damasceno in seguito, comprese che l'immagine aveva un valore complementare a quello della parola e poteva assolvere innanzitutto una funzione didascalica e pedagogica: fu così che in Occidente si superò la polemica aniconica e l'arte diventò uno straordinario strumento di diffusione della nuova fede.

Questo processo avvenne soprattutto nelle catacombe cristiane dove si passa dalle semplici incisioni graffite sulle lapidi a quelle più complesse e articolate contenute nei sarcofagi e infine alle decorazioni pittoriche che si dispiegano sulle volte e sulle pareti delle gallerie e dei piccoli vani che di tanto in tanto vi si aprono, i *cubicula*. Esili linee verdi e rosse delimitano dei pannelli, cornici leggerissime entro le quali si di-

⁴ Es. 20,3-5: «Non avrai altro Dio fuori di me. Non ti fare nessuna scultura né immagine delle cose che splendono su nel cielo o sono sulla terra o nelle acque sotto la terra»; Deuteronomio 5,7-8.

⁵ A. GRABAR, *L'arte paleocristiana*, Milano 1991, p. 67 ss.

spongono figure rese con la tecnica compendiaria, riassuntiva, a piccoli tocchi, tipica del terzo stile della pittura romana; dentro appaiono immagini di uccellini e piante. Sono gli stessi caratteri che troviamo negli ipogei pagani: si prende spunto dal *locus amoenus* classico, di ambiente agro-pastorale. Ricordiamo ad esempio le bellissime immagini con cui nel *De ave Phoenice* lo Pseudo-Lattanzio descrive il giardino fiorito con termini paradisiaci⁶.

È una pittura immediata, a tratti quasi ingenua, che ha il merito in ogni caso di creare un'atmosfera gaia e positiva, che dà luce ai bui ambienti sotterranei evocando il paradiso e un mondo felice.

Consideriamo adesso in modo più approfondito il complesso di immagini, ricchissimo di raffigurazioni, episodi, scene in cui possiamo identificare due filoni: a) le raffigurazioni simboliche o immagini-segno; b) le raffigurazioni a carattere narrativo o immagini-narrazione.

Il ricorso al simbolo è molto frequente ed è determinato dal legame con la tradizione giudaica e dal relativo divieto di rappresentare la divinità. Le immagini-segno sono sintetiche, si distinguono dalle immagini-narrazione per la brevità del messaggio trasmesso e – come ha notato André Grabar⁷ – esse raggiungono il loro scopo solo se risultano immediatamente intellegibili a chi le osserva. Non descrivono gli avvenimenti, ma li suggeriscono secondo un processo di semplificazione che le rende comprensibili al fedele cristiano di quei tempi. Per questo l'esecutore, diciamo meglio l'artista, adotta un linguaggio visivo noto. Due gli esempi significativi, che incontriamo più frequentemente: l'Orante e il Buon Pastore.

La figura dell'Orante (Fig. I), uomo o donna velata con le braccia alzate in un gesto di preghiera riprende la figura che esprimeva tradizionalmente nel mondo pagano la personificazione della *pietas erga homines et deos*, cioè la religiosa partecipazione verso il prossimo (ricordiamo Catullo e Virgilio)⁸, ma anche la consuetudine nella pratica religiosa ebraica di pregare a mani levate. L'atteggiamento *expansis manibus* è pre-

⁶ F. BISCONTI, *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana* in *Complementi interdisciplinari di Patrologia* a cura di A. Quacquarelli, p. 370.

⁷ A. GRABAR, *op. cit.*

⁸ Catullo *Carm.* 53 e 76, Virgilio, *Aen.* II, 687ss.



Fig. I - Donna vela orante, Cubicolo della *Velatio*, catacombe di Priscilla, Roma.

sente, infatti, in alcuni luoghi del Vecchio Testamento⁹ e appare ben presto nei primi affreschi delle catacombe all'inizio del III secolo.

Pian piano perse il significato di preghiera e la si rappresentò spesso accanto all'immagine del Buon Pastore: ciò ha fatto identificare l'Orante come l'anima del defunto e la seconda come il Cristo, cioè il salvato e il Salvatore.

Vi furono anche altre interpretazioni, ad esempio il belga de Bruyne nel 1960 la vide come simbolo della beatitudine celeste e della pace divina¹⁰, ma attraverso il confronto con i Padri della Chiesa si comprende che il senso è quello della preghiera continua di lode al Signore, che esprime la tensione di tutta la persona verso Dio. Ricaviamo tuttavia dai Padri anche il collegamento che i cristiani fecero tra l'Orante e la posizione di Cristo sulla croce, del resto in ambito romano già Tertulliano paragonava gli uccelli, che in volo tendono le ali a formare il segno della croce, al modo di pregare degli uomini con le braccia tese.

