



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici, percorso Medievale e Bizantino

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La Vergine Maria e l'angelo Gabriele

Studio iconografico dell'Annunciazione

Relatore

Ch. Prof.ssa Giordana Trovabene

Correlatore

Ch. Prof. Gabriele Canuti

Laureanda

Michela Sbalchiero

Matricola 806521

Anno Accademico

2015 / 2016

INDICE

Premessa	p. 1
Capitolo 1 – Inquadramento teologico su Maria	p. 4
1.1. La Vergine Maria nei Testi canonici e apocrifi	p. 4
1.2. I primi scritti patristici tra II e III secolo	p. 7
1.3. La formazione del dogma mariano nei concili ecumenici: da Nicea al concilio costantinopolitano II	p. 16
1.4. La patristica mariana in lingua greca tra IV e V secolo	p. 23
1.5. Autori di mariologia patristica in lingua latina	p. 31
Capitolo 2 – L’angelo: il secondo soggetto dell’Annunciazione	p. 39
2.1. L’evoluzione dalla figura dell’angelo aptero all’angelo alato	p. 39
2.2. Le riflessioni dei Padri della Chiesa	p. 52
2.3. Gabriele, l’angelo dell’Annunciazione	p. 60
Capitolo 3 – L’Annunciazione: tempi, sviluppi e impieghi dell’iconografia	p. 68
3.1. Le fonti letterarie	p. 68
3.2. Problemi interpretativi per l’Annunciazione nella pittura delle catacombe	p. 83
3.3. Il sarcofago di Adelfia e il sarcofago Pignatta: due esempi diversi di Annunciazione	p. 91
3.4. L’Annunciazione nei cicli pittorici e musivi	p. 102
3.5. L’Annunciazione nelle arti minori: gli avori	p. 138
3.6. Tra devozione e ‘magia’: l’Annunciazione nell’oreficeria e nell’arte dei pellegrinaggi	p. 162
3.7. L’Annunciazione nelle arti minori: i tessuti	p. 195
Conclusioni	p. 214
Riferimenti delle immagini in testo	p. 217
Bibliografia	p. 223
Sitografia	p. 239

Premessa

Questa tesi si pone come obiettivo quello di fornire uno studio iconografico e iconologico della scena dell'Annunciazione, a partire dalle sue prime raffigurazioni nel III secolo fino al periodo dell'Iconoclastia.

L'arco temporale preso in considerazione, pur non essendo particolarmente ampio, è risultato essere però ricco di esempi, punti di partenza per interessanti approfondimenti storico-artistici.

È chiaro, tuttavia, che propedeutico allo studio delle opere è stato l'inquadramento teologico, attraverso la comprensione degli scritti patristici, delle due figure dell'Annunciazione: la Vergine Maria e l'angelo Gabriele. Ciò ha inevitabilmente comportato la necessità di entrare nell'ottica di una religiosità diversa da quella odierna, nella quale la fede rivestiva un ruolo fondamentale nella quotidianità dell'individuo.

I primi due capitoli della tesi sono quindi volti a fornire delle basi teologiche per comprendere appieno i due soggetti della scena in esame. Punto di partenza per lo studio teologico su Maria sono ovviamente stati i Testi canonici, i Vangeli di Matteo e Luca, risultati però alquanto scarni di notizie, e quelli apocrifi, più ricchi di informazioni essendo le fonti letterarie della storia dell'infanzia mariana. Posso per certo affermare che la lettura e lo studio dei testi patristici, incentrati su Maria, sono risultati facilitati dalla consultazione dei volumi *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo* e *Testi mariani del primo millennio*; libri che mi hanno permesso di studiare e soprattutto confrontare, in maniera diretta e immediata, le produzioni patristiche più importanti favorendo così l'analisi dell'evoluzione teologica della figura della Vergine. Si è infatti notato come Maria sia stata oggetto di una vera e propria crescita religiosa e spirituale che la portò a ottenere una sua autonomia culturale distaccata da quella del Figlio, dal quale tuttavia rimase sempre dipendente, fino a essere considerata come esempio di rettitudine e moralità femminile.

Per quanto riguarda Gabriele, invece, si è constatato come gli scritti dei Padri della Chiesa abbiano condizionato anche l'aspetto figurativo del soggetto portando la figura dallo stato primitivo dell'angelo aptero – senza ali e quindi non distinguibile, se non per il contesto cristiano delle raffigurazioni, da quella di un comune messaggero – alla stabilizzazione iconografica dell'angelo alato, messaggero sì ma solo di Dio. Così come per Maria, anche per l'angelo Gabriele è risultata fondamentale la lettura dei Testi sacri, fonti principali per la conoscenza delle gerarchie angeliche, e quella dei Testi apocrifi

dell'Antico Testamento, grazie ai quali si è potuta osservare la maggiore individualità di Gabriele, soggetto più attivamente presente sia in occasione della creazione dell'uomo sia quando Dio volle punire gli angeli ribelli e distruggere l'umanità con il Diluvio universale.

L'analisi storico-artistica delle numerose raffigurazioni di Annunciazione prese in esame è stata ovviamente preceduta da uno studio dei Testi, evangelici e apocrifi, che narrano, più o meno dettagliatamente, l'evento miracoloso dell'annuncio della futura nascita di Gesù Cristo. Ho ritenuto giusto analizzare solo i quattro Vangeli apocrifi dell'infanzia (*Protovangelo di Giacomo, Vangelo dello Pseudo-Matteo, Vangelo dell'infanzia armeno e Libro sulla natività di Maria*) che narrano dell'incontro tra l'angelo e la Vergine. Pur avendone preso visione non vengono quindi qui analizzati quei Testi apocrifi che narrano versioni diverse dell'Incarnazione come, per esempio, il *Vangelo di Bartolomeo* nel quale è Maria stessa a raccontare un suo colloquio con un angelo che, con tre anni di anticipo, le preannunciò l'arrivo di Gabriele, oppure come la *Lettera degli Apostoli*, in cui Gesù stesso narra ai suoi discepoli la sua Incarnazione in Maria in seguito all'incontro tra lui stesso, celato sotto le sembianze di un angelo, e la sua futura madre.

Lo studio di diverse classi di materiali mi ha permesso di esaminare vari aspetti legati al culto dell'immagine mariana scostandomi da quelli che si potrebbero considerare i più classici campi di studio, ossia la pittura e la scultura. Con l'intento di seguire quanto più possibile un ordine cronologico, è però comprensibile come i miei studi si siano focalizzati in primo luogo sugli esempi di Annunciazione afferenti all'ambito dell'arte funeraria che – com'è noto – costituisce la principale fonte di conoscenza dell'arte paleocristiana. Le raffigurazioni di Annunciazione in ambito catacombale sono risultate particolarmente soggette al dibattito degli studiosi, non essendo identificabili con certezza assoluta, probabilmente in ragione della loro appartenenza a un periodo storico in cui la figura di Maria non aveva ancora raggiunto una sua stabilità teologica.

Le raffigurazioni dell'Annunciazione presenti nei grandi cicli monumentali pittorici e musivi, invece, mi hanno portato ad approfondire lo studio dei mosaici romani di Santa Maria Maggiore e di quelli istriani della basilica Eufrasiana di Parenzo, oltre ad un approfondimento circa l'Annunciazione frammentaria della famosa parete palinsesto della chiesa romana di Santa Maria Antiqua – edificio solo recentemente riaperto al pubblico e oggetto della mostra tuttora in corso *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio* (Roma, Foro romano e Palatino, 17 marzo – 11 settembre 2016).

Non sono solo queste, però, le raffigurazioni pittoriche oggetto di studio perché l'Egitto copto, con i suoi numerosi santuari e monasteri, si è rivelato essere stato un territorio particolarmente fertile per la formazione di immagini di Annunciazione che, in alcuni casi, come nella Cappella della Pace a El-Bagawat, trascendono i canoni della comune iconografia.

Credo tuttavia, che l'aspetto più interessante del mio studio, derivi dall'analisi delle scene di Annunciazione realizzate sugli oggetti frutto di quelle che, a torto, vengono spesso definite come 'arti minori'. Nello studio di avori, oggetti di oreficeria e tessuti ho voluto mettere in evidenza, quando possibile, quei dettagli iconografici che denotano chiaramente un legame tra queste diverse classi di materiali. Mentre gli avori mi hanno permesso di approfondire l'aspetto della devozione più legata al culto, essendo l'Annunciazione raffigurata sulla cattedra vescovile di Massimiano, su coperture di evangelari, dittici e pissidi, l'oreficeria e la tessitura mi hanno consentito di studiare un aspetto della devozione mariana più legato a un ambito che potrei definire privato. Quest'ultimo aspetto mi ha permesso di scoprire come, nei primi secoli del cristianesimo, alla devozione religiosa si associassero spesso delle credenze apotropaiche, che non esiterei a definire quasi magiche, senz'altro retaggio di quel sostrato culturale che, inevitabilmente, doveva essere parte integrante della formazione dei primi fedeli.

Capitolo 1 – Inquadramento teologico su Maria

1.1. La Vergine Maria nei Testi canonici e apocrifi

«Ma Dio, quando fu giunto il tempo stabilito mandò suo Figlio. Egli nacque da una donna e fu sottoposto alla legge per liberare quelli che erano sotto la legge e farci diventare figli di Dio»¹.

Così scrisse l'apostolo Paolo nella Lettera ai cristiani della Galazia, il testo più antico (56 d.C.) che menziona la nascita di Cristo; egli identificò Gesù come figlio di donna, ovvero Maria di Nazareth.

Ma quanto possiamo conoscere noi, nel nostro tempo, di questa donna straordinaria che fu vergine e nello stesso tempo madre di un figlio che racchiude in sé stesso, contemporaneamente, una duplice natura umana e divina?

I testi neotestamentari forniscono pochissime informazioni circa Maria che, pur nella sua importanza, vi appare subordinata alla figura di Gesù *χρίστος* (*Christòs*). Di lei si conosce la provenienza da Nazareth² e sappiamo che al momento dell'Annunciazione Maria e Giuseppe erano promessi, non vivevano ancora insieme³ giustificando, così, la sua condizione di vergine⁴. L'evangelista Matteo parla per la prima volta di Maria, come sposa di Giuseppe e madre di Gesù detto il Cristo, nella genealogia che apre il suo Vangelo e che presenta Gesù come discendente di Abramo e appartenente alla stirpe di David⁵.

Il Nuovo Testamento è – come è noto – composto da una serie di testi eterogenei (*Vangeli, Atti degli Apostoli, Lettere e Apocalisse*) scritti in un ampio arco temporale dopo la morte di Gesù e, come filo conduttore, detti testi mirano alla diffusione del suo messaggio salvifico. I quattro Vangeli sono dedicati, in maniera specifica, alla narrazione della vita di Gesù, delle sue azioni e del suo insegnamento, della sua morte e resurrezione. È possibile, come scrive Mario Masini⁶, che la fissazione della storia di Gesù, nella forma scritta tramandata dal Nuovo Testamento, sia stata resa possibile da un'iniziale diffusione orale della vicenda, probabilmente dovuta alla predicazione dei

¹ Gal 4, 4-5

² Lc 1, 26

³ Mt 1, 18; Lc 1, 27

⁴ Lc 1, 34; Mt 1, 22-23

⁵ Mt 1, 1-16

⁶ MASINI 2006, p. 33

primi apostoli nelle varie comunità cristiane che si stavano progressivamente diffondendo nel territorio dell'Impero. La storia di Gesù Cristo sancisce, secondo il pensiero cristiano, la 'nuova ed eterna Alleanza' tra Dio e gli uomini identificando Gesù come il Messia, ossia quel Liberatore che, secondo invece la religione ebraica, deve tuttora manifestarsi. La narrazione della vicenda cristologica contenuta nei Vangeli, dal greco εὐαγγέλιον (*eu anghélion*) ossia 'lieta novella', è perciò un messaggio soteriologico relativo alla venuta del nuovo Salvatore.

Per rispondere alla necessità di conoscere la vita della madre di Gesù prima dell'evento dell'Annunciazione, e del conseguente miracolo dell'Incarnazione, i credenti, sin dai primi secoli di esistenza della religione cristiana, ricorsero a quanto narrato nei testi apocrifi. Nell'Introduzione alla Parte prima del volume *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, si legge: «la Chiesa antica si attiene alla sobrietà dell'annuncio relativo a Maria, non indaga, non va oltre lo 'sta scritto'. Alcuni testi cercano tuttavia di colmare i silenzi della Scrittura, di soddisfare la curiosità indiscreta di chi non si accontenta dell'annuncio evangelico ma pretende di ricostruire una vita di Maria»⁷. Testi quali il *Protovangelo di Giacomo*, e da esso il *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, il *Vangelo dell'infanzia armeno* ed il successivo *Libro sulla natività di Maria* ricostruiscono quella che si riteneva essere la vita della Vergine prima dell'evento sconvolgente dell'Annunciazione, ne raccontano la nascita attraverso la narrazione della vicenda dei suoi genitori, Gioacchino e Anna, presentano e giustificano il miracolo della verginità mariana prima, durante e dopo il parto; sembrano voler restituire una dimensione umana a personaggi ed eventi che, tramite i testi canonici, potevano apparire ai primi cristiani distanti e pertanto difficilmente comprensibili. Di certo, per quanto non riconosciuti dalla Chiesa come testi canonici, gli scritti apocrifi il cui nome etimologicamente significa 'segreto', 'nascosto' (dal gr. ἀπόκρυφος)⁸, ebbero tuttavia un'influenza notevole nella devozione popolare arrivando a condizionare anche l'espressione artistica cristiana.

I testi apocrifi, quindi, non nacquero come sostituzione dei Vangeli, ma ne furono contemporanei; solo in un secondo tempo, attorno al IV secolo, quando prese a formarsi il Canone cristiano, essi vennero considerati dai Padri della Chiesa come testi di origine

⁷ CHIALÀ, CREMASCHI 2001, p. 4

⁸ MASSARA 2000b, p. 116

incerta e il termine *apocrifo*, nato originariamente per indicare i testi di origine gnostica pagana, venne applicato con il significato di ‘falso’ o ‘eretico’⁹.

Come già scritto in precedenza, gli apocrifi aspiravano a colmare le lacune nella conoscenza della vita della Vergine e dell’infanzia di Gesù, momenti taciuti nei Vangeli canonici ma che, invece, dovevano rivestire un importante interesse per i primi credenti. Tra i cosiddetti ‘Vangeli apocrifi dell’infanzia’, il *Protovangelo di Giacomo* costituisce a tutt’oggi la fonte principale, riconosciuta dalla Chiesa, circa la vita di Maria e rappresenta lo spunto al quale si rifecero molte delle compilazioni apocrife successive; il testo fu, secondo la tradizione, scritto da Giacomo il Minore, fratello di Gesù, attorno agli anni 150-200¹⁰. Relativamente alla vita di Maria, i successivi testi apocrifi rielaborarono sostanzialmente la materia fornita dal *Protovangelo di Giacomo*. Il *Vangelo dello Pseudo-Matteo* ed il *Vangelo dell’infanzia armeno* furono redatti probabilmente intorno al VI-VII secolo¹¹; il testo conosciuto come *Libro sulla natività di Maria*, invece, è stato riconosciuto come un riassunto dei primi capitoli dello *Pseudo-Matteo* con, nella parte terminale, l’inclusione di un ampliamento di alcuni passi dei Vangeli di Luca e Matteo relativi all’Annunciazione e al sogno di Giuseppe¹².

Secondo i testi apocrifi, la nascita di Maria fu preannunciata a sua madre Anna dalla visita di un angelo. L’essere celeste, oltre ad annunciare la realizzazione delle preghiere della donna circa la sua ormai insperata maternità, profetizzò l’importanza futura della sua discendenza. Particolarmente suggestiva è la scena così come viene raccontata nel *Libro sulla natività di Maria*:

Quindi apparve a sua moglie Anna, dicendo: “Non temere, Anna, e non credere che ciò che vedi sia un fantasma. Io sono quell’angelo che ha portato le vostre preghiere ed elemosine al cospetto di Dio e ora sono stato mandato a voi per annunziarvi che nascerà una figlia, la quale, chiamata Maria, sarà benedetta su tutte le donne. Essa, piena della grazia del Signore subito fin dalla nascita, rimarrà nella casa paterna per i tre anni del suo allattamento, poi però, consacrata al servizio del Signore, non abbandonerà il Tempio fino agli anni della discrezione, e lì intanto, con digiuni ed orazioni, servendo Dio giorno e notte, si asterrà da ogni cosa impura, non conoscerà mai uomo, ma da sola, senza esempio alcuno, senza macchia, senza contaminazione, senza contatto con uomo, da vergine genererà un

⁹ MASSARA 2000b, p. 116; CRAVERI 2014, pp. XXXIII-XXXIV

¹⁰ MASSARA 2000b, *ibidem*; CRAVERI 2014, p. 5

¹¹ MASSARA 2000b, p. 117

¹² CRAVERI 2014, p. 215

figlio, da ancella del Signore, salvatore, per la sua grazia, il suo nome e la sua opera, del mondo”¹³.

L’eccezionalità di Maria, in quanto donna prescelta da Dio, è ben definita sin dall’inizio della narrazione apocrifia. Il *Protovangelo di Giacomo* narra che Maria crebbe nel tempio «allevata come una colomba e riceveva il cibo dalla mano di un angelo»¹⁴; ancora, nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* si legge che Maria

camminava con passo così sicuro, parlava così perfettamente e così bene si applicava all’adorazione di Dio, che non si sarebbe detta una bambina, ma una persona più grande [...]. Il suo volto risplendeva come la neve, tanto che a stento si poteva guardarla in faccia. [...] Il suo parlare era così pieno di grazia, che si poteva capire come sulla sua lingua ci fosse Dio. [...] Ogni giorno essa si ristorava col cibo che prendeva dalla mano di un angelo, e con quello soltanto; invece il cibo che riceveva dai pontefici lo distribuiva ai poveri¹⁵.

