

Dall'iconografia pagana all'icono- grafia cristiana

di *Chiara Frugoni*

Edizione di riferimento:
in *Civiltà dei Romani. Un linguaggio comune*, a cura
di Salvatore Settis, Electa, Milano 1993

Visitare una catacomba, ad esempio quella di Sant'Agnese a Roma, su tre piani, fitti di loculi piccoli e a volte minimi (le persone erano meno alte di noi e la mortalità infantile altissima) è un'esperienza che salutarmente porta via d'un colpo una serie di luoghi comuni: che i cristiani si riunissero segretamente per lunghe cerimonie liturgiche, per sfuggire alle persecuzioni. I nomi dei defunti sono in latino e in greco (fra i primi cristiani si contavano molti liberti o schiavi); alcune scritte ci dicono che la persona era rimasta ferma nella fede negli dei. Di questa commistione di credenze e di sepolture è testimonia eloquente la grande e fastosa catacomba di via Latina (della prima o seconda metà del IV secolo d.C.), ricchissima di pitture – sulla quale ritornerò – dove in alcune stanze sono dipinte, ad esempio, le imprese di Ercole, in altre, temi della religione cristiana. Non necessariamente tutti i membri di una famiglia si convertivano contestualmente, eppure poterono continuare a convivere pacificamente al suo interno; allo stesso modo gli abitanti dell'ultima dimora poterono riposare insieme senza subire discriminazioni o separazioni forzate a causa delle variegate credenze professate in vita.

Spesso le catacombe sfruttarono gli scavi portati avanti da cave poi abbandonate; quella di Sant'Agnese dimostra essere stata oggetto di un uso intensivo: non

fu certo un luogo sconosciuto e nascosto. Semplicemente, la volontà cristiana di seppellire i morti senza incinerazione^t richiedeva uno spazio grandissimo in superficie; per questo si adottarono sepolture «a castello», sfruttando il sottosuolo. Il buio regnava fittissimo; le prese d'aria, insufficienti: i morti dunque, una volta pietosamente collocati, dovevano rimanere molto soli.

Soli sí, ma accompagnati da scritte e dipinti beneauguranti per assicurare i vivi: della felicità già goduta dai propri cari nell'aldilà e di quella futura, che sarebbe toccata a chi ancora non era approdato alla quiete e al riposo. Le prime immagini di una Chiesa in fase di organizzazione e di sviluppo – anche se purtroppo quasi nulla ci è dato sapere dei primi due secoli – parlano un linguaggio tutto in positivo, che ci dice la sicurezza e la fiducia dei nuovi adepti nelle promesse del credo appena abbracciato e tutto l'entusiasmo di una fede profonda e recente: forse per questo tanto forte; una fede difesa, nei momenti di tensione politica, anche con rischi personali gravi.

Le immagini rimaste della comunità cristiana ai suoi albori sono tutte funebri e ci costringono a giudicare da un'unica, particolare angolazione quelle prime forme di religiosità: il messaggio che ne scaturisce è perciò, come si è detto, quello di una speranza di salvezza, espressa attraverso l'illustrazione dei due maggiori sacramenti, il battesimo e la comunione, che permettono al credente, con l'appartenenza alla Chiesa, l'approdo al Paradiso. Vediamo infatti Dio che interviene a liberare il suo fedele o lo preserva dal male in immagini con funzione rammemorativa per chi la contempla, e operante nei confronti del defunto che a quel divino aiuto si appella.

A quale repertorio di immagini si rivolse l'artista o l'artigiano per assolvere i desideri dei primi committenti cristiani? Prima di farne una sia pur rapida rassegna vor-

rei richiamare alcuni principi, forse ovvi, ma non scontati.