⁹ Es. 17,11 «quando Mosè alzava le mani Israele era il più forte»; Geremia (Lam. 3,41): «Innalziamo i nostri cuori al di sopra delle mani verso Dio nei cieli»; Salmo 140,2: «Come incenso salga la mia preghiera, le mie mani alzate come sacrificio della sera».

¹⁰ L. DE BRUYNE, *Les lois de l'arte paléochrétien comme instrument hermèneutique*, in «Riv. Arch. Crist.», 39 (1963) 12 ss.



Fig. II - Buon pastore, catacombe di Priscilla, Roma.

L'altra figura è quella del Buon Pastore (Fig. II), che trae origine dalla figura del Moscoforo, di cui ricordiamo la statua di scuola attica del VI secolo a.C. (Fig. III), il pastore che porta sulle spalle un vitello.

Mentre in ambito pagano l'Orante era simbolo della pietas, il moscoforo era simbolo della φιλανθρωπία o *humanitas*. Nell'Antico Testamento si trova frequentemente l'immagine del pastore e così nel Nuovo nei vangeli di Giovanni e Luca¹¹ riferita alla persona di Cristo. Così l'immagine assume il significato di Cristo e costituisce con l'Orante uno dei due ideo-grammi della storia della salvezza. Il pastore è ora giovane e imberbe, ora barbato e allude inizialmente al defunto rappresentato nell'aldilà e poi altre volte richiama chiaramente la persona di Cristo.

Esamineremo adesso i simboli rappresentati più frequentemente:

Ancora (Fig. IV): indica la speranza, anzi la speranza della salvezza poiché essa è speranza per il navigatore e ultima risorsa in mezzo alla tempesta. Allude alla vita, alla terra considerata un mare in cui l'uomo naviga. Sulle tombe dei martiri divenne il simbolo della fermezza nella fede e

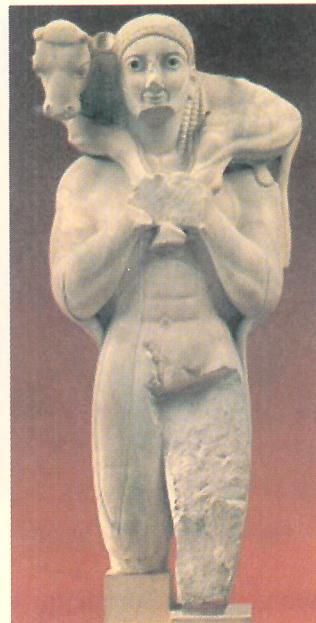


Fig. III - Moscoforo, VI sec. a.C., Atene, Museo dell'Acropoli.

¹¹ *Gu.* 10,11: «Io sono il buon pastore»; *Lc.* 15,4-7 (parabola della pecorella smarrita).



Fig. IV - Epigrafe *Licinia Amias*, sec. III, Roma.

della costanza nei supplizi. Richiamava anche nascostamente l'immagine della Croce¹².

Nave: scolpita o incisa sulle tombe, la nave che naviga a piene vele insegnava ai passanti che il defunto aveva vissuto da cristiano ed era morto piamente. Segno di una navigazione felicemente compiuta conduceva l'anima verso il porto dell'eterna pace. Accanto vi era spesso la torre di un faro; a volte la nave sul dorso di un pesce divenne simbolo della Chiesa, in questo caso Gesù era il pilota e i quattro evangelisti i rematori.

Pesce: segno segreto di riconoscimento per i cristiani perché il termine greco ΙΧΘΥΣ rappresentava l'acrostico dell'espressione "Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore". Fu accostato alla figura di Cristo sia per il paragone tra la vita e il mare, sia in riferimento al pesce pescato da Tobia che libera Sara dal demonio¹³, un pesce cioè che guarisce l'anima

¹² *Lettera agli Ebrei* 6,18-19.

¹³ *Tb.* 6,1-9.



Fig. V - Pani e pesce con significato eucaristico, catacombe di San Callisto, Roma.

come il Salvatore trae il mondo dalle tenebre. Il pesce fu anche simbolo del cristiano salvato, "pescato" da Cristo, in questo caso era sospeso all'amo. Ma nelle immagini delle catacombe il pesce celò anche un riferimento al Sacramento dell'Eucarestia e alla moltiplicazione dei pani e dei pesci (Fig. V).