I due avvenimenti più importanti della vita di Maria furono, secondo la tradizione apocrifia, dovuti all’intervento divino. La scelta di Giuseppe, quale futuro sposo di Maria, avvenne in seguito al miracolo della verga o, come viene raccontato nel *Vangelo dell’infanzia armeno*, il miracolo della tavoletta di cera¹⁶. In seguito – come è noto – il miracolo dell’Incarnazione, di cui si parlerà oltre compiutamente, si compì in Maria in seguito al messaggio dell’angelo Gabriele che preannunciò l’intervento dello Spirito Santo¹⁷.

Paradossalmente, quindi, tutto ciò che si conosce sulla vita di Maria proviene dai testi non riconosciuti come parte dei libri canonici.

1.2. I primi scritti patristici tra II e III secolo

È attorno alla questione della natura di Cristo e, di conseguenza, al miracolo dell’Incarnazione, il miracolo che rese Maria madre vergine e a partire dal quale si

¹³ *Libro sulla natività di Maria* IV, 1

¹⁴ *Protovangelo di Giacomo* VIII, 1

¹⁵ *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VI, 1. 3

¹⁶ *Protovangelo di Giacomo* IX, 1; *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VIII, 3; *Libro sulla natività di Maria* VIII, 1; *Vangelo dell’infanzia armeno* IV, 4

¹⁷ Nel Nuovo Testamento ne parlano solo *Mt* 1, 18-25 e *Lc* 1, 26-38; nei testi apocrifi l’Annunciazione è raccontata in *Protovangelo di Giacomo* XI, 1-3; *Vangelo dello Pseudo-Matteo* IX, 1-2; *Vangelo dell’infanzia armeno* V, 1-9; *Libro sulla natività di Maria* IX, 1-4 e *Vangelo di Bartolomeo* II, 15-22

realizzò il progetto di salvezza divino, che si è concentrata la produzione letteraria dei Padri della Chiesa sin dai primi secoli.

Il primo a scrivere di Maria fu Ignazio di Antiochia († 110 ca.), vescovo della Chiesa di Antiochia in Siria. All'interno delle dispute che si generarono nei primi secoli di vita del cristianesimo, uno dei temi più controversi riguardava la natura di Cristo e, come conseguenza logica, il ruolo che ebbe Maria nella sua generazione. Il diffondersi dello gnosticismo, che credeva impossibile l'unione di Dio con un corpo umano, essendo il corpo una natura impura e pertanto incapace di redenzione, portava inevitabilmente al rifiuto del miracolo dell'Incarnazione¹⁸. Secondo la credenza doceta, il Cristo Salvatore sarebbe stato una natura intangibile rivestita di una corporeità solo apparente, di conseguenza, i doceti ne negavano la passione, la morte e la resurrezione¹⁹.

Nel II secolo, Ignazio di Antiochia, nelle lettere scritte durante il suo viaggio verso Roma e indirizzate alla Chiesa dell'Asia minore, scrisse contro il diffondersi delle credenze docete sostenendo la nascita reale di Cristo da Maria e la sua esistenza in forma umana. Nella *Lettera ai cristiani di Efeso*, Ignazio scrisse: «Uno solo è il medico, uomo e Dio, generato e ingenerato, divenuto Dio nella carne, vita vera nella morte, nato e da Maria e da Dio, prima passabile e poi impassabile, Gesù Cristo, il Signore nostro»²⁰. Le parole di Ignazio di Antiochia esprimono la sua certezza nella nascita biologica di Gesù, opponendosi alla credenza della dottrina doceta che, al contrario, sosteneva il passaggio di Cristo attraverso Maria la quale, in tal caso, sarebbe stata null'altro che uno strumento passivo.

Nella *Lettera ai cristiani di Smirne*, Ignazio di Antiochia sottolineava l'appartenenza della vicenda cristologica al tempo e alla storia citando i nomi di Ponzio Pilato ed Erode Antipa, i due personaggi che hanno segnato la conclusione della vita terrena di Gesù; egli scrisse, infatti, che Cristo «realmente proviene dalla stirpe di David secondo la carne, Figlio di Dio secondo la volontà e la potenza di Dio; che realmente è stato generato da una vergine, battezzato da Giovanni [...]; che sotto Ponzio Pilato ed Erode tetrarca fu realmente inchiodato per noi nella carne»²¹. Appare chiaro, quindi, come Ignazio di Antiochia nei suoi scritti abbia dichiarato la sua fede in Cristo, Dio fattosi

¹⁸ PERETTO 1989, pp. 698-703; TONIOLO 2011, pp. 7-8

¹⁹ PERETTO 1989, p. 705; TONIOLO 2011, p. 22

²⁰ IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Ai cristiani di Efeso* 7,2 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

²¹ IDEM, *Ai cristiani di Smirne* 1 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001. Per un approfondimento del tema del rapporto tra eventi storici e storiografia nel Nuovo Testamento e circa l'appartenenza della vicenda cristologica al tempo della storia, si rimanda a MASINI 2006, pp. 25-45

carne, e nel concepimento e parto verginale di Maria. Le lettere di Ignazio di Antiochia, come già accennato, respingono il rifiuto doceta dell'Incarnazione; al contrario, l'autore crede evidentemente che l'uomo sia degno di una redenzione divina e che, soprattutto, l'incarnazione di Dio in un ventre femminile non sia un dato da rifiutare poiché Maria era una vergine già prescelta per le sue numerose virtù.

Di poco posteriori alle lettere di Ignazio di Antiochia, sono gli scritti di Giustino martire († 165). Giustino focalizzò la sua dottrina mariana attorno al concetto del parto verginale di Maria. Il concepimento divino avvenuto grazie allo Spirito Santo non fu, secondo Giustino, un evento eccezionale dal momento che già in passato Dio aveva dato prova della sua potenza concedendo figli a donne sterili, come successe per esempio ad Anna la madre di Samuele, a Sara la moglie di Abramo e ad Elisabetta la madre di Giovanni Battista²². Nel *Dialogo con Trifone*, Giustino scrisse:

La profezia: “Ecco, la Vergine concepirà e partorirà un figlio” fu detta per Cristo. Se, infatti, colui di cui parlava Isaia non doveva nascere da una vergine, per chi mai lo Spirito Santo proclamava: “Ecco, il Signore stesso vi darà un segno. Ecco, la Vergine concepirà e partorirà un figlio”? Se costui, al pari di tutti i primogeniti, sarebbe dovuto nascere da un rapporto carnale, perché mai Dio avrebbe detto di compiere un segno, se questa è una cosa comune a tutti i primogeniti? Ma quello che doveva essere veramente un segno e motivo di credibilità per il genere umano, cioè che il primogenito di tutte le creature si sarebbe fatto realmente bambino, incarnandosi in un seno vergine, Dio lo conosceva in anticipo e lo preannunciò [...] affinché, quando si fosse avverato, fosse riconosciuto quale opera della potenza e del volere del Creatore di tutte le cose [...]. Ma voi anche in questo passo osate manipolare la traduzione che fecero i vostri anziani presso Tolomeo, re d'Egitto, dicendo che nella Scrittura non vi è quello che hanno tradotto, ma ciò che segue: “Ecco, la giovane avrà in seno”, come se fosse segno di grandi cose che una donna partorisca in seguito ad una relazione sessuale, cosa che fanno tutte le giovani donne a eccezione delle sterili; sebbene anche queste Dio possa farle partorire, se lo vuole²³.

La gravidanza di Maria fu, secondo Giustino, predetta dal profeta Isaia²⁴. Il rimando a profezie tratte dall'Antico Testamento permise a Giustino di accertare la realtà

²² GIUSTINO MARTIRE, *Dialogo con Trifone* 84 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

²³ IDEM, *Dialogo con Trifone* 84 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

²⁴ *Is* 7, 14; *Is* 9, 5

dell'esperienza cristologica, istituendo uno stretto legame tra quanto era stato predetto e quello che era in verità accaduto.

Interessante è quanto Giustino abbia posto l'accento sulla verginità mariana rendendo così possibile, per la prima volta, la condizione per una interpretazione salvifica della figura di Maria. Giustino, infatti, introdusse nella dottrina mariologica il parallelismo tra Eva e Maria sostenendo che la caduta dell'uomo e, in seguito, la sua salvezza furono rese possibili da queste due donne particolari. Entrambe vergini, Eva e Maria, si posero agli estremi della condizione umana: l'una come esempio di disobbedienza e peccato, l'altra come personificazione di pura dedizione e fede: «Eva, quando era ancora vergine e incorrotta, concepì la parola del serpente e partorì disobbedienza e morte. La vergine Maria, invece, concepì fede e gioia»²⁵. Il peccato dell'uomo, nato dal gesto di Eva che si lasciò sedurre dalle parole del serpente, fu cancellato dalla completa soggezione di Maria alle parole dell'angelo Gabriele e, grazie a lei, «è nato costui [...] per mezzo del quale Dio annienta il serpente»²⁶, ossia grazie al quale fu redenta l'umanità.

Il concetto di Maria 'seconda Eva' venne ripreso e ampliato ulteriormente da Ireneo di Lione († 202), con lo sviluppo di un secondo parallelismo che vedeva in Cristo il 'secondo Adamo'.

Nel suo scritto *Contro le eresie*, Ireneo scrisse che «come Eva, che aveva per marito Adamo e tuttavia era ancora vergine [...]; come Eva, dunque disobbedendo, divenne causa di morte per sé e per tutto il genere umano, così Maria, che pur avendo lo sposo che le era stato assegnato era ancora vergine, obbedendo, divenne causa di salvezza per sé e per tutto il genere umano»²⁷. Ireneo attribuì al concepimento verginale un'interpretazione salvifica che inserì la Vergine al centro del progetto di salvezza voluto da Dio; l'autore paragonò il ventre vergine di Maria alla terra con la quale Dio plasmò il primo uomo:

Come l'uomo che fu plasmato per primo, Adamo, ricevette la sua sostanza da una terra incolta e ancora vergine – Dio, infatti, non aveva ancora fatto piovere e non c'era ancora l'uomo a coltivare la terra – e fu plasmato dalla mano di Dio [...] così lui che è il Verbo, ricapitolando in sé stesso Adamo, giustamente prese da Maria, ancora vergine, quella nascita che ricapitola quella di Adamo²⁸.

²⁵ GIUSTINO MARTIRE, *Dialogo con Trifone* 100,5 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

²⁶ IDEM, *Dialogo con Trifone* 100, 6 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

²⁷ IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie* III, 22, 4 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

²⁸ IDEM, *Contro le eresie* III, 21, 10 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

Maria e suo Figlio quindi ricapitolavano, per utilizzare il termine scritto da Ireneo, la condizione di Adamo ed Eva; facendosi oggetto della volontà di Dio, Gesù e Maria ripararono al peccato commesso dalla prima coppia umana: «occorreva e conveniva che Adamo fosse ricapitolato in Cristo affinché ciò che è mortale fosse inghiottito dall'immortalità; e occorreva che Eva lo fosse in Maria, affinché una vergine, venuta a difendere una vergine, distruggesse e annientasse con la sua obbedienza di vergine la disobbedienza della vergine»²⁹. Per la prima volta la salvezza dell'uomo non fu attribuita solo alla figura di Cristo ma venne riconosciuto il ruolo fondamentale rivestito da Maria in quanto grembo che concepì e dette alla luce il Verbo incarnato. Al contrario di Eva che segnò l'inizio di quella parabola discendente che fu l'esistenza umana fino alla venuta del Messia, Maria, a partire dalla sua Immacolata Concezione, rappresenta l'inizio di un percorso esistenziale di tipo ascensionale che fornì all'umanità la redenzione dal peccato originale ed una seconda possibilità di salvezza nella fede³⁰.

Il concepimento verginale di Maria, la sua maternità e l'intervento divino dello Spirito Santo furono temi molto approfonditi e sviluppati negli scritti dei Padri della Chiesa del III secolo³¹. Tra i Padri vissuti in questo periodo, furono due le figure che più apportarono novità nello studio della mariologia: Clemente di Alessandria e Origene.

Clemente Alessandrino († 215) formulò il confronto tra Maria e la Chiesa sulla base della purezza e dell'azione materna di entrambe le figure. Nel suo scritto *Il Pedagogo*, Clemente scrisse: «c'è anche una sola Vergine, è madre e mi piace chiamarla Chiesa. Quest'unica madre non ebbe latte, poiché non divenne donna, ma è insieme vergine e madre, intatta in quanto vergine, piena di amore come madre; essa attira a sé i suoi figli e li nutre con il latte santo, il Logos adatto ai piccoli»³². Le parole di Clemente permisero di applicare allegoricamente il concetto di vergine-madre alla Chiesa; il Logos incarnato che nacque da Maria divenne così il simbolo della predicazione che diffuse il cristianesimo tra le masse e, come i figli tornano alla madre, allo stesso modo i fedeli si rivolgevano alla Chiesa.

²⁹ IDEM, *Esposizione della predicazione apostolica* 33 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

³⁰ MASINI 2006, pp. 19-22

³¹ PERETTO 1989, p. 713

³² CLEMENTE DI ALESSANDRIA, *Il Pedagogo* 1,6, in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

Origene († 253), invece, si può considerare come colui che ha formulato l'odierna interpretazione di Maria, tanto che le sue esposizioni furono accettate ancora dal Concilio vaticano II³³.

Origene credeva nell'esistenza di Gesù Cristo possessore di una duplice natura, umana e divina. Questa profonda fede in Cristo, Verbo incarnato, costrinse inevitabilmente Origene a scrivere del mistero dell'Incarnazione e del concepimento divino in Maria. Secondo quanto scrisse lo storico Socrate nel V secolo fu Origene che, in un perduto testo greco di commento alla Lettera di Paolo ai Romani, utilizzò per la prima volta il titolo di *Theotókos* (gr. Θεοτόκος), ossia 'Madre di Dio', in riferimento a Maria³⁴. In stretto collegamento con il concetto di Maria *Theotókos*, Origene coniò il termine di Cristo *Theanthrōpos* (gr. Θεάνθρωπος), ossia 'Uomo-Dio'³⁵.

Nello scritto *I princìpi* si legge che il Figlio di Dio

prima di essere presente con il suo corpo ha inviato i profeti, precursori e annunciatori della sua venuta; dopo la sua ascesa al cielo ha inviato per tutta la terra i santi apostoli, ricolmi della divina potenza [...] per radunare da tutte le genti e da tutti i popoli un popolo di credenti che avevano fede in lui. Ma tra tutti i suoi miracoli ve n'è uno che colma di ammirazione la mente umana al di là di ogni capacità; la fragilità dell'intelletto mortale non riesce a comprendere in qual modo sarebbe in grado di pensare e di intendere che questa potenza così grande della maestà divina, questa parola del Padre stesso, questa sapienza di Dio, nella quale sono state create tutte le cose visibili e invisibili, abbia potuto, come bisogna credere, essere delimitata in quell'uomo che apparve in Giudea e la Sapienza di Dio sia entrata in seno di donna, sia nata come piccolo bambino, abbia emesso vagiti a somiglianza dei bambini in pianto³⁶.

L'Incarnazione fu quindi, secondo Origene, un mistero difficilmente comprensibile; la potenza divina, creatrice di tutte le cose, si fece carne nel ventre di una donna povera e umile ma, d'altro canto, intensamente orgogliosa dell'incarico che Dio le affidò. La Vergine si sottomise completamente al volere divino, esponendosi come «un quadro che attende di essere dipinto»³⁷.

³³ TONIOLO 2011, p. 75

³⁴ PERETTO 1989, p. 718; TONIOLO 2011, p. 78

³⁵ PERETTO, *ibidem*; TONIOLO, *ibidem*

³⁶ ORIGENE, *I princìpi* 2, 6, 1-2 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

³⁷ IDEM, *Omèlie su Luca, frammento 17 all'omelia 7* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

Origene dimostrò un profondo interesse verso la figura di Maria donna e madre, tanto che egli ipotizzò un'analogia tra la crescita di Gesù bambino nel ventre della madre e lo sviluppo della fede cristiana nel cuore dei fedeli³⁸. Lo Spirito Santo ricoprì Maria come un'ombra³⁹ e da ciò la potenza divina si fece carne in lei; così, allo stesso modo, il fedele deve essere pronto ad ospitare la Parola di Dio in sé stesso: «la nascita di Cristo prese inizio dall'ombra, e non solo in Maria la sua nascita ha avuto inizio da un'ombra, ma il Verbo di Dio nasce anche in te, se ne sarai degno. Fa' dunque in modo di poter ricevere la sua ombra»⁴⁰.

Origene andò oltre al parallelismo tra Eva e Maria formulato da Ireneo di Lione nel secolo precedente. Egli, infatti, riconobbe Maria come portatrice di gioia per l'intero genere femminile al contrario di Eva che aveva attirato sulle donne la maledizione divina. Nelle *Omellerie su Luca* Origene scrisse:

Dio aveva detto a Eva: “Partorirai nel dolore”, per questo l'angelo dice a Maria: “Rallegrati, Piena di grazia”. Questa gioia dissolse l'antico dolore. Se infatti, attraverso la maledizione di Eva, la maledizione si è trasmessa a tutte le donne, bisogna supporre che attraverso la benedizione accordata a Maria, la gioia si estenda a ogni anima vergine⁴¹.