A livello teorico sarà necessario tenere conto dell'immagine-modello come momento condizionante della creazione artistica: occorre sempre un'invenzione di genio, e perciò rara, per modificare il linguaggio iconografico. Le immagini già esistenti sono per l'artista una delle fonti più importanti dei suoi mezzi espressivi. Nell'arte paleocristiana proprio le scarse innovazioni apportate rispetto al coevo repertorio iconografico – che era il repertorio dei temi tipici dell'arte pagana – ne assicurano la generale comprensione. Ad esempio nell'ipogeo pagano di Vibia del IV secolo d.C. la defunta viene introdotta da un personaggio maschile a partecipare ad un banchetto esattamente come una cristiana, Veneranda, nelle catacombe di Domitilla (fine del IV secolo) viene scortata da una santa, Petronilla, verso il Paradiso². Un altro punto da tenere presente sono i destinatari, cui era assai più facile comprendere il linguaggio figurativo corrente, seppure mutato di significato; destinatari che dobbiamo pensare nei primi secoli del cristianesimo etnicamente e culturalmente assai mescolati, pronti a ricevere messaggi plurimi ed intersecati. Ad esempio, il Paradiso come luogo di refrigerio e di riposo risponde ad un immaginario della comunità ebraica che culturalmente ricorda il suo passato nel deserto arido ed assolato, dove l'acqua fresca e le palme dell'oasi costituivano il miraggio costante e il concetto di felicità stessa. D'altra parte in greco palma si dice *foinix*, parola che significa anche fenice, il mitico uccello rinascente dalle sue ceneri, già conosciuto in questa accezione da Greci e Romani come simbolo di immortalità³. Le palme allora che adornano tanti sarcofagi paleocristiani⁴ alludono al paradiso perché insieme rimandano all'eternità e alla gioia: un simbolo di lunga durata, continuato fino al medioevo: si pensi alla porta di bronzo di Bonanno

(fine del XII secolo circa) del duomo di Pisa dove il paesaggio paradisiaco è per l'appunto evocato da una fila di esili palme mosse dal vento⁵. Oppure prendiamo in considerazione il tipo del filosofo, diffusissimo nell'arte romana, che diventa quello di Cristo, il vero filosofo per eccellenza. Cristo imberbe, di una giovinezza ideale si mostra al di fuori del tempo in un'età sulla quale i segni del decadimento corporeo non possono fare presa: così si mostra ad esempio sul famoso sarcofago di Giunio Basso nelle Grotte vaticane (359 d.C.)⁶.

Per la scelta dei soggetti ha avuto importanza anche la liturgia: nella *Commendatio animae*, la preghiera come si sa dei defunti, ricorrono moltissimi esempi che hanno una parallela testimonianza figurativa⁷. Dati gli stretti rapporti esistenti fra comunità ebraica e cristiana, a Roma e ai confini dell'impero (valga come esempio riassuntivo Dura-Europos, la colonia macedone in Mesopotamia dove sono stati rinvenuti, fra l'altro, un edificio cristiano ed una sinagoga, il primo decorato con scene del Nuovo Testamento, la seconda dell'Antico del III secolo d.C.) importante fu anche l'influenza della liturgia ebraica su quella cristiana: uno dei soggetti della grande catacomba di via Latina raffigura l'uccisione da parte di Phinees di Zambri e della donna madianita (*Num.* 25, 6-8)⁸: è da collegare, a mio avviso, con la preghiera ebraica del digiuno pubblico, ritenuta già per altra via in rapporto con la *Commendatio animae*⁹ e fonte di vari soggetti che illustrano le catacombe, preghiera dove è citato, accanto ad altri personaggi del Vecchio Testamento, proprio Phinees come beneficiario di un miracoloso aiuto divino.

Le scelte iconografiche non furono però mai casuali: la diffusione di certe e non altre immagini, la frequenza con cui si imposero, sono la spia di una determinata sensibilità collettiva: Cristo assume i tratti del filosofo proprio per l'importanza che la filosofia aveva nella vita

romana; tale scelta è perciò una risposta ad un ideale collettivo e, in quanto trasposizione dal repertorio pagano a quello cristiano, ha, rispetto alla sua fonte, un valore sottilmente corrosivo e negativo, rassicurante invece per la comunità cristiana, che di quel mondo «pagano» fa ancora, inevitabilmente, parte. Esempio illuminante può essere il bellissimo sarcofago che fa da zoccolo al pulpito in Sant'Ambrogio a Milano (IV secolo d.C.)¹⁰ che mostra al centro Cristo giovane, imberbe, con libro in mano, nell'iconografia del filosofo, mentre insegna nel consesso degli Apostoli che lo ascoltano reverenti, seduti ad un livello inferiore; ai suoi piedi si inchinano i due defunti che hanno imparato dal Verbo la vera dottrina. A volte può essere addirittura il defunto stesso che la pietà dei congiunti trasforma in filosofo: siede svolgendo il papiro nell'esatta posa di tanti filosofi pagani, ma perfettamente cristianizzato dal contesto, circondato com'è, in un sarcofago in Santa Maria Antiqua a Roma del III secolo d.C., da Giona ributtato a terra dopo la dimora nel pesce, dal Buon Pastore, dal Battesimo di Cristo¹¹.