Delfino: sugli anelli dei primi cristiani si trova a volte il delfino legato ad un'ancora come simbolo del cristiano stesso legato a Cristo, la sua ancora.

Corona: come la palma era un segno di vittoria ed alludeva alla vittoria di Cristo sulla morte. Spesso era associata alle tombe dei santi martiri e alla possibilità offerta al fedele di ottenere il premio della felicità eterna.

Pavone: è simbolo della risurrezione, perché ogni anno le sue piume cadono all'avvicinarsi dell'inverno per essere sostituite da altre in primavera, oppure perché, secondo una leggenda pagana recuperata dai cristiani, alla sua carne fu concesso di non putrefarsi. In altro contesto potrà essere usato come simbolo negativo di vanagloria.

Colomba: presente nel Vecchio Testamento (diluvio universale) e

nel Nuovo (battesimo di Cristo), fu sempre segno di umiltà e di mansuetudine. In volo rappresentava l'ascensione di Nostro Signore e il passaggio in cielo delle anime dei martiri; sulle tombe con il ramo d'ulivo nel becco rappresentava la pace e, come la nave, equivaleva a scrivere sulla lapide la formula *IN PACE*. Sarà usata in seguito, e lo è ancora oggi, come simbolo dello Spirito santo.

Agnello: l'immagine, inizialmente collegata al Buon Pastore, simbolizza il Redentore, ma rappresentò anche il cristiano (come nel gregge di agnelli o di pecore). Sulle tombe indica la purezza di vita del defunto e nel caso della sepoltura di due sposi si usava rappresentare due agnelli l'uno di fronte all'altro. L'agnello aveva già un significato importante nell'Antico Testamento, dove ricordava la Pasqua di Mosè, quando il sacrificio di un agnello aveva dato inizio alla liberazione degli Ebrei dall'Egitto, era dunque simbolo della salvezza del popolo d'Israele¹⁴. Nel Nuovo Testamento questo significato viene attribuito al Cristo, perciò sarà utilizzato dall'arte cristiana come simbolo dell'Eucaristia o come simbolo del sacrificio di Gesù, talvolta raffigurato al centro o ai piedi della Croce. L'agnello che sorregge una bandiera simboleggia invece la Risurrezione.

Gallo: simbolo della luce, perché annuncia il giorno vincendo le tenebre infernali, indica anche la vigilanza e per questo verrà messo sul tetto delle Chiese.

Vigna: simbolo della Terra promessa e del Paradiso, richiama il Vangelo di Giovanni¹⁵ e sarà presente su numerosi sarcofagi¹⁶ del tipo "a narrazione continua" con putti alati che danzano tra grappoli d'uva e tralci di vite.

Tetramorfo: il termine di origine greca (significa letteralmente "quattro forme") allude ai quattro esseri viventi citati da Ezechiele e nell'Apocalisse¹⁷. I Padri della Chiesa identificarono i quattro esseri con gli evangelisti: Matteo è simboleggiato da un uomo perché il suo van-

¹⁴ Es. 13.

¹⁵ Gv. 15,1 e 5: «Io sono la vera vigna e mio padre è il vignaiolo» e «voi siete i tralci».

¹⁶ Cfr. la scena di vendemmia del Sarcofago di San Lorenzo fuori le Mura del IV sec. e il Sarcofago del Buon Pastore del Musei Vaticani, seconda metà del IV sec.

¹⁷ Ez. 1,4 e ss; Ap. 4,7-9.

gelo inizia con la genealogia di Cristo per dimostrare agli Ebrei che Egli è veramente il Messia promesso oppure da un angelo in riferimento all'ispirazione divina del suo testo; Marco è rappresentato con un leone perché inizia con la predicazione del Battista nel deserto; Luca ha la forma di un toro alato perché il suo vangelo inizia con il sacrificio vespertino di Zaccaria; Giovanni ha come simbolo un'aquila perché “volà alto” con il suo linguaggio oppure perché il prologo del suo vangelo presenta la genealogia del Verbo.

Alfa e Omega: la prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco vengono rappresentate per indicare che Gesù è il principio e il fine di tutto.

Monogramma: il segno è formato dall'intersezione delle due lettere maiuscole dell'alfabeto greco, X e P, che sono le prime due lettere della parola Χριστός. Si narra che il monogramma apparso in sogno all'imperatore Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio contro Massenzio fu posto sulle insegne dell'esercito romano e lo condusse alla vittoria.