Uno dei temi più approfonditi da Origene, in numerosi suoi scritti, fu quello della verginità mariana prima, durante e dopo il parto.

La verginità di Maria prima del parto fu trattata nello scritto *Contro Celso*, nel quale Origene sostenne la certezza storica dell'evento, come già fatto da Giustino martire prima di lui, tramite il ricorso alla già citata profezia di Isaia (Is 7, 14)⁴². Se Gesù, infatti, fosse stato privo di natura divina la sua nascita non sarebbe stata oggetto di alcuna profezia o di alcun segno soprannaturale. Inoltre, la straordinarietà del concepimento di Gesù fu riconosciuta, secondo Origene, anche dalla mancata applicazione a Maria della legge ebraica⁴³, così come scritta nel *Deuteronomio*:

Se un uomo trova in città una ragazza fidanzata a un altro e dorme con lei, li condurrete all'ingresso della città e li farete morire tutti e due a sassate. [...] Così

³⁸ PERETTO 1989, p. 718

³⁹ Lc 1, 35; *Protovangelo di Giacomo* XI, 3; *Vangelo dell'infanzia armeno* V, 5; *Libro sulla natività di Maria* IX, 4

⁴⁰ ORIGENE, *Omellerie sul Cantico dei cantici* 2, 6 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁴¹ IDEM, *Omellerie su Luca, frammento 12 all'omelia 6* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁴² PERETTO 1989, p. 719

⁴³ *Ibidem*

estirperete il male che è in mezzo a voi. Ma se un uomo trova, in campagna, la ragazza fidanzata e la violenta, allora dovrà morire soltanto l'uomo. Alla ragazza non sarà fatto niente, perché non ha commesso una colpa che merita la morte⁴⁴.

Secondo Origene, dunque, il riferimento alla legge mosaica andava a vantaggio della veridicità storica della vicenda mariana e cristologica.

Il tema della verginità di Maria post parto, al contrario, non era ancora stato affrontato dai primi Padri della Chiesa; piuttosto, tale ragionamento sembrava andare contro quanto scritto nel Nuovo Testamento in cui numerosi sono i riferimenti ai fratelli di Gesù. Difatti, in un episodio riportato nei Vangeli di Matteo, Marco e Luca⁴⁵ si legge che Gesù, mentre stava parlando alla folla riunitasi per ascoltarlo, venne raggiunto da sua madre e dai suoi fratelli che volevano parlare con lui. Ancora, in un passaggio del Vangelo di Marco, l'evangelista racconta di come la popolazione di Nazareth, alquanto dubbiosa circa la veridicità delle parole di Cristo, additasse Gesù con queste parole: «Non è lui il figlio del falegname, il figlio di Maria e il fratello di Giacomo, Ioses, Giuda e Simone? E le sue sorelle non vivono qui in mezzo a noi?»⁴⁶. Anche il Vangelo di Giovanni riporta alcuni accenni all'esistenza di fratelli di Gesù; vi si legge, per esempio, che, in seguito al primo miracolo compiuto nella città di Cana in Galilea, «Gesù, sua madre, i fratelli e i suoi discepoli»⁴⁷ andarono a Cafarnao e vi rimasero per alcuni giorni. Tuttavia, secondo quanto scritto da Elio Peretto⁴⁸, Origene fondò la sua convinzione della verginità mariana dopo il parto sull'assenza di testimonianze neotestamentarie che attestino un rapporto matrimoniale tra Maria e Giuseppe; inoltre, in riferimento ai fratelli di Gesù, Origene affermava la mancanza di certezze storiche che essi fossero figli di Maria. Per quanto il pensiero di Origene fosse basato in prevalenza sullo studio degli scritti neotestamentari e sulle profezie dell'Antico Testamento, non è da trascurare quanto si dice nel *Protovangelo di Giacomo* e nella più

⁴⁴ Dt 22, 23-26

⁴⁵ Mt 12, 46-50; Mc 3, 31-35; Lc 8, 19-21

⁴⁶ Mc 6, 3. L'episodio è raccontato anche in Mt 13, 53-58 ma, in questo caso, i nomi dei fratelli di Gesù sono Giacomo, Giuseppe, Simone e Giuda.

⁴⁷ Gv 2, 12. Un altro accenno alla famiglia di Gesù è in Gv 7, 1-5: «E i suoi fratelli gli dissero: "Parti, va' in Galilea! Così anche i tuoi discepoli vedranno le opere che fai. Quando uno vuole essere conosciuto non agisce di nascosto. Se tu fai queste cose, fa' che tutto il mondo le veda". Neppure i suoi fratelli, evidentemente, credevano in lui».

⁴⁸ PERETTO 1989, p. 720

tarda *Storia di Giuseppe il falegname*, ovvero che Giuseppe aveva già figli da un precedente matrimonio⁴⁹.

Per quanto riguarda invece la verginità del parto di Maria, Elio Peretto⁵⁰ in *Mariologia patristica*, nota come Origene sembri non aver formulato un pensiero certo all'interno di tutta la sua produzione letteraria. Origene, quindi, sostenne invariabilmente l'idea di un parto naturale e quella di un parto verginale senza tuttavia fissarsi su uno dei due concetti. A sostegno della tesi del parto naturale di Maria, un testo importante è certo il racconto dell'evangelista Luca circa la presentazione di Gesù al tempio. L'evangelista scrisse: «venne poi per la madre e per il bambino il momento della loro purificazione, com'è stabilito dalla legge di Mosè. I genitori allora portarono il bambino a Gerusalemme per presentarlo al Signore. [...] Essi offrirono anche il sacrificio stabilito dalla legge del Signore: *un paio di tortore o due giovani colombi*»⁵¹. La legge di Mosè, richiamata da Luca, è contenuta nel *Levitico* e, secondo le istruzioni dettate da Dio a Mosè,

se una donna dà alla luce un maschio, sarà impura per sette giorni; come quando ha le mestruazioni. L'ottavo giorno il bambino sarà circonciso. Poi dovranno passare ancora trentatré giorni, prima che la madre sia purificata dal sangue perduto durante il parto; essa non deve toccare nessuna cosa santa, né recarsi al santuario, finché questo periodo di purificazione non sarà terminato. [...] Quando il periodo di purificazione sarà terminato [...] la donna si recherà dal sacerdote all'ingresso della tenda dell'incontro. Gli porterà un agnello di un anno destinato al sacrificio completo, un piccione o una tortora da offrire in sacrificio per il perdono. [...] Se una donna non ha mezzi per procurarsi un agnello, può portare due tortore o due piccioni; uno dei volatili è offerto in sacrificio completo e l'altro in sacrificio per il perdono. Dopo che il sacerdote ha offerto per la donna il sacrificio di purificazione, essa è purificata⁵².

Il pensiero di Origene interpreta la figura Maria nella sua natura di donna, di certo straordinaria, ma in primo luogo donna e madre. È facile, quindi, comprendere quanto

⁴⁹ *Protovangelo di Giacomo* IX, 2; *Storia di Giuseppe il falegname* II, 3. Nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XLII, 1 vengono citati i nomi dei figli di Giuseppe: Giacomo, Giuseppe, Giuda e Simeone. I nomi delle due figlie di Giuseppe, Lisia e Lidia, vengono invece riportati nell'apocrifo *Storia di Giuseppe il falegname* II, 3.

⁵⁰ PERETTO 1989, p. 719-720

⁵¹ *Lc* 2, 22.24

⁵² *Lv* 12, 2-4.6.8

gli scritti di Origene volevano mettere in risalto «la ricchezza morale di Maria [...] come ideale di donna cristiana e santa Vergine»⁵³.

1.3. La formazione del dogma mariano nei concili ecumenici: da Nicea al concilio costantinopolitano II

Tra IV e V secolo furono numerose le dottrine eretiche che si svilupparono e si diffusero in seno alle comunità religiose cristiane. In questi movimenti ereticali furono messi in dubbio la reale natura umana di Cristo e, come conseguenza, il ruolo ricoperto da Maria nella sua venuta al mondo. Per contrastare la diffusione di queste correnti di pensiero e per fissare la correttezza di alcuni principi religiosi particolarmente messi in pericolo dalle eresie, vennero istituiti i concili ecumenici, ovvero assemblee solenni dei vescovi rappresentanti di tutte le Chiese dell'ecumene, le cui decisioni si considerarono vincolanti per tutte le congregazioni ecclesiastiche.

Dal punto di vista storico, il primo concilio ecumenico fu quello convocato nel 325 dall'Imperatore Costantino, a Nicea. In tale occasione venne condannata l'eresia ariana che, sostenendo l'inferiorità del Figlio rispetto al Padre, indirettamente negava la maternità divina di Maria⁵⁴. Maria non avrebbe generato il Figlio di Dio ma colui che, secondo Ario († 336), fu una sorta di Dio secondario, un'emanazione del Logos che sarebbe stata la responsabile delle teofanie raccontate nell'Antico Testamento⁵⁵. Nei canoni formulati nel corso del concilio niceno, però, non si fece alcuna menzione di Maria poiché, come scrive Elio Peretto, risulta «che gli ariani riconoscevano sia il concepimento verginale sia la nascita biologica di Gesù da Maria e mai presero posizione contro la 'divina' maternità di Maria»⁵⁶. Quello che invece venne ribadito con forza a Nicea fu la fede nella consustanzialità del Padre e del Figlio, espressa nella formula del Credo niceno. Ponendo il Padre e il Figlio su un piano di parità, essendo essi della stessa sostanza divina, il concilio niceno formulò la propria dottrina ortodossa che, in seguito, venne seguita da tutti i concili successivi e che, salvo alcune modifiche apportate nel corso del primo concilio costantinopolitano, è giunta fino ai giorni nostri.

⁵³ PERETTO 1989, p. 720

⁵⁴ PERETTO 1989, p. 722

⁵⁵ PARRINELLO 2014a, pp. 58-59

⁵⁶ PERETTO 1989, p. 722

Fu nel corso del concilio di Costantinopoli nel 381, infatti, che venne apportata un'importante modifica nella formula del Credo niceno, con la prescrizione dell'origine di Cristo dalla Vergine Maria e dallo Spirito Santo.

Verso la metà del IV secolo, furono due le principali correnti di pensiero che si affrontarono nell'ambito della cristologia. Da una parte, la cristologia del *Logos-sarx* di Apollinare di Laodicea († 390) affermava che il Cristo era uno e che, in lui, il Logos si incarnò prendendo le funzioni dell'anima umana. In sostanza, il Verbo non avrebbe preso corpo in una natura umana completa poiché fu esso stesso a prendere la parte intellettuale di Gesù Cristo⁵⁷. Contro il pensiero di Apollinare, si distinse la cristologia elaborata da Basilio di Cesarea († 379), in seguito portata avanti da altri vescovi di ambito alessandrino che ne proseguirono la riflessione teologica: Gregorio di Nissa, Gregorio di Nazianzo e Anfiloquio d'Iconio. Basilio di Cesarea formulò l'ipotesi dell'esistenza di un'unica sostanza o essenza (gr. *ousia*) che rappresenterebbe l'unità divina; da essa sarebbero derivate tre persone divine (*ipostasi*) poiché, secondo Basilio, lo Spirito Santo doveva essere venerato allo stesso livello del Padre e del Figlio⁵⁸.

In questo clima così turbolento, agitato da numerose correnti di pensiero teologico, nel 380 gli imperatori Teodosio I, Graziano e Valentiniano II emisero l'editto di Tessalonica con il quale imposero in tutto l'Impero il cristianesimo quale religione di stato, professando così la loro fede nella divinità una e trina del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. L'anno successivo, l'Imperatore Teodosio convocò a Costantinopoli il secondo concilio ecumenico. Importante è il fatto che, nel corso del primo concilio costantinopolitano, venne rielaborato il Simbolo niceno con l'inserimento di alcune precisazioni relative all'importanza dello Spirito Santo nel miracolo dell'Incarnazione. Dalla formula «per noi uomini e per la nostra salvezza egli è disceso dal cielo, si è incarnato, si è fatto uomo, ha sofferto ed è risorto il terzo giorno, è salito nei cieli e verrà per giudicare i vivi e i morti. Crediamo nello Spirito Santo»⁵⁹, si passò a quanto sostenuto nel Credo di Costantinopoli nel quale si specificò la nascita di Cristo da Maria e dallo Spirito Santo:

Crediamo [...] in un solo Signore Gesù Cristo, figlio unigenito di Dio, generato dal Padre prima di tutti i secoli [...] per noi uomini e per la nostra salvezza egli discese dal cielo, si è incarnato per opera dello Spirito Santo da Maria vergine, e divenne

⁵⁷ TONIOLO 2011, p. 10; PARRINELLO 2014b, pp. 77-86

⁵⁸ PARRINELLO 2014b, *ibidem*

⁵⁹ PARRINELLO 2014b, p. 88

uomo [...]; e [crediamo] nello Spirito Santo, che è Signore e dà la vita, che procede dal Padre, che insieme al Padre e al Figlio deve essere adorato e glorificato, che ha parlato per mezzo dei profeti⁶⁰.

Per la prima volta Maria venne considerata come parte di una formula di fede per quanto, nel Credo niceno-costantinopolitano, lei viene interpretata solo come tramite che permise l'azione dello Spirito Santo.

Tuttavia, il concilio ecumenico più importante per la mariologia e per lo sviluppo della fede mariana fu quello tenutosi nella città di Efeso, nel 431. Il dibattito si accese sulle posizioni opposte sostenute da Nestorio († 451), patriarca di Costantinopoli, e da Cirillo († 444), vescovo di Alessandria. Nestorio, sostenitore di una cristologia di tipo antiochena, professava l'esistenza in Cristo di due nature nettamente distinte, quella umana e quella divina; secondo il pensiero nestoriano, Maria quindi dette alla luce un semplice uomo che funse da tramite a Dio in terra⁶¹. Per questo motivo, secondo Nestorio, non era possibile definire Maria solo Madre di Dio (*Theotókos*) ma sarebbe stato più corretto chiamarla *Christotòkos*, ovvero 'Madre di Cristo'. Il concetto della distinzione tra le due tipologie di maternità attribuite a Maria venne spiegato da Nestorio nell'*Omelia sull'Incarnazione*. Egli scrisse:

Il beato Matteo, autore di un vangelo, parlando del mistero della generazione, presenta una descrizione della generazione di Cristo partendo dal nome di Cristo e non dall'una o dall'altra natura. [...] Matteo parla di: 'Libro della generazione di Gesù Cristo' e non di: 'Libro della generazione del Verbo di Dio', e neppure di: 'Libro della generazione dell'uomo'. Se avesse detto: 'Libro della generazione dell'uomo', ci avrebbe presentato Cristo solo come uomo. E, ugualmente, se avesse detto: 'Libro della generazione del Verbo di Dio', ci avrebbe mostrato solo la divinità senza l'umanità. Nel termine 'Cristo', invece, rientrano ambedue le nature e così l'una non può essere compresa senza l'altra. Per questo quando chiamiamo la santa Vergine 'genitrice di Cristo', le attribuiamo giustamente un titolo che esprime una duplice realtà, quella di Madre di Dio e quella di Madre dell'uomo. [...] Perciò anche adesso proclamo apertamente e a gran voce la stessa dottrina che ho precedentemente predicato sulla sempre-vergine Maria, cioè la Vergine santa è *Theotokos* e *Christotokos*: 'genitrice di Dio', perché il tempio creato in lei dallo

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ PERETTO 1989, pp. 736-738; DAL COVOLO 2004 p. 221

Spirito santo è unito alla divinità; ‘genitrice dell’uomo’, perché la natura divina ha assunto le primizie della nostra natura⁶².

La distinzione tra le due nature presenti in Cristo, portò Nestorio a mettere in discussione, oltre al mistero dell’Incarnazione, anche la sofferenza di Cristo sulla croce. Pur non professando dell’esistenza di due Cristi, vale a dire di due persone diverse, Nestorio sostenne sempre la separazione tra quanto doveva attribuirsi alla natura divina di Cristo e quanto, invece, alla sua natura umana.

Gli scritti di Nestorio provocarono la reazione critica di Cirillo di Alessandria il quale, a differenza del patriarca di Costantinopoli, credeva fermamente nella divina maternità di Maria in quanto madre di Gesù, che è Dio incarnato. Maria, secondo Cirillo, in seguito all’intervento dello Spirito Santo generò il Figlio di Dio, ovvero la carne assunta dalla divinità nel suo grembo⁶³. Nella *Lettera ai monaci*, scritta quando già la diatriba con il patriarca di Costantinopoli si era avviata, Cirillo si riferì chiaramente, seppur in maniera indiretta, al pensiero teologico di Nestorio; egli scrisse, infatti: «Mi sono meravigliato del fatto che alcuni dubitano se la santa Vergine debba essere detta o meno Madre di Dio. Se infatti il Signore nostro Gesù Cristo è Dio, perché mai la santa Vergine che lo ha generato non deve essere detta Madre di Dio?»⁶⁴. Nell’*Omelia 11* Cirillo definì chiaramente quello che era il suo concetto della maternità divina di Maria; in una serie successiva di saluti rivolti alla Vergine, Cirillo la descrisse come

vergine Maria, madre e serva. Vergine, per mezzo di colui che è nato da te; madre, a motivo di colui che hai tenuto tra le tue braccia e hai nutrito con il tuo latte; serva, perché hai assunto la forma del servo. Il Re è entrato nella tua città, o meglio nel tuo seno, e ne è uscito quando ha voluto e la tua porta è rimasta chiusa. Hai concepito senza seme e hai partorito in modo divino. [Maria è] tempio santo, [...] tesoro della terra, [...] colomba immacolata, [...] lampada che non si spegne, [...] dimora dell’Incontenibile, che hai accolto l’unigenito Verbo Dio, che hai fatto germogliare, senza aratro e senza seme, la spiga che non marcisce⁶⁵.