I temi della morte e della resurrezione, propri di varie comunità religiose, si esprimono quanto a soluzioni iconografiche secondo una rete di interdipendenze che vanno al di là dei semplici rapporti formali e provengono invece da un'affinità di contenuto: la Resurrezione di Cristo, nelle prime rappresentazioni cristiane può essere rappresentata dalla Croce assimilata ad un trofeo, figura quest'ultima impiegata a celebrare la vittoria militare e presente nell'arte dell'impero romano. La Resurrezione come tale non è invece compresa fra i temi dell'iconografia pagana e forse proprio per questo è uno dei motivi dell'assenza di una sua diretta rappresentazione nel repertorio della prima arte cristiana. La fortuna di certi soggetti tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento, fu avvantaggiata quindi da un modello iconografico già

pronto rispetto ad altri soggetti che avrebbero invece richiesto una formulazione visiva di nuova creazione. Ad esempio, se per la presenza della rappresentazione di Mosè nel roveto ardente nelle pitture catacombali si può trovare una giustificazione in un passo del Vangelo di Luca (20.37) là dove Cristo dice: *Quia vero resurgant mortui, et Moyses ostendit secus rubum, sicut dicit: «Dominum Deum Abraham et Deum Isaac et Deum Jacob»* («E che i morti risorgano, lo indicò Mosè nel passo del roveto, dove chiama il Signore: “il Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe”»), la frequenza dell'impiego è forse la stessa scelta di questo soggetto sarà stata sollecitata dal prototipo pagano di Hermes che si slega i sandali.

È ancora la catacomba di via Latina l'esempio più insigne per un ripensamento di quello che è uno dei più inquietanti problemi posti dalla pittura catacombale: e cioè il rapporto fra cicli pagani e cristiani, la loro reciproca influenza. La convivenza – come è qui documentato con tanta ampiezza – è resa possibile dalla fondamentale affinità di significato e di atteggiamento psicologico sotteso alle immagini dei cicli pagani e cristiani: la salvezza cioè del defunto è assicurata dall'illustrazione di episodi che mostrano sia il miracoloso aiuto divino, sia la diretta rappresentazione dell'estinto che gode o si avvia a godere le gioie dell'oltretomba. Nella catacomba di via Latina agli episodi biblici fanno riscontro le storie del ciclo di Ercole, l'eroe salvatore per eccellenza, e quelle dei suoi beneficiati (Alceste condotta da Ercole, dopo la morte, davanti al marito Admeto che l'attende, ormai immortale, nell'oltretomba). Vi è anche illustrato un episodio chiarito convincentemente una trentina di anni fa¹²: la lezione sull'immortalità dell'anima e sulla sua incarnazione nel corpo tenuta da un filosofo alla presenza di un gruppo di compagni e di Aristotele¹³. Nel dipinto si vedono infatti alcuni saggi sedu-