Croce: nei primi secoli del Cristianesimo non troviamo l'immagine della croce; sino al IV secolo se ne trovano pochissime isolate in qualche epitaffio; alla fine del IV secolo essa si presenta gemmata o rivestita di fiori. Solo nel V secolo accanto ai monogrammi e alle croci gemmate avremo la croci astili e nel VI i primi Crocifissi. Forse per la necessità di velare la verità della Passione o perché l'immagine del Crocifisso suscitava ripugnanza e si sarebbe potuta prestare a canzonature i primi cristiani la difesero con un certo pudore a rappresentarla. Uno dei primi esempi è la Crocifissione della porta lignea della Basilica di Santa Sabina a Roma del V secolo (Fig. VI): le figure sono scolpite secondo una prospettiva gerarchica (Cristo, infatti, ha dimensioni maggiori di quelle dei due ladroni) e ribaltata, i corpi sono frontali e ogni figura è racchiusa dentro uno schema a timpano; lo sfondo simula sommariamente le mura della città.

Albero della vita: un albero carico di frutti ricordava il Paradiso, nella Genesi, infatti, l'Eden è descritto come un giardino con al centro l'albero della vita¹⁸. Nel Medioevo l'albero verrà collegato al ciclo vita, morte e risurrezione e perciò collegato anche al legno della croce di Cristo.

¹⁸ Gn. 2,8-9.



Fig. VI - Crocifissione, Porta lignea di Santa Sabina, secondo quarto del V secolo, Roma.



Fig. VII - Fenice, mosaico, Aquileia.

Mandorla: sarà usata a partire dal periodo medievale per indicare la divinità di Gesù, di cui spesso racchiude la figura.

Altri simboli che saranno presenti soprattutto nei mosaici dopo l'Editto di Milano sono:

Fenice: uccello d'Arabia presente nel Mosaico di Aquileia (Fig. VII) viene usato in chiave cristiana perché vive 500 anni, raccoglie ramoscelli, si costruisce un rogo, alimenta un incendio con il battito delle ali, poi risorge dalle ceneri. Diviene figura di Cristo in riferimento al vangelo di Giovanni¹⁹.

Aquila: quando invecchia, la sua vista è offuscata, allora cerca una sorgente d'acqua e vola in alto fino al sole, che le brucia il velo degli occhi, torna giù, si immerge per tre volte nella sorgente e riacquista la vista. È segno del cristiano, perché l'uomo vecchio o chi ha gli occhi offuscati viene rinnovato dal Signore²⁰. L'aquila diverrà nel tetramorfo il simbolo di S. Giovanni Evangelista.

Cervo: è simbolo della tensione verso il bene con significato battesimal²¹, spesso contrapposto al serpente, simbolo del male.

Lepre: nei mosaici pavimentali di Aquileia viene usato come simbolo negativo, di poca fermezza nella fede, perché cambia il pelo al varia-re delle stagioni.

Leone: in senso positivo indica la forza, in senso negativo si usa in riferimento al Salmo 90²².

I racconti relativi agli animali e al loro significato tratti dal *Phisiologus*, operetta del II-III secolo, arricchiti dai Padri della Chiesa conflui-rono poi nei *Bestiarii* medievali, che alimentarono la produzione pla-stica successiva.

La seconda tipologia di immagini è costituita da quelle che abbiamo chiamato immagini-narrazione.

Ai simboli si affiancano, infatti, le immagini del Cristo e le narra-zioni di episodi biblici.

È dall'incarnazione di Cristo che nasce la possibilità di rappresen-

¹⁹ *Gu.* X,18: «Ho il potere di deporre la mia vita e di riprenderla».

²⁰ *Ef.* 4,22.

²¹ *Sal.* 41,2.

²² *Sal.* 90,13: «Camminerai su aspidi e vipere / schiaccerai leoni e draghi».

tarlo in figura umana e che è superata la polemica aniconica che travagliò la Chiesa primitiva e si risolse ben presto e positivamente in Occidente a differenza dell'Oriente, dove l'uso delle immagini fu ben più travagliato a causa dell'iconoclastia. In ogni caso anche in questa tipologia di immagini l'intenzione non è solo quella di "rappresentare", ma anche quella di "suggerire" una realtà che trascende il mondo naturale.