Si può intendere, quindi, come con Cirillo di Alessandria si sia avviato un processo che portò ad un’interpretazione della Vergine, del concepimento e della maternità, più allegorica. Saranno molti infatti, come si vedrà in seguito, i Padri della Chiesa che

⁶² NESTORIO, *Omelia sull’Incarnazione* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁶³ PERETTO 1989, pp. 736-738

⁶⁴ CIRILLO DI ALESSANDRIA, *Lettera ai monaci* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁶⁵ IDEM, *Omelia 11* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

forgeranno la propria mariologia tramite interpretazioni allegoriche di passi tratti dall'Antico Testamento. Cirillo ribadì il proprio pensiero teologico in una lettera indirizzata a Nestorio che, in seguito, fu accettata dal concilio di Efeso come espressione del dogma mariano. Nella *Seconda lettera di Cirillo a Nestorio* si legge:

Sono diverse le nature che si uniscono, ma uno solo è il Cristo, il Figlio che da esse deriva; non che la differenza delle nature sia annullata da questa unità, ma piuttosto la divinità e l'umanità grazie alla loro indicibile e ineffabile unione formano un solo Signore, Cristo e Figlio. Così si può affermare che, pur sussistendo prima dei secoli ed essendo stato generato dal Padre, egli è stato generato anche secondo la carne da una donna, ma ciò non significa che la sua natura divina abbia avuto inizio nella santa Vergine né che essa avesse bisogno di una seconda nascita dopo quella dal Padre [...] ma poiché per noi e per la nostra salvezza ha unito a sé secondo l'ipostasi l'umana natura ed è nato da una donna, così si dice che è nato secondo la carne. Non dobbiamo pensare infatti che prima sia stato generato un uomo qualsiasi dalla santa Vergine e che poi sia disceso in lui il Verbo, ma che fin dal seno della madre sia nato secondo la carne accettando la nascita della propria carne⁶⁶.

Il concilio efesino si avviò, come già accennato in precedenza, per dirimere la disputa dottrinale tra queste due importanti linee di pensiero cristologico. Cirillo di Alessandria avviò i lavori del concilio quando non tutte le delegazioni ecclesiastiche erano ancora giunte a destinazione⁶⁷. Approfittando così anche dell'assenza del patriarca Giovanni di Antiochia, sostenitore del pensiero di Nestorio, Cirillo riuscì ad ottenere la condanna e la deposizione di quest'ultimo. Giovanni di Antiochia, giunto ad Efeso in ritardo, convocò un contro-sinodo che decise per la deposizione di Cirillo e del suo sostenitore, il vescovo Memnone di Efeso⁶⁸. Per risolvere la questione, l'Imperatore Teodosio II convocò i rappresentanti delle due fazioni a Costantinopoli ma il negoziato si svolse nella città di Calcedonia, a causa delle sommosse fomentate dai sostenitori di Cirillo nella capitale⁶⁹. Il concilio, così ripreso, decise per la condanna di entrambi i protagonisti del dibattito.

⁶⁶ CONCILIO DI EFESO, *Seconda lettera di Cirillo a Nestorio* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁶⁷ PARRINELLO 2014c, p. 103

⁶⁸ PARRINELLO 2014c, pp. 104-105

⁶⁹ PARRINELLO 2014c, pp. 107-108

Al di là di quelle che furono le vicende storiche del concilio di Efeso di cui, come scrive Rosa Maria Parrinello⁷⁰, l'imperatore Teodosio II riconobbe il fallimento, è importante sottolineare il fatto che da questo concilio nacque il dogma della divina maternità di Maria: la Vergine Maria è *Theotókos*, poiché suo figlio Gesù è della stessa sostanza del Padre. Progressivamente, a partire da questo momento in poi si diffuse il culto mariano autonomo; vennero istituite festività dedicate alla Vergine come, in ambito bizantino, la festa dell'Annunciazione (25 marzo). A Roma, in occasione della formulazione del dogma mariano, papa Sisto III commissionò la costruzione della basilica di Santa Maria Maggiore con il suo ciclo musivo posto sull'arco trionfale e dedicato alla vita della Vergine.

Sono, quindi, i tre concili ecumenici appena descritti a costituire la progressiva formulazione della fede in Maria che si sviluppò sempre e comunque in dipendenza al fiorire di nuove teorie cristologiche: da semplice donna che si prestò ad essere il tramite per la volontà divina, si passò al dogma mariano che vede nella Vergine la Madre di Cristo, di Dio e, di conseguenza, di tutta l'umanità.

Il concetto di Maria *Theotókos* dovette però essere, nel corso del tempo, più volte messo in discussione dalla diffusione di nuove dottrine eretiche se, nel corso del concilio di Calcedonia del 451 e del secondo concilio costantinopolitano del 553, si sentì la necessità di condannare coloro che ne negavano il dogma. Una delle dottrine che mise in discussione il dogma di Maria *Theotókos* fu il monofisismo teorizzato dal monaco Eutiche. Eutiche affermava che Cristo era di una natura solo divina, superiore agli uomini, poiché in lui il divino aveva assimilato la natura umana⁷¹. Questa dottrina rendeva superfluo il miracolo dell'Incarnazione e, pertanto, disconosceva Maria quale Madre di Dio⁷². I vescovi riuniti nel concilio di Calcedonia, dietro richiesta dell'Imperatore Marciano, riaffermarono quanto già sostenuto nei concili precedenti, proclamando la propria fede in

un solo e medesimo Figlio, il nostro Signore Gesù Cristo, perfetto nella sua divinità e perfetto nella sua umanità, vero Dio e vero uomo, composto di anima razionale e del corpo, consostanziale al Padre per la divinità e consostanziale a noi per l'umanità, [...] generato dal Padre prima dei secoli secondo la divinità, e in questi ultimi giorni per noi e per la nostra salvezza da Maria, vergine e Madre di Dio,

⁷⁰ PARRINELLO 2014c, p. 108

⁷¹ PERETTO 1989, pp. 723; DAL COVOLO 2004, p. 223

⁷² PERETTO, *ibidem*

secondo l'umanità, uno e medesimo Cristo, Figlio, Signore, Unigenito, da riconoscersi in due nature senza confusione, immutabili, indivise, inseparabili, poiché la differenza delle nature non è venuta meno a causa della loro unione, ma sono state mantenute le proprietà di ciascuna delle due nature e concorrono a formare una sola persona e ipostasi⁷³.

Ciò nonostante, un vero e proprio anatema verso coloro che non riconoscevano Maria come Madre di Dio, venne formulato un secolo dopo nel corso del secondo concilio costantinopolitano, voluto dall'Imperatore Giustiniano (482-565). Giustiniano, il cui governo si caratterizzò per il continuo tentativo di controllo nella vita e nella dottrina della Chiesa, convocò il secondo concilio di Costantinopoli con l'obiettivo di condannare tre teologi maestri della scuola di Antiochia che, con i loro scritti, erano accusati di favorire le teorie nestoriane già condannate a Efeso⁷⁴. Con la condanna di Teodoro di Mopsuestia († 428), maestro di Nestorio, Teodoreto di Cirro († 458) e Iba di Edessa († 457), Giustiniano sperava di ricostruire l'unità dottrinale con i monofisiti, i quali godevano della protezione dell'Imperatrice Teodora (502-548)⁷⁵. La sentenza di condanna dei cosiddetti 'tre capitoli' fu seguita da una serie di condanne di tipo dottrinale, tra le quali quella rivolta a coloro che non credevano in Maria *Theotókos*:

Se qualcuno afferma che la santa e gloriosa sempre-vergine Maria non è Madre di Dio secondo la verità ma solo impropriamente, o che lo è secondo la relazione nel senso che da lei sarebbe nato un semplice uomo ma non il Verbo di Dio incarnato, [...] o anche se qualcuno la chiama madre dell'uomo o Madre di Cristo, intendendo con questo che Cristo non è Dio, e non la ritiene davvero e secondo verità Madre di Dio, dal momento che in essa si è incarnato in questi ultimi giorni il Verbo di Dio, generato dal Padre prima dei secoli e che, quindi, piamente il santo Concilio di Calcedonia l'ha ritenuta Madre di Dio, costui sia anatema⁷⁶.

Come si è visto sinora, la formulazione del dogma mariano fu il frutto di una profonda riflessione teologica strettamente legata, però, a quella su Gesù Cristo. Questi continui mutamenti teologici, dovuti a molteplici correnti di pensiero, sono evidentemente da attribuirsi all'assenza, nella religione cristiana, di canoni religiosi già prefissati sin dai primi secoli della sua esistenza. Per quanto riguarda la questione mariana, solo con

⁷³ CONCILIO DI CALCEDONIA, *Definizione della fede* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁷⁴ PARRINELLO 2014e, pp. 142-143

⁷⁵ PARRINELLO 2014e, pp. 140

⁷⁶ CONCILIO COSTANTINOPOLITANO II, *Anatematismi contro i tre capitoli* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

Calcedonia si pose un punto fermo con la formulazione del dogma di Maria *Theotókos* poiché, chiaramente, l'anatema emesso dal secondo concilio costantinopolitano non costituì altro che una fissazione di concetti già esistenti.

1.4. *La patristica mariana in lingua greca tra IV e V secolo*

Gli scritti mariani dei Padri della Chiesa, vissuti tra il IV ed il V secolo, denotano un considerevole sviluppo della dottrina, soprattutto in seguito ad un incremento dello studio e del commento dei testi veterotestamentari in rapporto alla vicenda storica della Vergine e di Cristo.

Uno dei primi Padri a individuare uno stretto legame soteriologico tra l'Antico Testamento e la vicenda cristologica narrata nel Nuovo Testamento, fu Eusebio di Cesarea († 340 ca.). Egli, infatti, individuò in alcuni passi del libro dei *Salmi* un terreno fertile per una spiegazione, in chiave profetica, della vicenda mariana. Il Salmo 72(71), per esempio, recita:

Salmo di Salomone. O Dio, fa' comprendere al re la tue leggi, mettili in bocca i tuoi stessi giudizi. Governi il tuo popolo con giustizia e difenda i tuoi poveri con giuste sentenze. Per questa giustizia anche monti e colline diano al popolo la pace. Il re difenda il diritto dei poveri, salvi i bisognosi e schiacci i violenti. Duri il suo regno per generazioni quanto il sole e quanto la luna. Scenda come pioggia sui prati, come acqua su aride terre. Nei suoi giorni fiorisca la giustizia, cresca la pace finché non si spenga la luna. Egli domini da un mare all'altro, da un confine all'altro della terra⁷⁷.

Eusebio di Cesarea, pur riportandone una leggera modifica nella traduzione della frase «Scenderà come pioggia sul vello, come gocce d'acqua che stillano sulla terra»⁷⁸, interpretò tale passo come una profezia della venuta di Cristo sostenendo che «la pioggia [...] scende impercettibilmente senza far rumore. E perciò la nascita della carne del nostro Salvatore fece propria tale modalità, così che nessuno, [...] poté intendere o ascoltare il mistero del concepimento e del parto della santa Vergine»⁷⁹. Oltre a ciò, il

⁷⁷ *Sal* 72(71), 1-6

⁷⁸ EUSEBIO DI CESAREA, *Commento ai Salmi*, Sal 71, 6-8 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁷⁹ *Ibidem*

Salmo 110(109)⁸⁰ fornì ad Eusebio la possibilità di spiegare il concepimento divino avvenuto in Maria e la nascita di Cristo secondo la carne:

Aquila traduce: “Dal seno risvegliato di buon mattino per te la rugiada della tua giovinezza”; e Simmaco invece: “Come rugiada di buon mattino la tua giovinezza” [...] Con ciò ritengo si voglia indicare che la sua nascita secondo la carne non è costituita da seme d’uomo, ma dallo Spirito santo. Come rugiada che scende dall’alto del cielo, così nell’utero gravido di sua madre avvenne la formazione della carne della sua giovinezza⁸¹.

In opposizione alla dottrina filo-ariana sostenuta da Eusebio di Cesarea, si pose il pensiero, più aderente alla dottrina ortodossa, di Cirillo vescovo di Gerusalemme († 387); la sua produzione scritta si compone di insegnamenti destinati ai battezzandi ed ai neofiti⁸². Nella sue *Catechesi* Cirillo riprese il concetto del parallelismo tra Eva e Maria in relazione alla venuta di Cristo. Maria è, infatti, la donna per mezzo della quale Cristo si fa carne e pertanto è una figura importante nel progetto di salvezza divino; ciò si pone in contrapposizione a Eva, la prima donna ma colei che, cedendo alle tentazioni del serpente, ha portato la rovina sul genere umano. Interessante è il fatto che Cirillo descrisse il concepimento divino riprendendo la stessa interpretazione allegorica dei *Salmi* fornita da Eusebio di Cesarea; secondo Cirillo, infatti, la prima venuta di Cristo fu «nascosta quale pioggia sul vello della pecora [...]. Nella prima venuta fu avvolto in fasce nella mangiatoia, nella seconda si circonda di luce come di un mantello»⁸³. Secondo quanto sostenuto da Elio Peretto, fu Cirillo di Gerusalemme ad introdurre il concetto della santificazione di Maria nel momento dell’Annunciazione⁸⁴. Tale concetto trova un importante riscontro letterario nella produzione apocrifia dove sono numerosi i riferimenti a Maria come ‘abitazione’ o ‘dimora’ di Dio⁸⁵.

L’interpretazione di Maria quale ‘tempio’ santificato dalla presenza divina venne ripresa e sviluppata successivamente da Atanasio di Alessandria († 373) dal momento che, com’egli scrisse nella *Lettera ad Adelfio*, «la carne non recò disonore al Verbo; non sia

⁸⁰ «A te il principato nel giorno della tua potenza tra santi splendori; dal seno dell’aurora, come rugiada, io ti ho generato». *Sal* 110(109), 3

⁸¹ EUSEBIO DI CESAREA, *Commento ai Salmi*, Sal 109,4 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁸² PERETTO 1989, p. 725

⁸³ CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi* 15,1 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁸⁴ PERETTO 1989, p. 726

⁸⁵ *Vangelo dello Pseudo-Matteo* IX, 1; *Vangelo dell’infanzia armeno* V, 3. Nel *Vangelo di Bartolomeo*, la Vergine Maria viene invece definita ‘tabernacolo dell’Altissimo’ (*Vangelo di Bartolomeo* II, 4), ‘vaso di elezione’ (*Vangelo di Bartolomeo* II, 18) e ‘amplissimo tabernacolo’ (*Vangelo di Bartolomeo* IV, 4)

mai! anzi, piuttosto ricevette gloria da esso»⁸⁶; ma, soprattutto, egli introdusse il pensiero della vera maternità di Maria⁸⁷. Nella *Lettera a Epitteto*, Atanasio parlò dell'Incarnazione e dalla nascita di Gesù basandosi sul commento al Vangelo di Luca:

Per questo è davvero importante che ci fosse Maria, affinché egli prendesse da lei il corpo e lo offrisse per noi come proprio. [...] Gabriele poi viene inviato a lei non semplicemente come a una vergine, ma a una vergine promessa sposa a un uomo, affinché menzionando il promesso sposo fosse chiaro che Maria era veramente un essere umano. Per questo la Scrittura ricorda anche il parto e dice: “Lo avvolse in fasce”; e venivano dichiarate beate le mammelle che avevano allattato e quando il neonato aprì il seno fu offerto un sacrificio. Tutti questi sono segni che la Vergine partoriva. E anche Gabriele le recava il lieto annuncio con prudenza e dicendo non semplicemente: “colui che nascerà in te”, affinché non si credesse che il corpo venisse introdotto dall'esterno, ma “da te”, affinché si credesse che colui che era generato proveniva da lei per natura⁸⁸.

La verginità di Maria rimase intatta, secondo Atanasio, anche dopo il parto di Gesù. Nella *Lettera a Marcellino*, commentando i versi del Salmo 45(44), Atanasio⁸⁹ ritenne di individuare nel passo «Perciò Dio, il tuo Dio, ti ha scelto tra gli altri, ti ha consacrato con olio, segno di gioia»⁹⁰ un richiamo alla venuta di Cristo, ‘l’unto del Signore’; inoltre, i versi del salmista «Ascolta, figlia; guarda, presta attenzione, dimentica il tuo popolo e la casa paterna. Il re s’innamori della tua bellezza! È il tuo signore, inchinati a lui»⁹¹ sarebbero una profezia del concepimento divino in Maria⁹². È possibile che questa spiegazione del Salmo sia un primo richiamo al concepimento attraverso l’orecchio così come viene narrato nel *Vangelo dell’infanzia armeno*: «il Verbo di Dio penetrò in lei attraverso l’orecchio, e la natura intima del suo corpo, da esso animata, venne santificata in tutti i suoi organi e i suoi sensi e purificata come l’oro dentro il crogiuolo»⁹³. L’ubbidienza dimostrata dalla Vergine, che concepì il Verbo di Dio sottomettendosi alla volontà divina semplicemente credendo alle parole dell’angelo, fu portata da Atanasio

⁸⁶ ATANASIO DI ALESSANDRIA, *Lettera ad Adelfio* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁸⁷ PERETTO 1989, pp. 726-727

⁸⁸ ATANASIO DI ALESSANDRIA, *Lettera a Epitteto*, 7 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁸⁹ IDEM, *Lettera a Marcellino*, 2.6 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁹⁰ *Sal* 45(44), 8

⁹¹ *Sal* 45(44), 11-12

⁹² ATANASIO DI ALESSANDRIA, *Lettera a Marcellino*, 2.6 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁹³ *Vangelo dell’infanzia armeno* V, 9

come esempio di rettitudine e castità per tutte le donne. Nel suo testo *Sulla verginità* si legge, infatti, che

se qualche donna desidera rimanere vergine e sposa di Cristo, guardi alla vita di Maria e la imiti, poiché la sua assidua scelta di vita basta a offrire una regola per la vita delle vergini. La vita di Maria, Madre di Dio, dunque, sia per tutti come un'immagine chiaramente delineata alla quale ciascuna donna conformerà la propria verginità. [...] per questo Maria era una vergine casta, perché possedeva dentro di sé tutte le qualità e tendeva a progredire in due modi: amava operare rettamente quando adempiva ai suoi doveri e conservava inoltre integro il senso della fede e della castità⁹⁴.