ti ad emiciclo – fra questi è individuabile Aristotele perché di taglia piú grande, un tratto questo che continua nel medioevo, voglio dire, la griglia di valori espressa attraverso il rapporto di grandezza delle figure. Gli sguardi degli astanti sono rivolti verso un compagno che con una lunga bacchetta sta toccando il corpo di un bambino steso davanti a loro, raffigurato nell'istante in cui, con il ritorno dell'anima nel corpo, riprende la vita¹⁴. Ora, il concetto di resurrezione che implichi il ritorno dell'anima che si era allontanata è, come si sa, presente anche nella Bibbia e il miracolo in *II Reg. 4, 18-37*¹⁵. Ma anche per l'episodio evangelico di Lazzaro, dove quest'ultimo particolare non ricorre nel testo, si possono citare numerosi esempi figurativi, coevi al dipinto di via Latina, in cui Cristo tocca l'amico con una lunga verga¹⁶. Un altro miracolo presente in moltissimi sarcofaghi cristiani, quello della resurrezione del figlio della vedova (*Luc. 7, 11-15*)¹⁷ mostra una strettissima affinità iconografica con il dipinto di via Latina. Se la rappresentazione del miracolo cristiano della resurrezione sottendeva un'eco testuale, densa di implicazioni filosofiche legate al pensiero pagano contemporaneo¹⁸, essa trova proprio per questo un efficace rimando in un'esemplificazione pagana delle medesime concezioni, facilitata nella sua traduzione visiva da un modulo, cristiano questa volta, noto e diffuso. La lezione in presenza di Aristotele e il miracolo della vedova e della resurrezione di Lazzaro non sono perciò legati soltanto da un'affinità formale, ma dovevano avere nell'animo del primo cristiano un'analoga risonanza concettuale. Il problema delle catacombe in cui siano affiancate immagini pagane e cristiane non richiede per essere risolto il ricorso a provvidenziali divari cronologici; la religione cristiana dei primi tempi non era ancora rigidamente ordinata nelle sue dottrine dato che il concetto di eterodossia è un'acquisizione posteriore. Il cristiano d'altra parte face-

va pur sempre parte del mondo pagano e della sua cultura, attraverso cui egli filtrava la propria religiosità. Negli Atti apocrifi di Giovanni¹⁹, un discepolo di Giovanni, Licomede, ne fece eseguire di nascosto il ritratto, posto poi su di un altare circondato da fiori e candele, oggetto di culto e di venerazione, nonostante che apostolo e discepolo vivessero nella medesima casa. Il discepolo, scoperto in questo suo affettuoso tributo, accusato da Giovanni di idolatria, si difese dichiarando che accanto a Dio trovava giusto si trovassero uomini benefattori e che perciò potevano essere equiparati agli dei. Per un uomo che si considera cristiano – osserva Grabar – era naturale possedere il ritratto del maestro e venerarlo secondo una prassi che lo stesso protagonista dell'episodio dichiara comune del beneficiato verso il suo benefattore²⁰. La somiglianza fra le piú antiche rappresentazioni di Cristo e certe immagini di divinità pagane non si spiega del tutto pensando al comune repertorio tradizionale di convenzioni espressive; rimanda, io credo, ad una scelta cosciente o per lo meno all'impossibilità di rappresentare Dio se non attraverso il condizionante modello di un altro dio, il dio pagano. Teodoro Lettore (secolo VI) citato da San Giovanni Damasceno nell'Oratio III, *De imaginibus*²¹, ricorda la storia di un pittore che, un secolo prima, aveva dipinto Cristo secondo l'immagine di Giove, anche se con conseguente punizione divina. Al diffondersi del ritratto cristiano contribuì certamente l'editto di Costantino (312 d.C.), che, rendendo possibile la manifestazione della religione cristiana equiparata agli altri culti già esistenti, fece sí che le *sacrae imagines* degli imperatori non fossero piú il simbolo della persecuzione, ma si propossero anzi come autorevole modello ispiratore. La vera espansione avvenne in concomitanza con la proibizione da parte di Teodosio II (m. 450)²² del culto degli antenati, proibizione che decretò la fine del ritratto

funerario pagano, recuperato dalla Chiesa attraverso quello dei santi e dei martiri. L'editto di Costantino fu decisivo non solo per il diffondersi pacifico della nuova religione ma anche per il nuovo indirizzo che venne impresso alla tematica cristiana e alla sua rappresentazione artistica. Il monogramma costantiniano, la croce come simbolo di vittoria, creano uno strettissimo rapporto fra Chiesa e monarca. L'impero diventa così via via un impero cristiano, riflesso di quello celeste mentre il sovrano è protetto dal celeste *kosmokrator*. Da qui discende una serie di innovazioni iconografiche: la mano divina che dal cielo si protende a proteggere l'imperatore²³; il serpente, simbolo del paganesimo che il monarca sprezzantemente calpesta²⁴; il monogramma di Cristo che accompagna la rappresentazione dell'imperatore trionfante²⁵. I soggetti cristiani si mostrano strutturati dall'ideologia imperiale che incoraggia immagini di trionfo, di vittoria, di potenza. Non vengono rappresentati o quasi dogmi o concezioni ideologiche ma invece il potere divino secondo l'iconografia ufficiale del dominio terreno. Alla rappresentazione dell'imperatore e dell'imperatrice in trono²⁶ fa riscontro quella di Cristo con la Vergine i santi e gli angeli; all'imperatore che trasmette il *volumen* dell'*auctoritas* ad un ufficiale²⁷, la *traditio legis* di Cristo a Pietro e Paolo²⁸; all'offerta dei doni all'imperatore quella dei Re Magi; all'*adventus* di un imperatore²⁹ l'entrata di Cristo in Gerusalemme, e l'elenco potrebbe continuare. Anche situazioni immaginarie o cerimonie simboliche, come ad esempio *Sacre conversazioni*, o presentazioni di committenti e fondatori da parte di angeli o santi alla divinità traggono ispirazione da cerimonie della corte imperiale, così come la foggia degli abiti dei santi e degli apostoli o le architetture di sfondo alle loro figure. L'amministrazione della giustizia reale, una prerogativa del potere politico, si riflette nelle numerose rappresentazioni di tribunali con-