Le scene bibliche vengono semplificate: il nucleo narrativo comprende due o tre figure associate ad elementi-chiave di lettura. La sobrietà delle rappresentazioni si spiega in un contesto in cui l'arte assolve esigenze soprattutto didattiche e catechetiche. Il lessico iconografico si collega a quello biblico per costituire una *Biblia pauperum* con dei mezzi semplici e poco sofisticati. È una pittura che presenta due costanti: a) la persistenza di elementi tratti dalla tradizione giudaica, b) la presenza di soggetti tratti dalla mitologia greca e purificati dall'originario significato pagano.

Ad esempio in un mausoleo della necropoli vaticana, verso il I decennio del IV secolo, troviamo un mosaico con Cristo come Dio sole. Il sole già in molte religioni pagane era simbolo della divinità, in ambito cristiano diviene allegoria di Cristo portatore di vita eterna e di una nuova luce spirituale che dà salvezza.

Nelle immagini-narrazione prevalgono le scene del Vecchio Testamento, ciò si spiega con l'origine ebraica delle prime preghiere cristiane per i defunti e svela il ricco scambio che avviene tra cultura ebraica e cultura cristiana.

I temi, come ho già detto, sono rappresentati in maniera molto sintetica: un uomo ritto in preghiera dentro una piccola cassa è sufficiente per evocare l'Arca di Noè e il Diluvio Universale, un uomo che con una canna tocca una roccia allude a Mosé che fa scaturire le acque (Fig. VIII): ancora una volta, come nella figura dell'Orante, che abbiamo già esaminato, è la potenza del gesto e la sobrietà dell'immagine a colpirci più che la descrizione dei particolari. Lo stesso avviene nelle rappresentazioni di altri episodi, come quello di Daniele nella fossa dei leoni o del Sacrificio di Isacco (Fig. IX).

Nelle immagini del Nuovo Testamento (ad esempio la guarigione dell'emorroissa, del paralitico, del cieco nato, la resurrezione di Lazzaro) il leitmotiv è il tema della salvezza.



Fig. VIII - Mosé fa scaturire l'acqua dalla roccia, catacombe di San Callisto, Roma.



Fig. IX - Il sacrificio di Isacco, Ipogeo di via Dino Compagni, Roma.



Fig. X - I tre fanciulli nella fornace ardente, catacombe di Priscilla, Roma.

Interessante appare l'analisi di alcune immagini riconducibili ad una preghiera formulata alla fine del III secolo²³:

*Esaudisci la mia preghiera,
come hai esaudito Giona nel ventre del cetaceo.*
*Esaudisci la mia preghiera,
come hai esaudito i tre fanciulli,
Anania, Azaria e Misaele.*
*Esaudisci la mia preghiera,
come hai esaudito Susanna tra le mani dei vecchi.*

È interessante la corrispondenza tra questa preghiera e l'iconografia delle origini, il che dimostra ancora una volta il legame tra liturgia e arti figurative e come l'iconografia stessa diventi un mezzo di diffusione del cristianesimo. Quanto ai tre episodi citati nella preghiera, l'iconografia di quello dei tre fanciulli condannati da *Nabucodonosor* per non aver adorato un idolo ad essere arsi nella fornace ardente²⁴ è fissata dal-

²³ P. PRIGENT, *L'arte dei primi cristiani*, Edizioni Arkeios, Parigi 1995, p. 227.

²⁴ *Dn.* 3,25-45; 46-50.

l'immagine delle catacombe di Priscilla (Fig. X): i ragazzi oranti, vestiti all'orientale sulla fornace ardente, talvolta altrove si inserisce una colomba, che allude allo Spirito Santo e alla preghiera dei tre giovani esaudita dal Signore.

Susanna minacciata dai vecchioni²⁵ è rappresentata tra due anziani, oppure orante tra due alberi (III-IV secolo) e più avanti trasformata in agnello in mezzo ai lupi con valore simbolico.

Spesso l'episodio veterotestamentario richiama la salvezza operata da Cri-



Fig. XI - Sarcofago di Giona, Museo del Laterano, Roma.

sto oppure accade che episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento sono accostati nel medesimo monumento per suggerire l'idea della continuità.

Si è fatto riferimento precedentemente anche al perdurare di alcuni miti pagani nel nascente cristianesimo. Prendiamo ad esempio a tal proposito la figura di Orfeo, mitico cantore che ammansiva gli animali e addolciva la natura selvaggia con la sua lira; egli viene assimilato a Cristo, più che per il viaggio agli inferi che poteva essere letto in chiave di anticipazione della morte e risurrezione di Gesù, per la sua capacità di piegare la natura al suo volere. Un'immagine delle catacombe di Domitilla, infatti, lo mostra tra gli animali e trova punti di contatto con l'iconografia del Buon Pastore. Il motivo esegetico ritorna nei Padri del IV secolo, particolarmente in Clemente Alessandrino ed in Eusebio²⁶.