La verginità e la castità di Maria furono temi approfonditi anche dai cosiddetti Padri Cappadoci, ossia Basilio di Cesarea, detto Basilio il Grande († 379) il quale – come scritto in precedenza – fu uno degli animatori del dibattito cristologico regolato con il primo concilio di Costantinopoli, suo fratello Gregorio di Nissa († 394), Gregorio di Nazianzo († 390 ca.) e Anfilochio d'Iconio († 394). Gli studi compiuti da questi quattro vescovi influenzarono in modo significativo l'evolversi delle tradizioni successive in ambito trinitario, cristologico e mariologico⁹⁵.

Basilio di Cesarea si pose in accordo con quanti, prima di lui, teorizzavano una vera e propria santificazione del corpo di Maria Vergine. In tal senso vanno, infatti, alcuni passi dell'*Omelia sulla santa Natività di Cristo* nella quale Basilio identificò il corpo della Vergine come «il luogo in cui si lavora tale disegno di salvezza»⁹⁶; si può dire quindi che anche Basilio, così come Cirillo di Gerusalemme e Atanasio, interpretò il corpo di Maria come un 'tempio' o una 'dimora' santificata dal concepimento di Dio. Tuttavia, nonostante il concepimento soprannaturale, Basilio sembrò porre l'accento sul ruolo di Maria in quanto madre di un bambino che è realmente l'incarnazione della divinità; egli scrisse che «non è più il tempo del: "Partorirai figli nel dolore", perché è beata colei che ha partorito l'Emmanuele e beate sono le mammelle che lo hanno nutrito»⁹⁷. Ancora, il richiamo all'episodio dell'incontro con Simeone, in occasione della presentazione di Gesù al tempio, così come viene raccontato nel Vangelo di Luca,

⁹⁴ ATANASIO DI ALESSANDRIA, *Sulla verginità* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁹⁵ PERETTO 1989, p. 728

⁹⁶ BASILIO IL GRANDE, *Omelia sulla santa Natività di Cristo*, 3 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁹⁷ IDEM, *Omelia sulla santa Natività di Cristo*, 6 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

rappresenta un modo per Basilio⁹⁸ di ribadire la vera esistenza di Cristo sulla terra e la sua divinità. Simeone, infatti, prese in braccio il Bambino che riconobbe come il Salvatore mandato da Dio e, in tal modo, si compì la promessa fattagli dallo Spirito Santo, ovvero ch'egli non sarebbe morto prima di aver visto il Messia⁹⁹. Il richiamo ad episodi neotestamentari che raccontassero di contatti fisici con Gesù Cristo era, evidentemente, un modo per riaffermare la sua effettiva esistenza tra gli uomini.

A sostegno della divina maternità di Maria si disposero sia Anfilochio d'Iconio, con la sua *Omelia sulla Natività*¹⁰⁰, sia Gregorio di Nazianzo, secondo il quale il concepimento divino fu, per Maria, mezzo di purificazione fisica e spirituale¹⁰¹. Nonostante quanto sostenessero circa la vera umanità di Gesù Cristo, il pensiero mariano dei Padri Cappadoci si sviluppò attorno all'importante concetto dell'incorrusione del corpo di Maria. Gregorio di Nissa sviluppò la questione dell'integrità fisica di Maria nell'*Omelia sulla Natività di Cristo* fornendo importanti rimandi a passi veterotestamentari. Maria infatti, oltre ad essere oggetto della già citata profezia di Isaia (Is 7, 14), venne paragonata dal Nisseno, al rovetto ardente di Mosè. Nell'*Omelia sulla Natività* si legge:

Non è schiavo delle leggi naturali il Signore della natura. Ma in che modo allora è nato un bambino? [...] La Vergine diventa madre, eppure rimane vergine. [...] È la stessa persona, infatti, a essere sia madre che vergine e né la verginità è stata di ostacolo al parto, né il parto ha dissolto la verginità. Conveniva, infatti, che colui che era venuto nella vita umana per rendere incorruttibili, prendesse origine egli stesso da una nascita incorruttibile. [...] A me sembra che già prima anche il grande Mosè abbia conosciuto tutto questo attraverso la teofania avvenuta nella luce, quando il fuoco del rovetto bruciava senza che il rovetto si consumasse. [...] Ciò che allora infatti era profetizzato nella fiamma e nel rovetto, trascorso il tempo intermedio, fu apertamente rivelato nel mistero della Vergine. Come là infatti il rovetto ardeva e non si consumava, così anche qui la Vergine genera la luce e non si corrompe¹⁰².

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ Lc 2, 25-33

¹⁰⁰ «O Maria, che hai avuto quale primogenito il Creatore di tutte le cose! O umanità, divenuta sostanza corporea del Verbo di Dio e, per quest'aspetto, maggiormente degna d'onore delle potenze celesti e spirituali». ANFILOCHIO D'ICONIO, *Omelia sulla Natività*, 4 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹⁰¹ «Egli è concepito dalla Vergine che è stata in precedenza purificata dallo Spirito nell'anima e nella carne; era infatti necessario che fosse onorata la nascita e ancor di più la verginità; Dio si fa vicino con quanto ha assunto, una cosa sola di due opposte, carne e Spirito, delle quali l'una divinizza e l'altra è divinizzata». GREGORIO DI NAZIANZO, *Discorsi* 38,13 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹⁰² GREGORIO DI NISSA, *Omelia sulla Natività di Cristo* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

Non bisogna tralasciare il fatto che il problema della verginità incorrotta di Maria aveva già trovato una forma narrativa all'interno del panorama della letteratura apocrifa. Difatti nel *Protovangelo di Giacomo*, e successivamente nei testi apocrifi più tardi quali lo *Pseudo-Matteo* ed il *Vangelo dell'infanzia armeno*, viene narrato l'episodio della levatrice ebrea e di Salomè¹⁰³; mentre la prima credette immediatamente all'evento del parto verginale esclamando «Non si è mai sentito dire né potuto immaginare che le mammelle siano piene di latte e sia nato un maschio, lasciando vergine sua madre! Nessuna perdita di sangue si è avuta sul neonato, nessun dolore nella puerpera. Vergine ha concepito, vergine ha partorito, vergine è rimasta»¹⁰⁴, Salomè volle toccare con mano la verginità di Maria e, per questo motivo, la sua mano si bruciò salvo poi essere guarita dall'intervento miracoloso del Bambino. Si potrebbe notare, però, come la fede nella verginità *post partum* di Maria andasse contro quanto scritto nel Vangelo di Luca quando l'evangelista narra della presentazione di Gesù al tempio e del rito di purificazione compiuto da Maria dopo il parto, secondo quelle che erano le leggi mosaiche contenute nel *Levitico*¹⁰⁵.

Si può dire, quindi, che con il pensiero dei Cappadoci si inizia ad attribuire alla verginità mariana quel ruolo fondamentale che, come si vedrà in seguito, trovò un puntuale riscontro anche nel pensiero dei contemporanei Padri della Chiesa dell'occidente latino.

Come scrive Elio Peretto¹⁰⁶, il pensiero dei Padri Cappadoci circa la nascita di Cristo, portò inevitabilmente a considerare il parto di Maria come un atto di gioia, quindi, in contrasto con il parto doloroso di Eva così come le venne imposto nel castigo divino («[Dio] poi disse alla donna: “moltiplicherò la sofferenza delle tue gravidanze e tu partorirai figli nel dolore”»¹⁰⁷). Il mantenimento dell'integrità verginale di Maria è legato, secondo Gregorio di Nissa, ad un concepimento privo di passione; nel suo trattato spirituale *Sulla verginità*, egli scrisse: «ma la cosa straordinaria è che la

¹⁰³ *Protovangelo di Giacomo* XIX, 1-3. XX, 1-4. Nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XIII, 3-5 si riportano i nomi delle due levatrici: Zelomi e Salomè. Nel *Vangelo dell'infanzia armeno* VIII, 10-11 e IX, 1-7 la levatrice Zelomi è sostituita da Eva, la prima madre. La presenza di Eva nell'episodio nella Natività è legato al diffondersi della tradizione che vedeva in Maria la 'seconda Eva' in grado di annullare il peccato originale commesso dalla prima donna. Come si è visto, tale tradizione venne introdotta nel II secolo da Giustino martire e fu ripresa nel corso dei secoli successivi da numerosi altri Padri della Chiesa.

¹⁰⁴ *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XIII, 3

¹⁰⁵ *Lc* 2, 22-24; *Lv* 12, 1-8

¹⁰⁶ PERETTO 1989, p. 729

¹⁰⁷ *Gn* 3, 16

verginità si trova nel Padre, il quale ha un Figlio, generato senza passione. La si riconosce poi nell'unigenito Dio, dispensatore di incorruttibilità, nel momento stesso in cui risplende nella sua nascita pura e priva di passione»¹⁰⁸. La nascita di Gesù, così come viene narrata nei Vangeli apocrifi dell'infanzia che ne trattano, è descritta appunto come un evento indolore per la madre che partorisce circondata da un'aura di luce; nel *Protovangelo di Giacomo*, per esempio, si legge che Giuseppe e la levatrice «si fermarono nel luogo dov'era la grotta, ed ecco una nuvola luminosa adombrava la grotta [...] E subito la nuvola si dissipò dalla grotta e apparve una grande luce nella grotta, tanto che i nostri occhi non la potevano sopportare. Ma a poco a poco quella luce si attenuò, finché non apparve il bambino e andò a prendere la poppa da sua madre Maria»¹⁰⁹.

La verginità di Maria doveva essere, in base al pensiero dei Cappadoci, un modello di vita, la conservazione di una condizione ideale per il genere femminile. Secondo Gregorio di Nissa «quello che nell'immacolata Maria si realizzò fisicamente quando la pienezza della divinità risplendette in Cristo, attraverso la Vergine si realizza in ogni anima che rimane vergine secondo ragione»¹¹⁰; vale a dire che, così come in Maria si formò e crebbe il Bambino divino, allo stesso modo la fede cresce in coloro che si mantengono puri.

Per lo studio della mariologia teorizzata dai Cappadoci è importante il fatto che, già prima della definizione del dogma efesino della *Theotókos*, Gregorio Nazianzeno ne avesse già tracciato gli estremi distinguendo così tra eresia e ortodossia; nella *Lettera a Cleodonio* scrisse, infatti, che

se qualcuno non crede che la santa Maria è Madre di Dio, si priva della divinità. Se qualcuno dice che Cristo è passato attraverso la Vergine come attraverso un canale, ma senza essere plasmato dentro di lei in maniera divina e umana – divina, perché avvenne senza intervento d'uomo; umana, perché avvenne secondo la legge del concepimento, – è ugualmente privo di Dio. [...] Se qualcuno introduce due figli, l'uno dal Dio e Padre, l'altro dalla Madre, e non un solo e identico Figlio, sia privato dell'adozione a figlio promessa a chi ha retta fede¹¹¹.

¹⁰⁸ GREGORIO DI NISSA, *Sulla verginità*, 2 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹⁰⁹ *Protovangelo di Giacomo* XIX, 2; *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XIII, 2

¹¹⁰ GREGORIO DI NISSA, *Sulla verginità*, 2 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹¹¹ GREGORIO DI NAZIANZO, *Lettere 101, a Cleodonio* in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

In ultima analisi, tra gli autori di mariologia patristica greca, è giusto ricordare anche quello che fu il pensiero mariano di Giovanni Crisostomo († 407) dal gr. *chrysóstomos*, letteralmente ‘dalla bocca d’oro’, chiamato così per l’eloquenza dimostrata nelle sue omelie. Di scuola antiochena, Giovanni Crisostomo non utilizzò mai, nei suoi scritti, il termine *Theotókos* ma, ad ogni modo, difese la propria fede nella verginità di Maria¹¹². Legato a tale argomento si dimostra il parallelismo, introdotto da Giovanni Crisostomo, tra Maria e la terra vergine del giardino dell’Eden. Egli scrisse che

la terra, infatti, era vergine e non aveva ancora ricevuto il lavoro dell’aratro, né si era aperta in solchi, non aveva sperimentato mani di agricoltori e solo in obbedienza a un comando aveva fatto germogliare quelle piante. Per questo la chiamò Eden, cioè ‘terra vergine’. Questa vergine era figura di quell’altra Vergine. Come, infatti, questa terra, che non aveva accolto semi, fece germogliare per noi il paradiso, così anche quella che non aveva accolto seme d’uomo fece germogliare per noi Cristo¹¹³.

Interessante è il fatto che, a differenza di coloro che lo hanno preceduto, Giovanni Crisostomo si pose molte domande circa il mistero dell’Incarnazione e il parto incorrotto. Nel suo testo di *Commento a Matteo*, scrisse:

Non pensare di aver imparato tutto perché hai sentito dire che fu opera dello Spirito Santo; pur sapendo questo, ignoriamo ancora molte cose. Per esempio, in che modo colui che è senza confini può essere contenuto nel seno di una donna? [...] In che modo la Vergine partorisce e resta vergine? [...] Che egli viene dalla carne della Vergine lo ha mostrato l’evangelista dicendo: “Quello che è generato in lei” e Paolo ha detto: “nato da donna”, chiudendo così la bocca a quanti affermano che Cristo è passato attraverso Maria come attraverso un canale. Se così fosse, che bisogno ci sarebbe stato del seno materno? Se così fosse, Cristo non avrebbe niente in comune con noi, ma la sua carne apparterrebbe ad un’altra carne e non alla nostra stessa pasta. [...] Risulta chiaro che Cristo è uscito da noi, dalla nostra stessa pasta, dal seno della Vergine, ma in che modo ciò avvenne non è chiaro. Non cercarlo neppure tu, ma accetta quello che ti viene rivelato e non indagare con curiosità quello che è taciuto¹¹⁴.

¹¹² PERETTO 1989, p. 734

¹¹³ GIOVANNI CRISOSTOMO, *Il cambiamento dei nomi* 2,3 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹¹⁴ IDEM, *Commento a Matteo* 4,3 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

La risposta di Giovanni Crisostomo a tali questioni teologiche fu un totale atto di fede poiché egli affermò che quanto sostenuto dalla dottrina, per quanto di difficile comprensione, deve essere accettato dai credenti e mai indagato¹¹⁵.

1.5. Autori di mariologia patristica in lingua latina

Affrontando il tema della mariologia patristica in lingua latina, il primo autore che si incontra è di certo Tertulliano († 222 ca.). Egli si dimostrò in sintonia con i suoi predecessori greci, Giustino martire e Ireneo da Lione, che – come scritto in precedenza – basarono gran parte delle loro tradizioni mariologiche sul parallelismo tra Eva e Maria: «il peccato che Eva aveva commesso credendo, lo corresse Maria credendo. [...] La parola del demonio infatti fu un seme e di conseguenza Eva fu abbandonata e partorì nel dolore. Maria, invece, partorì colui che avrebbe portato alla salvezza Israele, suo fratello secondo la carne, che in seguito lo avrebbe ucciso»¹¹⁶. Tertulliano dimostrò una profonda fede nella reale maternità di Maria, madre del Verbo divino fattosi carne. Tuttavia, Peretto¹¹⁷ nota che Tertulliano non giunse mai alla formulazione del termine *Mater Dei*, l'equivalente latino di *Theotókos*, ma ne introdusse il concetto, in particolare in relazione ad un passo del Vangelo di Giovanni: «Gesù vide sua madre e accanto a lei il discepolo preferito. Allora disse a sua madre: “Donna, ecco tuo figlio”. Poi disse al discepolo: “Ecco tua madre”. Da quel momento il discepolo la prese in casa sua»¹¹⁸. L'evangelista narra di come Gesù, ormai moribondo sulla croce, affidò a Maria il suo discepolo preferito, Giovanni stesso, come figlio in sua vece. Sono così le stesse parole di Gesù ad identificare Maria come Madre di Dio, poiché il figlio da lei generato è il Figlio di Dio.

È da sottolineare il fatto che la mariologia patristica latina non si distingue da quella greca per l'originalità dei temi. Anch'essa, infatti, si concentra sull'analisi della verginità di Maria, *ante partum*, *in partu* e *post partum*, spesso ricorrendo ad immagini allegoriche desunte dallo studio delle Sacre Scritture. Quello che si può notare è, però, un incremento di quegli autori che vorrebbero portare Maria quale esempio di comportamento femminile. È possibile che ciò sia dovuto ad una progressiva diffusione

¹¹⁵ Quelli citati sinora sono solo alcuni autori considerati significativi nell'ampio panorama della letteratura patristica greca. Per uno studio più approfondito sulla mariologia patristica si rimanda a PERETTO 1989.