danne ed esecuzioni; anche se nell'arte paleocristiana si assiste ad un capovolgimento dei valori, in quanto è il reo che viene ad essere il protagonista positivo. Nel già citato sarcofago di Giunio Basso sono rappresentati con dovizia di particolari Pietro e Paolo portati a giudizio, così come sulla colonna di Marco Aurelio a Roma ad esempio la decapitazione dei Quadi ribelli.

La consuetudine di abbellire i pavimenti delle grandi ville dei latifondisti delle province romane con mosaici illumina sulla presenza di un analogo sistema decorativo nelle chiese cristiane, dove abbondano figure di animali, di piante e di fiori. Perfino determinate convenzioni espressive hanno la loro fonte ispiratrice nell'arte romana imperiale: valga per tutte l'esempio della mano di Cristo con le due dita piegate, il gesto per noi della benedizione, che più esattamente è invece quello della parola. Con questo gesto convenzionale l'imperatore veniva rappresentato quando trasmetteva un ordine ad un suo sottoposto³⁰; una sorta di scettro a forma di mano «benedicente» è la cosiddetta *main de justice* dei re francesi che è con la corona, la spada e lo scettro uno degli emblemi della sovranità³¹: Cristo, che da tanti catini absidali si mostra con il libro squadernato sul petto alle pagine su cui è scritto il versetto giovanneo *Ego sum via veritas lux* mentre alza la mano destra con il mignolo e l'anulare piegati, non sta benedicendo: più propriamente egli sta parlando al fedele in un colloquio che questi dovrebbe ricostruire, passando da un registro scritto ad un registro orale. Che quel gesto significhi benedizione è una cursoria benalizzazione: non permette più di capire per quale ragione l'angelo lo indirizzi a Giuseppe affinché fugga in Egitto³². Quando, passati alcuni secoli dal suo sorgere, l'arte cristiana si avventurò in un campo in cui quella pagana non poteva fornire modelli per una diretta ispirazione, e cioè nell'illustrazione dei dogmi della nuova fede come la Trinità, l'in-

carnazione, la resurrezione, si cercheranno ancora immagini pagane da adattare alla nuova simbologia: ad esempio la discesa agli inferi di Cristo, che adombra la sua resurrezione, fu composta tenendo a modello la rappresentazione allegorica dell'imperatore che «libera» una provincia: in realtà il vittorioso imperatore romano si mostrava nel gesto di sollevare a sé la personificazione inginocchiata della città o della provincia che egli aveva conquistato: il linguaggio ufficiale dell'impero parlava di queste rappresentazioni come di liberazioni perché i vinti erano stati strappati dalla supposta tirannia dei loro capi: una serie di monete romane, conservate al British Museum di Londra mostrano l'imperatore che afferra per il polso la vinta città, nell'identico schema di Cristo che afferra la mano tesa di Adamo agli inferni³³.

L'incarnazione è espressa dal fascio di luce che dal cielo scende sulla mangiatoia avvolgendo il Bambino divino, ma anche dall'ostentato distacco dalla scena di Giuseppe, rappresentato a volte addirittura addormentato e mentre volge le spalle alla Madonna e al nuovo nato. In epoca tardoantica la nascita favolosa di Alessandro Magno da Olimpiade e dal serpente-mago Nectanebo è indicata dalla posizione di Filippo che volge decisamente le spalle alla moglie: ce lo mostra un mosaico pavimentale conservato al Baalbek Museum di Beirut del IV secolo d.C.³⁴.