A questo proposito possiamo citare anche il tema di Giona, presen-

²⁵ Dn. 13,1-64.

²⁶ F. BISCONTI, *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana in Complementi interdisciplinari di Patrologia*, a cura di A. Quacquarelli, p. 370.



Fig. XII - Maria con Gesù Bambino, catacombe di Priscilla, Roma.

te in alcuni sarcofagi (Fig. XI), che viene raffigurato gettato in mare, vomitato dal serpente marino e disteso sotto la pianta di ricino: dietro tali immagini, richiamando il mito greco di Endimione e Selene, Giona diventa prefigurazione di Cristo, della sua morte e risurrezione. L'episodio viene dunque frequentemente proposto al cristiano come paradosso di salvezza, che l'uomo deve conoscere perché conferma la speranza nell'intervento salvifico di Dio.

Nel nostro *excursus* vanno menzionate certamente due immagini: nelle Catacombe di Priscilla una madre che allatta un bambino alla presenza di una persona in piedi accanto a lei, può forse essere interpretata come un'evocazione di Isaia, che annuncia la nascita del Messia di fronte alla Madonna in atto di allattare il Bambino Gesù (Fig. XII). Un'altra immagine di una donna col bambino si trova nelle catacombe

dette *Coemeterium maius* nel IV secolo²⁷.

Naturalmente dopo l'editto di Costantino si introducono delle variazioni nell'uso delle immagini: si abbandona il naturalismo e nei sarcofagi si passa dalla narrazione continua e dall'unione di episodi diversi²⁸ alla presentazione di singoli episodi, come avviene nel Sarcofago di Giunio Basso (359).

Le composizioni diventano più complesse, con un maggior numero di figure e inquadrature architettoniche, mentre anche le immagini-segno cambiano. Nella rappresentazione del Cristo si sostituisce la ricchezza delle forme simboliche primitive con tre nuove tipologie. La sua immagine, infatti, in origine espressa prevalentemente dal Buon pastore, ora presenta: a) il tipo del filosofo (*Christus cynicus*), cioè il saggio testimone della divinità, già frequente nell'iconografia della seconda metà del III secolo, con riferimento a filosofie stoiche e neoplatoniche, che predicavano la serenità e l'estraneamento dalla realtà da parte del saggio; b) il tipo del Cristo mistico di età costantiniana (prima metà del IV secolo), cioè il Cristo giovinetto a cui secondo Grabar attribuire uno stato ideale di giovinezza significa collocarlo fuori dal tempo in una dimensione eterna²⁹, Pfeiffer vede invece in questa raffigurazione un modo di attestare la preesistenza eterna di Cri-



Fig. XIII - Cristo docente,
Museo nazionale, Roma.

²⁷ A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Jaca Book, Milano 1999, p. 26.

²⁸ Cfr. i sarcofagi già citati.

²⁹ A. GRABAR, *L'arte paleocristiana*, Milano 1991.

sto e la sua superiorità rispetto agli dei pagani³⁰; c) il tipo del Cristo storico di età teodosiana (seconda metà del IV secolo), che evoca il significato salvifico della Passione, della Resurrezione e della Maestà anticipando il Cristo giudice bizantino-medievale.

A proposito del secondo tipo è interessante esaminare una statuetta seduta della fine del IV secolo interpretata come un'immagine di Cristo docente (Fig. XIII): indossa la tunica ed il pallio, con la mano destra sollevata accompagna la spiegazione del testo contenuto nel rotolo semiaperto che regge con la mano sinistra; l'immagine è quella usata tradizionalmente nel mondo pagano per rappresentare un maestro. In questo caso il Cristo è un giovane dall'aspetto apollineo, che potrebbe richiamare l'episodio evangelico di Gesù dodicenne che disputa con i dottori del Tempio.

Con il terzo tipo invece si accentuano i legami tra il Cristianesimo e le rappresentazioni dell'imperatore in trono, mentre i vincoli tra potere temporale e potere spirituale si fanno più stretti. Il quadro di riferimento dal quale siamo partiti non vale più e da qui si innesta un processo che porterà all'iconografia bizantina e medievale.

³⁰ H. PFEIFFER, *L'immagine di Cristo nell'arte*, Città Nuova Editrice, Roma 1986, p. 25.