¹¹⁶ TERTULLIANO, *Sulla carne di Cristo* 17, 5-6 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹¹⁷ PERETTO 1989, p. 715

¹¹⁸ Gv 19, 26-27

delle comunità monastiche femminili, spesso fondate dai Padri stessi e con le quali essi intrattenevano relazioni epistolari come, per esempio, nel caso delle lettere di Girolamo alla monaca Eustachio che, insieme alla madre Paola, visse in una comunità religiosa di Betlemme¹¹⁹. Quel che è certo è che il mutamento dell'interpretazione e l'evolversi progressivo del culto mariano, che assume nel corso del tempo sempre più consistenza, sono dovuti alla mutazione culturale e sociale delle comunità cristiane e, probabilmente, alla necessità dei fedeli di affidarsi ad una figura femminile all'interno di un culto religioso prettamente maschile.

Nell'occidente latino, dopo Tertulliano, è necessario attendere sino ad Ilario di Poitiers († 367) per avere uno studio più approfondito del tema mariano. Elio Peretto¹²⁰ riporta alcune osservazioni formulate da Ilario circa la verginità di Maria e quella che fu la sua vita coniugale con Giuseppe. Commentando l'episodio dell'Annunciazione, così come viene raccontato nel Vangelo di Matteo¹²¹, Ilario identificò il progressivo evolversi della vicenda che si concluse con il riconoscimento, da parte di Giuseppe, di Maria quale sua sposa¹²². Ancora, sulla base del passo del Vangelo di Giovanni, già commentato anche da Tertulliano, Ilario ritenne che il matrimonio tra Maria e Giuseppe rifiutasse i rapporti matrimoniali¹²³.

La lettura di alcuni passi dell'opera più importante di Ilario di Poitiers, il *Sulla Trinità*, permette di comprendere com'egli abbia aderito completamente alla dottrina nicena. Nel trattato, Ilario dimostrò una profonda credenza nella natura consustanziale del Figlio e di Dio Padre ma, nel contempo, pose attenzione all'azione vivificante dello Spirito Santo che irrobustì quella che era la naturale umana debolezza della Vergine:

Lo Spirito Santo, discendendo dall'alto santificò il seno della Vergine e, soffiando in esso, poiché lo Spirito soffia dove vuole, si unì alla natura dell'uomo che è fatta di carne, assumendo mediante la sua forza e la sua potenza ciò che gli era estraneo. Inoltre, affinché nessuna umana debolezza potesse opporre qualche ostacolo, la potenza dell'Altissimo ricoprì con la sua ombra e fortificò la sua debolezza

¹¹⁹ GIROLAMO in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹²⁰ PERETTO 1989, p. 742

¹²¹ «Ecco come è nato Gesù Cristo. Maria, sua madre, era fidanzata con Giuseppe; essi non vivevano ancora insieme, ma lo Spirito Santo agì in Maria ed ella si trovò incinta. [...] Ci stava ancora pensando, quando una notte in sogno gli apparve un angelo del Signore e gli disse: “Giuseppe, discendente di Davide, non devi aver paura di sposare Maria, la tua fidanzata: il bambino che lei aspetta è opera dello Spirito Santo” [...]. E senza che avessero avuto fin allora rapporti matrimoniali, Maria partorì il bambino e Giuseppe gli mise nome Gesù». *Mt* 1, 18.20.25

¹²² PERETTO 1989, p. 742

¹²³ *Ibidem*

avvolgendola come in un'ombra, affinché l'adombramento della potenza divina predisponesse il suo corpo all'azione generatrice dello Spirito che entrava in lei¹²⁴.

La salvezza dell'uomo è merito, pertanto, anche di Maria Vergine e di tale avviso era anche Zeno († 372), vescovo di Verona. Zeno individuò un'analogia tra il concepimento del peccato in Eva ed il concepimento divino in Maria: «E poiché il diavolo, insinuandosi attraverso l'orecchio con la persuasione, aveva ferito Eva e le aveva dato la morte, Cristo, entrando in Maria attraverso l'orecchio, recide tutti i vizi del cuore e, nascendo dalla Vergine, guarisce la ferita della donna. [...] Alla corruzione è seguita l'integrità, al parto la verginità»¹²⁵. Il concepimento per orecchio, che trovò in seguito fissazione letteraria nel *Vangelo dell'infanzia armeno*, è evidentemente un modo per diffondere il concetto che la Vergine concepì prestando fede alle parole dell'angelo; pertanto, il concepimento di Maria era da porre, secondo Zeno, in rapporto con il concepimento della fede in grembo al credente stesso. Secondo Zeno nella vicenda di Maria e Cristo si poteva trovare il riflesso speculare di quella dei nostri Progenitori poiché, come Adamo e con lui il genere umano, furono condannati dal gesto di una donna, allo stesso modo gli uomini vennero salvati da Maria e da Cristo, il Salvatore generato grazie alla sua fede. La condanna e la salvezza dipendono entrambe dal genere femminile.

Di poco posteriori agli scritti di Zeno di Verona si pongono gli studi del vescovo di Milano, Ambrogio († 397). Negli scritti di Ambrogio appare molto forte la volontà dell'autore di sottolineare la verginità spirituale di Maria. Secondo Ambrogio, infatti, la Vergine era prima di tutto un esempio di bontà e di integrità morale; nel trattato *Sulle vergini* egli portò l'esempio del comportamento di Maria dopo il concepimento divino, quand'ella scelse di andare a trovare sua cugina Elisabetta, incinta di Giovanni il Battista:

La divina Scrittura ci dice quanto Maria fosse colma di attenzione per le sue parenti. Divenne infatti ancor più umile quando seppe di essere stata scelta da Dio e subito si recò sui monti presso la parente, ma non certo per credere grazie al suo esempio, perché aveva già creduto all'annuncio. [...] E rimase con lei per tre mesi. In un tempo così lungo non si cerca la fede ma si dà prova di bontà¹²⁶.

¹²⁴ ILARIO DI POITIERS, *Sulla Trinità* 2, 26 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹²⁵ ZENO DI VERONA, *Discorsi*, 1 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹²⁶ AMBROGIO, *Sulle vergini* 2, 12 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

L'incontro con Elisabetta, raccontato nel Vangelo di Luca¹²⁷, è il primo riconoscimento, da parte di qualcuno, della divinità accolta in Maria. Fu Giovanni, infatti, il primo a riconoscere il Cristo e si mosse improvvisamente nel grembo di sua madre; in seguito a questo segno, Elisabetta salutò Maria con le parole «Dio ti ha benedetta più di tutte le altre donne, e benedetto è il bambino che avrai! [...] Beata te che hai avuto fiducia nel Signore e hai creduto che egli può compiere ciò che ti ha annunziato»¹²⁸. Perciò, il messaggio che Ambrogio voleva trasmettere è quello che, se Dio scelse una donna della quale conosceva la purezza morale, è necessario seguire l'esempio di Maria cosicché, in ogni anima, possa radicarsi e svilupparsi la fede; così scrisse, infatti, nell'*Esposizione sul vangelo di Luca*:

ogni anima che crede, infatti, concepisce e genera la parola di Dio e riconosce le sue opere. Sia in ciascuno l'anima di Maria a magnificare il Signore, sia in ciascuno lo spirito di Maria a esultare in Dio; se, secondo la carne, una sola è la Madre di Cristo, secondo la fede, Cristo è frutto di tutte le anime. Ognuna infatti accoglie la Parola di Dio se, custodendosi senza macchia e libera da vizi, conserva con intemerato pudore la castità¹²⁹.

Molto particolare, per l'intensità con cui volle indagare il mistero mariano, fu il trattato di *Commento a Matteo*, con il quale Cromazio († 407), vescovo di Aquileia, si riferì a Maria attraverso l'adozione di una serie di immagini allegoriche tratte dall'Antico Testamento. Ecco che, quindi, Maria è Sion, di cui si legge nel Salmo 87(86): «Ma di Sion si dirà: "Ogni popolo ha qui la sua patria, Dio stesso, l'Altissimo, l'ha fondata"»¹³⁰, lei è la Sapienza di cui parla Salomone nel libro dei *Proverbi* («La Sapienza ha costruito la sua casa»¹³¹), è, ancora, la terra che genera il verme nel Salmo 22(21), riconoscendo nel verme l'immagine di Gesù «perché come il verme nasce dalla terra spontaneamente e senza seme, così il Signore viene alla luce dal seno della Vergine senza seme d'uomo»¹³². Cromazio fu il primo ad introdurre nella mariologia una sorta di genealogia mariana desunta dallo studio dell'Antico Testamento. Maria discenderebbe, quindi, dalla stirpe di David, secondo la profezia di Isaia «Spunterà un

¹²⁷ Lc 1, 39-56

¹²⁸ Lc 1, 42.45

¹²⁹ AMBROGIO, *Esposizione sul vangelo di Luca* 2, 26-27 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹³⁰ Sal 87(86), 5; CROMAZIO DI AQUILEIA, *Commento a Matteo* 2, 5-6 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹³¹ Prv 9, 1; CROMAZIO DI AQUILEIA, *ibidem*

¹³² CROMAZIO DI AQUILEIA, *ibidem*

nuovo germoglio: nascerà dalla famiglia di Iesse, dalle sue radici, germoglierà dal suo tronco»¹³³, e dalla stirpe di Aronne poiché Cromazio identificò un'allusione alla Vergine nel bastone di Aronne che Dio fece germogliare nella tenda dell'incontro¹³⁴. La scelta di Maria quale madre di Gesù Cristo fu quindi dettata, oltre che dalle sue virtù morali, anche dall'importanza della sua ascendenza davidica e aronitica¹³⁵.

Come scritto precedentemente, molti Padri della Chiesa dell'occidente latino videro nel comportamento di Maria un esempio di vita al quale invitarono le donne a rifarsi. In tal senso, per esempio, possono essere interpretate le parole che Girolamo († 419) scrisse nella lettera indirizzata alla monaca Eustochio: «Proponiti l'esempio della beata Maria, che fu di tanto grande purezza, da meritare di essere Madre del Signore»¹³⁶. Importante è il fatto che, come fa notare anche Elio Peretto¹³⁷ in *Mariologia patristica*, l'interesse di Girolamo arrivò ad analizzare quello che fu il matrimonio tra Maria e Giuseppe; Girolamo, quindi, ipotizzò che il legame tra Maria e Giuseppe escludesse i rapporti matrimoniali ma non per il motivo addotto dal *Protovangelo di Giacomo*, ossia l'età avanzata dell'uomo¹³⁸, quanto piuttosto per una conseguenza della condizione di Maria quale Vergine Santa, vale a dire tempio della divinità sulla terra. Secondo Peretto, «l'asserita verginità di Giuseppe [...] è un riflesso dell'elezione di Maria alla divina maternità»¹³⁹. Si comprende come Girolamo volesse proiettare il proprio ideale mariano sulle donne che abitavano le comunità monastiche da lui fondate, dal momento che Maria stessa condusse, secondo il suo pensiero, il perfetto esempio di una vita monacale.

L'ultimo importante autore di mariologia patristica latina del V secolo fu Agostino († 430), vescovo di Ippona. Come altri prima di lui, anche Agostino cercò di adattare il pensiero mariano alle esigenze della vita monastica femminile; infatti, secondo

¹³³ Is 11, 1; CROMAZIO DI AQUILEIA, *ibidem*

¹³⁴ «Porrai i bastoni nella tenda dell'incontro, davanti all'arca dove sono custoditi i miei insegnamenti, il posto stabilito per incontrarmi con voi. Dal bastone della persona che io ho scelto, spunteranno gemme [...] Mosè trasmise questi ordini agli Israeliti. Allora i capitribù gli consegnarono un bastone ciascuno, uno per tribù. Mosè ricevette in tutto dodici bastoni, compreso quello di Aronne. Andò a porli davanti al Signore, nella tenda dove erano custoditi gli insegnamenti del Signore. Il giorno seguente, Mosè si recò nella tenda e vide che dal bastone di Aronne, quello della tribù di Levi, erano spuntate non soltanto gemme, ma anche fiori e che aveva persino mandorle mature». Nm 17, 19-20.21-23; CROMAZIO DI AQUILEIA, *ibidem*

¹³⁵ PERETTO 1989, p. 751

¹³⁶ GIROLAMO, *Lettere* 22,38 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹³⁷ PERETTO 1989, pp. 745-746

¹³⁸ *Protovangelo di Giacomo* IX, 2

¹³⁹ PERETTO 1989, p. 745

Agostino, «non vi è motivo per cui le vergini di Dio debbano rattristarsi se, conservando la verginità, non possono essere madri in senso fisico. [...] Del resto, il parto di quella Vergine unica e santa è motivo di gloria per tutte le sante vergini»¹⁴⁰. La Madre di Dio, quindi, poteva essere replicata spiritualmente attraverso la fede e, soprattutto, il mantenimento della verginità. Da questo concetto si diramano due questioni agostiniane molto importanti per la mariologia. In primo luogo, la tipologia di Maria-Chiesa dato che, secondo Agostino, era la Chiesa a consentire la prosecuzione del pensiero cristiano tramite la formazione di coloro che definì le ‘membra’: «Maria partorì fisicamente il capo di questo corpo, la Chiesa partorisce spiritualmente le membra di quel capo. Nell’una e nell’altra la verginità non è di ostacolo alla fecondità, nell’una e nell’altra la fecondità non annulla la verginità»¹⁴¹. Maria fu, infatti, madre di Cristo ma, spiritualmente, ne fu discepola perché il concepimento in lei fu fisico e, soprattutto, religioso. Questo pensiero trovava già un riscontro nel Vangelo di Matteo, nel momento in cui Gesù indicò i suoi veri parenti in coloro che seguono la Parola di Dio, «perché se uno fa la volontà del Padre mio che è in cielo, egli è mio fratello, mia sorella e mia madre»¹⁴²; in riferimento a tale passo del Vangelo, Agostino scrisse che «gli uomini sono beati non se sono uniti con vincoli di carne a persone giuste e sante, ma se, attraverso l’obbedienza e l’imitazione, aderiscono al loro insegnamento e alla loro condotta. Maria, dunque, fu più beata nell’accogliere la fede in Cristo, che nel concepire il corpo di Cristo»¹⁴³.

Il secondo problema, diffuso da Agostino, fu quello della trasmissione del peccato originale per via sessuale¹⁴⁴. Secondo Agostino, Cristo essendo concepito senza passione, senza un atto sessuale, fu immune dal peccato originale. La diffusione di questa tradizione condizionò probabilmente gli autori del *Libro sulla natività di Maria*. Nel momento dell’Annunciazione, infatti, l’angelo rassicurò la Vergine con queste parole:

Tu hai trovato grazia presso il Signore, perché hai scelto la castità, perciò da vergine concepirai senza peccato e partorirai un figlio. [...] Tu, da vergine concepirai senza unione col maschio, da vergine partorirai e da vergine allatterai.

¹⁴⁰ AGOSTINO, *Sulla verginità* 5,5 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹⁴¹ IDEM, *Sulla verginità* 2,2 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹⁴² Mt 12, 50

¹⁴³ AGOSTINO, *Sulla verginità* 2,2-3,3 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

¹⁴⁴ PERETTO 1989, pp. 747-748

Poiché verrà su di te lo Spirito Santo e la potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra contro tutti gli ardori della concupiscenza; perciò solo ciò che nascerà da te sarà santo, perché essendo l'unico concepito e nato senza peccato, sarà chiamato figlio di Dio¹⁴⁵.

Maria, nel momento dell'Incarnazione, si sottomette completamente alla volontà divina; non c'è, infatti, alcuna passione nelle sue parole «Eccomi, sono la serva del Signore. Dio faccia con me come tu hai detto»¹⁴⁶ ma solo la totale accettazione del proprio destino. È possibile ipotizzare che il pensiero agostiniano circa la trasmissione del peccato originale tramite il sesso fosse legato a quanto è scritto nel libro della *Genesi*, ovvero che Adamo ed Eva si unirono e concepirono Caino e Abele solo in seguito alla disobbedienza e alla cacciata dall'Eden¹⁴⁷. Nel *Protovangelo di Giacomo* anche Giuseppe, quando scoprì che Maria era incinta, temette per la propria reputazione e paragonò la seduzione al peccato commesso da Eva: «Chi ha commesso questa infamia nella mia casa e ha sedotto questa vergine? Che si sia ripetuta per me la storia di Adamo? Infatti, come nel momento in cui egli stava pregando venne il serpente e trovò Eva sola e la sedusse, così è accaduto anche a me»¹⁴⁸. La passione sessuale, conseguenza del peccato originale e causa dell'origine del primo fratricida, era completamente assente nel concepimento di Cristo e quindi, perché gli uomini fossero degni di generare la fede cristiana, dovevano mantenere la castità. Non bisogna comunque dimenticare che la redenzione del genere umano tramite Maria Vergine 'seconda Eva' era un concetto che aveva trovato formulazione, e ampia diffusione, già a partire dal II secolo con gli scritti di Giustino martire; questo concetto si fissò, dal punto di vista letterario, nelle parole pronunciate da Eva nel *Vangelo dell'infanzia armeno*: «Benedetto sia tu, o Signore, Dio dei nostri padri, Dio d'Israele, che oggi con questo avvenimento hai operato la redenzione dell'umanità e mi hai riabilitata, sollevandomi dalla mia caduta, e mi hai reintegrata nella mia natica dignità»¹⁴⁹.