La posizione di Giuseppe non è irriverente: raccoglie l'iconografia antica del disconoscimento di paternità e lascia, con discrezione, che sia lo Spirito Santo ad illuminare il Bambino divino; è una riprova di quanto le immagini non siano «parlanti» di per sé, come una supponente cultura della fonte scritta asserisce, ma, al pari della pagina vergata, siano segni da decifrare nel loro vero significato con paziente dottrina e rigorosa cautela.

¹Continuando l'uso ebraico dell'inumazione; per gli Ebrei la cremazione era ritenuta un delitto (*A m.* 2,1).

²A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton, Princeton University Press, 1968, figg. 32-33. Ottime riproduzioni dei due affreschi in A. Grabar, *The Beginnings of Christian Art 200-395*, London 1967, rispettivamente fig. 245 di p. 223 e fig. 231 di p. 210. Il libro del Grabar (*Christian Iconography*) è estremamente innovativo, pieno di osservazioni e di considerazioni intelligenti. Forse non si può essere d'accordo su tutto, ma bilancia finalmente la linea apologetica di molti archeologi cristiani, facendo nel contempo giustizia dell'idea corrente nei nostri studi, di un'arte paleocristiana del tutto originale ed indipendente dalle altre creazioni della tarda antichità.

³Un altro uccello spesso rappresentato sui sarcofaghi è il pavone, sacro a Giunone, la cui coda piumata dagli innumerevoli occhi ricordava agli antichi le stelle del cielo, trasparente simbolo di immortalità, la cui carne, secondo Agostino (*De civitate Dei*, XM, 4) non può marcire: «Quis enim nisi Deus creator omnium dedit carni pavonis mortui ne putresceret?».

⁴In particolare la palma è il tema principale della decorazione dei sarcofaghi paleocristiani di Ravenna. Su questo tema: F.W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958.

⁵W. Melczer, *La porta di Bonanno nel Duomo di Pisa*, Pisa 1988, p. 57.

⁶A. Grabar, *The Beginnings...*, cit., fig. 273 di p. 246.

⁷La preghiera inizia: «Liberam me Domine animam meam sicut liberasti Enoch et Eliam de commune morte mundi...» e prosegue con una serie di paragoni rassicuranti: Noè salvato dal diluvio, Abramo da Ur e dai Caldei, Giobbe dalle sue pene, Isacco dal sacrificio e dalla mano del padre Abramo, Lot da Sodoma e dalle sue fiamme, Mosè dalla mano del faraone e dagli Egiziani, Daniele dalla fossa dei leoni, i tre fanciulli dalla fornace e dal re iniquo, Susanna dalla falsa accusa dei vecchioni, David dalla mano di Saul e da Golia, Pietro e Paolo dal carcere, Tecla vergine e martire dai tormenti, e conclude: «Sic liberare digneris animam huius servi tui, et tecum facias in bonis congaudere coelestibus»: la preghiera è attestata dalla seconda metà del III secolo d.C., ma invocazioni di questo tipo si trovano già almeno centocinquanta anni prima: Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1920, s.v. *Défunts*, coll. 435-436, voce a cura di H. Leclercq.

⁸L'israelita è colpevole per essersi unito fisicamente ad una donna dedita a culti idolatrici. Vedi A. Ferrua, *Una scena nuova nella pittura catacombale*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia», XXX-XXXI (1957-1958 e 1958-1959), pp. 107-116.

⁹ Cabrol-Leclercq, s.v. *Defunts*, p. 438 (è riprodotto tutto il testo della *Commendatio* e di altre preghiere cronologicamente anteriori).

¹⁰ A. Grabar, *The Beginnings...*, cit., fig. 200, p. 261.

¹¹ Riprodotto da A. Grabar, *The Beginnings...*, cit., fig. 131 di p. 130.

¹² P. Boyancé, *Une leçon sur l'immortalité de l'âme*, in *Mélanges E. Tisserant.*, IV, 1, Roma, Città del Vaticano 1964, pp. 107-124. Riproduzione in A. Grabar, *The Beginnings...*, cit., fig. 249, p. 226.