Alla luce di quanto è stato scritto sinora, appare chiaro come la questione mariologica fosse in primo luogo una conseguenza dei dibattiti cristologici e trinitari;

¹⁴⁵ *Libro sulla natività di Maria* IX, 2. 4

¹⁴⁶ *Lc* 1, 38

¹⁴⁷ *Gn* 4, 1-2

¹⁴⁸ *Protovangelo di Giacomo* XIII, 1

¹⁴⁹ *Vangelo dell'infanzia armeno* IX, 1

principalmente, infatti, le questioni si concentravano attorno al problema della natura di Cristo e questo coinvolgeva, si potrebbe dire quasi indirettamente, la figura di Maria. È corretta quindi la definizione che fornisce Enrico Dal Covolo, secondo cui la questione mariana fu una sorta di «cartina di tornasole»¹⁵⁰ delle questioni a proposito di Cristo e dello Spirito Santo.

¹⁵⁰ DAL COVOLO 2004, p. 225

Capitolo 2 – L’angelo: il secondo soggetto dell’Annunciazione

2.1. L’evoluzione della figura dall’angelo aptero all’angelo alato

Etimologicamente il termine *angelo* deriva dal greco ἀγγελος, vale a dire ‘messaggero’, a sua volta trasposizione del termine ebraico *mal’āk*, letteralmente ‘inviato’¹ e si può affermare, per certo, che le figure angeliche ricoprono un ruolo fondamentale all’interno della complessa narrazione delle Sacre Scritture. Come fa notare però Cecilia Proverbio², il termine *mal’āk* si trova utilizzato nelle Sacre Scritture sia in relazione ai messi divini sia rivolto ai delegati inviati per conto degli uomini; si pose quindi l’accento sulla funzione mediatrice svolta dagli esseri celesti collocandoli sullo stesso piano degli araldi e degli ambasciatori. Il compito degli angeli è difatti quello di assicurare, con la loro presenza, la partecipazione di Dio agli eventi dell’uomo e, spesso, di annunciare agli uomini la volontà divina.

L’Antico Testamento, riprendendo evidentemente tradizioni più antiche, plasmò l’immagine di Dio su quella del sovrano delle corti orientali raffigurandolo spesso circondato dalla popolosa corte degli esseri celesti³; così, infatti, apparve ai profeti Michea⁴ e Isaia⁵. La corte divina era, secondo le Scritture, innanzitutto popolata da due tipologie di esseri soprannaturali: i Cherubini e i Serafini.

I Cherubini vennero posti da Dio a protezione del giardino dell’Eden⁶ e dell’Arca dell’Alleanza⁷. La descrizione fornita da Ezechiele⁸ ci permette di conoscere quello che doveva l’aspetto dei Cherubini posti ai lati del trono divino; il profeta descrisse esseri alati (tetramorfi) stanti in posizione eretta, con piedi simili a zoccoli di vitello, il corpo coperto dalle ali inferiori mentre quelle superiori si congiungevano in alto con quelle del cherubino vicino. La peculiarità dei Cherubini era il capo, composto da quattro diverse teste (di uomo, di vitello, di aquila e di leone), mentre le ali e il corpo erano

¹ GALOPIN 1995, p. 112; RAVASI 2000, p. 21; MARTIN 2001, p. 11; BUSSAGLI 2003, p. 15; PROVERBIO 2007, p. 13

² PROVERBIO 2007, *ibidem*

³ PERETTO 2004, p. 160

⁴ *IRe* 22, 19

⁵ *Is* 6, 1-2

⁶ *Gn* 3, 24

⁷ *Es* 25, 18-20

⁸ *Ez* 1, 5-8.10-11; 10, 12

completamente coperti di occhi. Questa complessa figura alata, che Elio Peretto⁹ riconduce in maniera generica alla mitologia mesopotamica, fu invece derivata, secondo Marco Bussagli¹⁰, da ripetuti contatti culturali tra Ebrei, Egiziani e Babilonesi. Lo studioso¹¹ infatti identifica, nella descrizione dei Cherubini fornita dalla Bibbia, l'influenza della figura mitologica della sfinge-grifone, così com'era diffusa nell'area siro-palestinese e assiro-babilonese. Al contrario, i dettagli delle ali adornate di occhi e delle mani nascoste sotto le ali, furono secondo Bussagli¹² dovuti all'ascendente di una particolare divinità guardiana appartenente al pantheon egizio, ch'egli identifica in Harmertj dalla testa di Bes, ossia un dio dal corpo umano cosparso di occhi e adornato da tre paia di ali, la cui testa era circondata da una serie di teste animali di varia natura. I Serafini, il cui nome *sērāphīn* deriverebbe dall'ebraico *sāraph*, termine che significa sia 'bruciare, ardere' sia 'serpente'¹³, componevano invece la corte divina. Essi vennero descritti dal profeta Isaia come «esseri simili al fuoco. Ognuno aveva sei ali: con due si copriva la faccia, con altre due il corpo e con due volava»¹⁴; si nota quindi una certa analogia tra la radice nominale e la descrizione fornita dal profeta. Anche queste figure alate furono, secondo Bussagli¹⁵, dovute ad interazioni culturali tra i popoli che abitavano l'Asia minore. Ad ogni modo in base a quanto scritto da Pierre-Marie Galopin, l'influenza dei popoli coevi alla redazione dei Testi Sacri non fu altro che la «ripresa di credenze generali reinterpretate dal monoteismo giudaico e integrate nella credenza di Jahweh come Dio Unico»¹⁶. Certamente, il problema dell'origine dei Cherubini e dei Serafini è una questione estremamente complessa poiché queste figure alate risultano il frutto di riflessioni prodotte all'interno di un ambiente religioso e culturale eterogeneo.

Diversa è invece la figura tradizionale dell'Angelo, l'essere soprannaturale per eccellenza al quale Dio affidava, generalmente, compiti in relazione con le vicende umane. Viene chiamato angelo del Signore colui che fermò la mano di Abramo nel

⁹ PERETTO 2004, p. 161

¹⁰ BUSSAGLI 2003, pp. 14-26

¹¹ IDEM, pp. 17-20

¹² IDEM, pp. 21-23

¹³ RAVASI 2000, p. 21; BUSSAGLI 2003, p. 26

¹⁴ *Is* 6, 2

¹⁵ BUSSAGLI 2003, pp. 26-27

¹⁶ GALOPIN 1995, p. 112

momento del sacrificio del figlio Isacco¹⁷ e l'entità che animò il rovelto ardente di Mosè sul monte Oreb¹⁸ identificando, pertanto, l'angelo come una manifestazione di Dio stesso; in questi casi si viene a costituire quella che Cecilia Proverbio definisce «una sovrapposizione, se non una confusione vera e propria, tra il *mal'āk Jhwh* [l'Angelo del Signore] e lo stesso *Jhwh*»¹⁹. Esemplificativo di questa sorta di interscambio tra il Signore e l'angelo è l'episodio dell'apparizione di Dio ad Abramo presso la quercia di Mambre²⁰; se inizialmente Abramo ritenne di ospitare presso la sua dimora tre uomini, il Signore gli si manifestò solo in seguito quando annunciò la futura nascita di Isacco e la sua volontà di distruggere la città di Sodoma. Allo stesso modo si nota una sovrapposizione tra Dio e l'angelo nell'episodio della distruzione di quella città. I due angeli che vi giunsero furono ospitati da Lot, nipote di Abramo; solo al momento della distruzione di Sodoma e Gomorra, uno degli angeli si rivelò essere Dio stesso facendo cadere sulle città peccatrici una pioggia di zolfo e fuoco²¹. Diverso è, invece, il caso dell'angelo del Signore così come viene presentato nel libro del profeta Daniele, secondo il quale fu proprio un angelo colui che salvò i tre giovani ebrei dalla fornace²² e il profeta stesso dalla morte nella fossa dei leoni²³. Si deduce come, in questi casi, la distinzione tra l'angelo e Dio sia ben definita, poiché l'angelo è in questi casi la palese manifestazione della volontà di Dio. Gli angeli del Signore trovarono raffigurazione letteraria anche nel Nuovo Testamento, in particolare negli *Atti*, nel quale si narra, per esempio, dell'angelo che liberò gli apostoli imprigionati a Gerusalemme²⁴, esortandoli così a continuare la predicazione, e di quello che liberò della prigione l'apostolo Pietro incarcerato da Erode²⁵. In questi casi, gli angeli sono strumenti per assicurare la prosecuzione del messaggio evangelico iniziato da Cristo; si tratta pertanto di angeli

¹⁷ *Gn* 22, 11-12

¹⁸ *Es* 3, 2

¹⁹ PROVERBIO 2007, p. 15

²⁰ *Gn* 18

²¹ *Gn* 12-25

²² *Dn* 3, 28

²³ *Dn* 6, 22-23. Una seconda versione del salvataggio di Daniele dalla fossa dei Leoni è contenuta nel supplemento deuterocanonico al libro di Daniele (*Suppl.Dn* 14, 34-42) in cui si narra che la salvezza del profeta avvenne per mano del profeta Abacuc che, trovandosi in terra di Giuda, venne trasportato dall'angelo del Signore a Babilonia.

²⁴ *At* 5, 19-20

²⁵ *At* 12, 7-8

protettivi che, secondo Gianfranco Ravasi²⁶, accompagnano l'esistenza della Chiesa a partire dalla resurrezione di Cristo.

La salvezza, su indicazione di Dio, venne rappresentata, nell'Antico Testamento, anche sotto le sembianze del cosiddetto angelo 'guida' come, per esempio, l'angelo che condusse il servitore di Abramo nella Mesopotamia settentrionale alla ricerca della giusta moglie per Isacco²⁷, Rebecca, futura madre di Esaù e Giacobbe, o il caso più noto dell'angelo che guidò gli Israeliti fuori dalla terra d'Egitto²⁸. Tra le numerose vicende narrate nella Bibbia emergono i casi in cui l'intervento di Dio, nella storia dell'uomo, fu annunciato dall'intervento dei cosiddetti angeli 'messaggeri di Dio'; si tratta generalmente di situazioni in cui Dio inviò gli angeli con l'intento di comunicare la propria volontà ad uomini prescelti per la loro rettitudine, come avvenne, per esempio, a Lot²⁹, nel già citato episodio della distruzione di Sodoma e Gomorra o, ancora, come fu per il profeta Zaccaria al quale, in sogno, Dio mandò, tramite il suo angelo, otto visioni con promesse di pace e benessere per la terra di Israele e la città di Gerusalemme³⁰. Così come l'angelo, però, poteva portare la salvezza, allo stesso modo le Sacre Scritture narrano dei cosiddetti angeli 'distruttori' o 'sterminatori', come quelli mandati da Dio ad uccidere i primogeniti degli Egiziani³¹. Relativamente al Nuovo Testamento, negli *Atti* si narra che un angelo causò la morte di Erode Agrippa I, nipote di Antipa, colui che aveva condannato a morte Giacomo, fratello dell'evangelista Giovanni, e imprigionato l'apostolo Pietro³².

L'evangelista Giovanni, riconosciuto come autore del libro dell'*Apocalisse*, introdusse, nell'ultimo libro che compone il Nuovo Testamento, la figura degli angeli del cielo; essi componevano il coro divino stando vicino al trono di Dio³³ e, inoltre, furono descritti come suonatori delle trombe dell'*Apocalisse*³⁴, annunciatori del giorno del Giudizio³⁵ e portatori dei sette flagelli divini³⁶. Il libro dell'*Apocalisse* – come è noto – si caratterizza

²⁶ RAVASI 2000, p. 24

²⁷ Gn 24, 7

²⁸ Es 14, 19-20

²⁹ Gn 19, 1-3

³⁰ Zc 1, 9-19

³¹ Es 12, 23

³² At 12, 1-3.23

³³ Ap 5, 11; 7, 11

³⁴ Ap 8, 2.7-8.10.12; 9, 1.13; 11, 15

³⁵ Ap 14, 6.8-10

³⁶ Ap 16, 2-4.8.10.12.17

per una presenza angelica numerosa che va in netta opposizione a quella che risulta essere la tendenza dei Vangeli, nei quali gli angeli sembrano scandire il tempo della vicenda cristologica. Nei Vangeli, infatti, gli angeli appaiono solo nelle narrazioni di annunciazione, nascita e resurrezione. Si viene così a creare una sorta di passaggio nel ruolo di mediazione tra Dio e l'uomo³⁷: se nell'Antico Testamento era l'intervento dell'angelo a dimostrare l'interesse di Dio nei confronti delle vicende umane, nel Nuovo Testamento la figura angelica si ridimensiona sottomettendosi a Cristo, l'unico mediatore possibile tra Dio e l'umanità.

Alla luce di quanto scritto nella Bibbia, gli studiosi hanno identificato quelle che si potrebbero considerare alcune peculiarità proprie delle figure angeliche. In primis, si può affermare che gli angeli erano percepiti come esseri di natura spirituale poiché essi necessitavano di assumere una forma umana per comunicare ed interagire con gli uomini³⁸; è questo il caso, per esempio, dei già citati angeli che fecero visita ad Abramo e a Lot. L'aspetto antropomorfo degli angeli fu, secondo Ravasi³⁹, funzionale a due scopi fondamentali della concezione divina: da un lato, infatti, l'angelo era percepito come dimostrazione del divino, del superiore, la sua presenza era la dimostrazione della benevolenza di Dio verso il genere umano; dall'altro lato, invece, l'aspetto umano assunto dagli angeli era la prova della vicinanza di Dio all'uomo e della sua partecipazione alla storia. L'aspetto umano quindi era assunto dagli angeli per poter essere riconosciuti dagli uomini, ma è interessante osservare che la corporeità degli esseri celesti era composta di elementi leggeri che, secondo la mentalità dell'epoca, si collocavano tra l'aspetto materiale terreno e quello spirituale del divino⁴⁰. Secondo il libro della *Genesi*⁴¹, infatti, Dio creò l'uomo plasmando la terra; per quanto riguarda la sostanza di Dio è invece esemplare la frase della prima Lettera di Giovanni: «Dio è luce e in lui non c'è tenebra»⁴². È naturale quindi ritenere che gli angeli si collocassero tra questi due stadi: al di sopra dell'uomo in quanto creature soprannaturali, prive di materia, ma al di sotto della suprema luce di Dio poiché gli angeli sono i suoi servitori,

³⁷ GALOPIN 1995, p. 114; RAVASI 2000, p. 24

³⁸ GALOPIN 1995, p. 112; RAVASI 2000, pp. 21-22; MARTIN 2001, pp. 16-17; BUSSAGLI 2003, p. 90

³⁹ RAVASI 2000, p. 22

⁴⁰ BUSSAGLI 1991, p. 107; BUSSAGLI 2003, pp. 90-128; PROVERBIO 2007, pp. 25-29

⁴¹ *Gn* 2, 7

⁴² *I Gv* 1, 5

così come si può leggere nel Salmo 103(102)⁴³. La corporeità degli angeli si riteneva essere composta, quindi, di aria così come si può leggere nel versetto del Salmo 104(103) nel quale si afferma che Dio si serve «dei venti come messaggeri, dei bagliori dei lampi come ministri»⁴⁴.

Interessante è la considerazione fornita da Marco Bussagli circa il rapporto tra angeli e demoni. Secondo quanto scritto dall'autore⁴⁵ gli angeli e i demoni non presentavano grandi differenze, in considerazione anche del fatto che, secondo la ben nota credenza cristiana, i demoni non sarebbero altro che angeli decaduti. Lo stesso diavolo fu Lucifero, principe degli angeli che si ribellò a Dio e, per questo motivo, fu condannato all'Inferno dall'angelo Michele. Come gli angeli, quindi, anche i demoni, vivevano nell'aria tra l'uomo e Dio ma Bussagli⁴⁶ individua una sorta di progressione che parte dall'aria più pesante, nella quale risiedono gli angeli malvagi, e prosegue sino all'etere, l'aria pura e tersa vicinissima a Dio, che ospita gli angeli buoni. I demoni vivono nell'aria più bassa, priva di luce, perché si sono allontanati dalla Luce divina e hanno perso così l'elemento etereo dovuto alla vicinanza di Dio ma, non per questo, la loro natura si può considerare diversa da quella degli angeli. Gli angeli decaduti furono menzionati nell'Antico Testamento quando, nel libro della *Genesi*, si ricollega la scelta divina di sterminare l'umanità, con il diluvio universale, all'unione degli angeli con le donne umane. Nella *Genesi* si legge, infatti:

I figli di Dio videro che le figlie degli uomini erano belle e si scelsero quelle che vollero. Allora il Signore disse: “Non lascerò che il mio alito vitale rimanga per sempre nell'uomo perché egli è fragile. La sua vita avrà un limite: centovent'anni”. [...] Il Signore vide che nel mondo gli uomini erano sempre più malvagi e i loro pensieri erano di continuo rivolti al male. Si pentì di aver fatto l'uomo e fu tanto addolorato che disse: “Sterminerò dalla terra quest'uomo da me creato, e insieme con lui anche il bestiame, i rettili e gli uccelli del cielo”. [...] Il mondo era corrotto, dappertutto c'era violenza. Dio guardò il mondo e vide che tutti avevano imboccato la via del male⁴⁷.