¹³ Non direttamente da Aristotele come afferma A. Grabar, *Christian Iconography...*, cit., p. 72. L'episodio era narrato in un trattato, perduto, sul sonno, di Clearco di Soli, di cui un estremo si è conservato nel commento di Proclo al libro X della *Repubblica* di Platone: P. Boyancé, *Une leçon...*, cit., p. 112.

¹⁴ A. Grabar, *Christian Iconography...*, cit., fig. 14.

¹⁵ Vi si narra il miracolo del figlio della donna di Shunam che Eliseo fa resuscitare con un massaggio bocca a bocca.

¹⁶ P. Boyancé, *Une leçon...*, cit., p. 123.

¹⁷ G. Wilpert, *I sarcofaghi cristiani antichi*, Roma 1929-1936, vol. II, tavv. 214,2 e pp. 304-305.

¹⁸ P. Boyancé, *Une leçon...*, cit., pp. 118 sgg.

¹⁹ L'esempio è offerto da A. Grabar, *Christian Iconography...* cit., p. 66.

²⁰ A. Grabar, *Christian Iconography...*, cit., p. 67.

²¹ Migne, *P. G.* 94, col. 1413.

²² A. Grabar, *Christian Iconography...*, cit., p. 86.

²³ A. Grabar, *The Beginnings...*, cit., fig. 217 di p. 220: Costantino coronato dalla mano di Dio, medaglia della metà del IV secolo, conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

²⁴ Secondo un'iconografia inaugurata da Costantino per mostrare la vittoria su Licinio: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971 (ed. di Strasburgo del 1936), pp. 45-47. Riproduzione in A. Grabar, *The Beginnings...*, cit., fig. 220 di p. 200: Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, medaglia del IV secolo.

²⁵ Come era mostrato dal lato sud della base della colonna di Arcadio a Costantinopoli, di cui rimangono dei disegni del XVI secolo al Trinity College di Cambridge: A. Grabar, *L'empereur...*, cit., fig. XIV e pp. 74 sgg.

²⁶ A. Grabar, *Christian Iconography...*, cit., fig. 202 di p. 79: dettaglio di un dittico consolare dell'anno 417 d.C. di Costanzo III: Halberstadt, Tesoro della Cattedrale.

²⁷ Si veda ad esempio l'imperatore Teodosio I in trono occupato in questa cerimonia nel piatto d'argento (*Missorium* del 379-395 forse da Costantinopoli), conservato alla Academia de la Historia di Madrid: A. Grabar, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano 1966, fig. 351.

²⁸ Esempi nel mausoleo di Santa Costanza a Roma e nel battistero di San Giovanni in Fonte in San Gennaro a Napoli: A. Grabar, *Christian Iconography...*, cit., figg. 101 e 102.

²⁹ Si veda ad esempio Costanzo Cloro a cavallo di fronte alla figura di Londra, una donna inginocchiata, in una moneta della fine del III secolo conservata ad Arras, Musée Principal: A. Grabar, *Beginnings...*, cit., figg. 218-219 di p. 200.

³⁰ R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven, Academy of Arts and Sciences 1963, pp. 207 sgg.

³¹ R. Delort, *Le Moyen Age, Histoire illustré de la vie quotidienne*, Lausanne p. 128 dove riproduce un esemplare del XII secolo.

³² Si veda ad esempio una miniatura del 1160-70 di un salterio mosaico, riprodotta da G. Schiller, *Ikonoographie der christlichen Kunst*, vol. I, Gütersloh 1981, fig. 234. Un ulteriore chiarissimo esempio è dato da una placchetta eburnea del cosiddetto paliotto di Salerno (fine dell'XI secolo) in cui è mostrato il colloquio dei re Magi, tutti e tre con le dita ripiegate: rispondono ad Erode che chiede loro di dargli notizia della nascita di Cristo: cfr. R.P. Bergman, *The Salerno Ivories, Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1980, fig. 20.

³³ A. Grabar, *Christian Iconography...*, cit., p. 126 e fig. 301.

³⁴ D.J.A. Ross, *Olympias and the serpent*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVI (1963), pp. 1-21, tav. Iab.