⁴³ «Benedite il Signore, angeli forti e potenti, ubbidienti alla sua parola, pronti ai suoi ordini. Benedite il Signore, voi potenze dell'universo, suoi servi che fate il suo volere». *Sal* 103(102), 20-21

⁴⁴ *Sal* 104(103), 4

⁴⁵ BUSSAGLI 1991, p. 108; BUSSAGLI 2003, pp. 95-96

⁴⁶ BUSSAGLI 1991, *ibidem*; BUSSAGLI 2003, *ibidem*

⁴⁷ *Gn* 6, 2-3.5-7.12

Anche la letteratura apocrifia dell'Antico Testamento riporta la vicenda degli angeli che si unirono alle figlie degli uomini. Il *Libro dei Vigilanti*, parte dell'apocrifo *Libro di Enoc* etiopico, databile tra il II e il I secolo a.C.⁴⁸, narra infatti della caduta di duecento angeli che, unitisi alle donne sulla terra, provocarono la nascita dei giganti ed il diffondersi del peccato:

Ed accadde che, da che aumentarono i figli degli uomini, (che) in quei tempi nacquerò, ad essi, ragazze belle di aspetto. E gli angeli, figli del cielo, le videro, se ne innamorarono, e dissero fra loro: “Venite, scegliamoci delle donne fra i figli degli uomini e generiamoci dei figli”. [...] E si presero, per loro, le mogli ed ognuno se ne scelse una e cominciarono a recarsi da loro. [...] Ed esse rimasero incinte e generarono giganti la cui statura, per ognuno, era di tremila cubiti. Costoro mangiarono tutto (il frutto del)la fatica degli uomini fino a non poterli, gli uomini, più sostenere. E i giganti si voltarono contro di loro per mangiare gli uomini. E cominciarono a peccare contro gli uccelli, gli animali, i rettili, i pesci e a mangiarsene, fra loro, la loro carne e a berne il sangue. La terra, allora, accusò gli iniqui⁴⁹.

Secondo quanto scritto nel *Libro dei Vigilanti*⁵⁰, fu compito degli angeli Michele, Gabriele, Raffaele ed Uriele condannare la condotta dei loro simili ribelli e riportare salute e giustizia sulla faccia della terra. La condotta degli angeli peccatori permette di analizzare due questioni importanti per lo studio degli esseri celesti. In primo luogo, l'idea di un'unione sessuale tra le donne e gli angeli porta inevitabilmente a considerare questi ultimi come soggetti maschili ed è infatti così che essi venivano ritratti nelle prime rappresentazioni cristiane dove, quando presenti, risulta spesso difficile distinguere l'angelo dall'uomo. Si nota che, spesso, anche quando il racconto biblico lo prevedrebbe, l'immagine dell'angelo veniva sostituita dalla più simbolica immagine della mano di Dio; questo per indicare, in maniera diretta ed immediata, l'intervento divino nella vicenda rappresentata. È questo il caso, per esempio, di alcune rappresentazioni del sacrificio di Isacco dove, invece dell'angelo del Signore, previsto dal racconto biblico, venne preferita la rappresentazione della mano di Dio che esce dalle nuvole. Simili rappresentazioni si trovano nelle catacombe di via Dino Compagni a Roma (conosciute anche come ipogeo della Via Latina), databili ad un periodo che va

⁴⁸ SACCHI 2013, vol. I, pp. 431-442

⁴⁹ *Libro di Enoc* VI, 1-2; VII, 1-6

⁵⁰ *Libro di Enoc* IX, X

dalla metà al terzo quarto del IV secolo⁵¹ o in un sarcofago a fregio continuo con scene bibliche conservato al Museo Pio Clementino (metà del IV secolo) ed in una delle decorazioni a fondo oro di una coppa in vetro custodita oggi al British Museum (IV secolo)⁵².

Come già detto, i primi artisti cristiani ritrassero gli angeli in forma umana o, sarebbe meglio dire, con caratteri maschili. La più antica rappresentazione angelica è riconosciuta in un affresco all'interno della catacomba di Priscilla a Roma: sulla volta di un cubicolo, racchiuso in tre cerchi concentrici di colore rosso bruno e verde, si vede, malgrado i segni del tempo, un uomo in tunica clavata e pallio⁵³, stante di fronte ad una donna seduta su uno scranno. Il palese gesto dell'*adlocutio* ha permesso di identificare l'uomo come l'angelo annunziante e, per questo motivo, la scena, datata alla metà del III secolo, viene generalmente considerata come la più antica rappresentazione di Annunciazione⁵⁴. Angeli come uomini, abbigliati con tunica clavata, pallio e sandali, si vedono anche negli affreschi con le scene della visione di Abramo alla quercia di Mambre e del sogno di Giacobbe, dipinti all'interno della catacomba di via Dino Compagni⁵⁵; inoltre, la presenza degli angeli-uomini nelle scene del sacrificio di Isacco, così come si riscontra nel sarcofago 'dei due fratelli' (metà IV secolo, Museo Pio Clementino) ed in quello di Giunio Basso figlio (359, Museo del Tesoro di San Pietro) era evidentemente un modo per mediare tra la totale assenza dell'angelo, previsto invece nel libro della *Genesi*, e l'unica presenza della mano di Dio⁵⁶.

In alcuni casi si è rilevata la presenza di un dettaglio funzionale a rimarcare l'elemento maschile degli angeli: la barba. Un esempio può essere il rilievo scolpito sul coperchio

⁵¹ Nicchia sinistra del cubicolo C e parete sinistra del vano L. FERRUA 1990, p. 72; p. 104

⁵² The British Museum: scheda numero 1881,0624.1 (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=1881%2C0624.1/)

⁵³ Il termine 'tunica' non sarebbe propriamente corretto dato che l'indumento sarebbe da identificarsi con la *dalmatica*, ossia una veste dalle ampie maniche. Il pallio era invece considerato l'indumento migliore per un cristiano in quanto già molto utilizzato dai filosofi e, pertanto, in netta opposizione alla toga, l'abito che rappresentava in modo esemplare l'appartenenza dell'individuo al popolo romano. ESTIVILL 1997, p. 4; BUSSAGLI 2000a, p. 33; PIRANI 2000, p. 389; BUSSAGLI 2003, pp. 50-51; PROVERBIO 2007, pp. 46-47. Al pallio, in quanto indumento rappresentativo delle classi sociali più modeste, fu dedicata l'opera di Tertulliano, il *De Pallio*. In quest'opera l'autore elesse il pallio ad abito dei cristiani: «Godi, o pallio, ed esulta! Una migliore filosofia ormai ti ha stimato degno di sé, dacché tu hai preso a vestire un cristiano». TERTULLIANO, *De Pallio*, prima traduzione italiana con introduzione, testo critico a fronte e commentario a cura di G. Marra, Napoli, 1937, VI. Per un approfondimento del tema dell'abbigliamento degli angeli si veda BUSSAGLI 2003, pp. 49-53; p. 141 ss.

⁵⁴ MARTIN 1991, p. 17; GIULIANI 2000, p. 108; MASSARA 2000a, p. 111; PIRANI 2000, p. 389; BUSSAGLI 2003, p. 48; PROVERBIO 2007, pp. 42-43

⁵⁵ Arcosolio destro del cubicolo B. FERRUA 1990, p. 56; GIULIANI 2000, *ibidem*

⁵⁶ PROVERBIO 2007, p. 55

del sarcofago di *Publia Florentia* (inizi del IV secolo, Musei Capitolini)⁵⁷. Nella scena dei tre fanciulli ebrei nella fornace l'angelo non si caratterizza per alcun tratto distintivo; anche in questo caso, solo la conoscenza della vicenda biblica e l'attenta osservazione dei dettagli scolpiti permettono di identificare il terzo personaggio da sinistra come l'angelo protettore dei giovani ebrei. L'angelo è ivi scolpito come un uomo in tunica e pallio e, a differenza dei giovani ebrei che indossano un copricapo frigio, l'angelo è a capo scoperto ed il suo volto è caratterizzato da una folta barba. Un altro esempio di angelo barbuto è visibile nel registro inferiore del cosiddetto sarcofago Dogmatico⁵⁸ (IV secolo, Musei Vaticani). La scena di Daniele tra i leoni presenta, difatti, un peculiare sdoppiamento della figura dell'angelo funzionale alla doppia narrazione del salvataggio del profeta dalla fossa dei leoni, così come viene raccontata nel libro di Daniele⁵⁹ e nel suo Supplemento Deuterocanonico⁶⁰. A sinistra di Daniele un angelo, dal volto caratterizzato da barba e capelli folti, è rappresentato con le dita della mano destra nel gesto della *loquela digitorum*, a sottolineare la sua funzione di messaggero e l'autorità del messaggio di cui è portatore. A destra del profeta è invece rappresentato un secondo angelo, anch'esso barbuto, che poggia la mano sulla testa di un uomo più piccolo, identificabile con il profeta Abacuc colto nell'atto di porgere un paniere colmo a Daniele. Questa rappresentazione è interpretabile come un'attenta trasposizione figurativa del passo biblico; nel Supplemento al libro di Daniele si legge infatti che «l'angelo del Signore prese Abacuc per i capelli e, con la velocità del vento, lo portò a Babilonia, dov'era la fossa dei leoni. Abacuc gridò: "Daniele! Daniele! Prendi questo cibo: è Dio che te lo manda"»⁶¹. Il particolare dettaglio della barba venne ripreso in alcuni affreschi all'interno dell'ipogeo di via Dino Compagni⁶². Gli angeli di queste rappresentazioni, entrambe narranti la vicenda della mula di Balaam fermata dall'angelo, si caratterizzano per essere uomini, anch'essi abbigliati in tunica e pallio, con una folta barba rossiccia che incornicia il volto. L'elemento della barba, così importante nelle prime raffigurazioni angeliche, può essere visto come un simbolo autoritario in grado di sottolineare l'importanza del ruolo svolto dall'angelo nelle scene

⁵⁷ BUSSAGLI 2003, pp. 54-55; PROVERBIO 2007, p. 50

⁵⁸ PROVERBIO 2007, pp. 52-53

⁵⁹ *Dn* 6, 22-23

⁶⁰ *Suppl.Dn* 14, 34-42

⁶¹ *Suppl.Dn.* 14, 36-37

⁶² FERRUA 1990, p. 59, p. 83; BUSSAGLI 2003, pp. 53-54; PROVERBIO 2007, pp. 50-51

narrative rappresentate⁶³. Si può quindi affermare con certezza che l'angelo delle prime raffigurazioni cristiane è, nel pieno significato del termine, un uomo del suo tempo; non c'è ancora, nelle pitture ipogeiche o nei rilievi dei sarcofagi, l'elemento ultraterreno che animerà tutte le successive rappresentazioni angeliche.

L'angelo dei primi secoli cristiani viene generalmente identificato come *aptero*, ossia privo di ali. È interessante, però, l'osservazione di Marco Bussagli il quale sostiene che l'attribuzione dell'aggettivo *aptero* è, in realtà, «una definizione *a posteriori* che si basa sulla consapevolezza che più tardi le figure degli Angeli saranno rappresentate con le ali»⁶⁴.

La scelta iconografica di rappresentare gli angeli senza le ali, elemento che, tra la fine del IV ed i primi anni del V secolo, diventò una caratteristica indispensabile alla raffigurazione angelica, è probabilmente da ricollegare a due ragioni distinte: da una parte, la volontà degli artisti paleocristiani di rispettare alla lettera quanto scritto nella Bibbia, ossia di raffigurare come uomini gli angeli che si mostravano sotto questo aspetto; dall'altra, gli angeli apteri erano funzionali ad evitare facili confusioni tra l'angelo cristiano e le divinità pagane alate (per esempio, i Venti, Eros e la Vittoria)⁶⁵. Secondo Bussagli, la ben nota convinzione dell'esistenza di un legame iconografico tra la *Nike* e l'angelo cristiano, non sarebbe altro che la «persistenza di una pigrizia mentale»⁶⁶ poiché detta relazione deriverebbe dal confronto tra la Vittoria alata e gli angeli *pterofoi* che comparvero solo sul finire del IV secolo. In sostanza, l'aggiunta delle ali fu, secondo Bussagli⁶⁷, solo un'aggiunta iconografica tanto più che l'immagine corporea degli angeli non subì alcuna modifica; essi, in effetti, continuarono ad essere raffigurati come uomini vestiti con tunica e pallio. Lo studioso sembra, piuttosto, sostenere l'ipotesi di un'assimilazione iconografica che coinvolse l'angelo aptero e la figura pagana del Vento portando, a favore della sua tesi, in già citato versetto del Salmo 104(103) ed alcuni passi dell'apocrifo *Vangelo di Bartolomeo* in cui si fa esplicito riferimento ad angeli preposti ai venti⁶⁸. Più che di una ripresa iconografica si

⁶³ ESTIVILL 1997, p. 5

⁶⁴ BUSSAGLI 2003, p. 47

⁶⁵ BUSSAGLI 2000a, p. 34; BUSSAGLI 2003, p. 58

⁶⁶ BUSSAGLI 2000a, p. 33

⁶⁷ BUSSAGLI 1991, p. 120; BUSSAGLI 2000a, *ibidem*; BUSSAGLI 2003, p. 61

⁶⁸ BUSSAGLI 1991, pp. 109-110; BUSSAGLI 2000a, pp. 34-35. Nel *Vangelo di Bartolomeo* IV, 31-34 l'autore parla dei quattro angeli che comandano i venti che soffiano sulla terra: l'angelo Chairum doma il vento umido di Borea, Oertha controlla il vento freddo del Nord, mentre Kerkutha e Nautha dominano i venti caldi di Sud e Sud-Ovest.

tratterebbe quindi, secondo Bussagli⁶⁹, di un'analogia istintiva in grado di comunicare, tramite il singolo dettaglio delle ali, la capacità degli angeli di spostarsi rapidamente da un luogo all'altro della terra, così come accadeva per la divinità del Vento. Pertanto, le ali non sarebbero altro che un modo per suggerire l'idea della rapidità del volo angelico. Su questo tema si differenzia, invece, il pensiero di Cecilia Proverbio⁷⁰ la quale ritiene che, essendosi l'iconografia angelica ormai stabilizzata tra IV e V secolo, la scelta di apportare modifiche, tali da provocare un cambiamento radicale, dovette essere necessariamente frutto di un progetto iconografico ben definito. L'angelo alato fece infatti la sua comparsa in un periodo storico in cui la religione cristiana era stata ufficialmente riconosciuta come lecita, ossia dopo il cosiddetto Editto di Milano del 313 e, da questo momento in poi, l'iconografia angelica prese possesso di alcuni canoni principali dell'iconografia della Vittoria la quale, ad ogni modo, non scomparve del tutto ma seguì ad essere impiegata, soprattutto in relazione alle raffigurazioni imperiali e nella monetazione⁷¹. Gunnar Berfelt⁷² ritiene che si possa riconoscere nella specifica figura dell'angelo alato in volo una derivazione iconografica dalla Vittoria romana della quale l'angelo conservò il significato allegorico. Il rispetto delle differenze, nel sesso e nell'abbigliamento propri di queste due figure alate, rende impossibile confonderle e, secondo lo studioso⁷³, per questo motivo non è possibile identificare un periodo di transizione che abbia portato ad una sovrapposizione, seppur temporanea, dei soggetti. Sulla stessa linea di pensiero si pone Raffaella Giuliani⁷⁴ secondo la quale l'iconografia angelica fu notevolmente influenzata dal modello della *Nike*, simbolo per eccellenza dell'autorità romana in epoca precristiana, che venne reimpiegato nell'iconografia della nuova religione come simbolo del riconoscimento ufficiale e della sua vittoria sul paganesimo. In epoca pagana la *Nike* esaltava la gloria ed il potere dell'Impero; al contrario l'angelo cristiano cominciò a celebrare il potere di Cristo comunicando quindi la supremazia del potere divino e, nello stesso tempo, la derivazione del potere dei sovrani direttamente da Dio.

⁶⁹ BUSSAGLI 2003, pp. 91-92

⁷⁰ PROVERBIO 2007, p. 65

⁷¹ BEREFELT 1968, pp. 35-36, p. 41; BUSSAGLI 2003, pp. 63-71; PROVERBIO 2007, pp. 77-78

⁷² BEREFELT 1968, pp. 21-31

⁷³ IDEM, p. 21

⁷⁴ GIULIANI 2000, p. 109

La prima immagine riconosciuta di angelo alato è quella che si ritrova sul lato lungo del famoso sarcofago di Sarigüzel⁷⁵, o sarcofago ‘del principe’ (fine IV secolo, Museo Archeologico, Istanbul). Due figure alate sorreggono in volo un clipeo lemniscato contenente un *chrismon*. Queste figure sono chiaramente identificabili come angeli, ne sono una prova l’abbigliamento e l’aspetto maschile dei soggetti; tuttavia, non si può non notare la chiara ripresa, in questo rilievo, dello schema compositivo tipico delle Vittorie che portano la corona. È importante, però, sottolineare il fatto che la formazione dell’iconografia dell’angelo pteroforo non comportò la totale scomparsa di quella della *Nike*. Il basamento della colonna di Marciano ad Istanbul, per esempio, pur essendo datato ad un’epoca posteriore a quella del sarcofago di Sarigüzel (metà del V secolo), è tuttavia testimonianza del proseguimento dell’impiego dell’iconografia pagana della *Nike*, in particolare in ambito celebrativo imperiale. L’adattamento della Vittoria al contesto cristiano sarebbe stato facilitato dal fatto che essa costituiva un motivo stereotipato, privo di qualsiasi caratterizzazione personale, che continuò ad essere impiegato in un programma celebrativo ben definito⁷⁶. Nel rilievo della colonna di Marciano, infatti, quelle che sono chiaramente due Vittorie alate, essendo figure femminili vestite di chitone, vennero scolpite nell’atto di sorreggere il grande clipeo lemniscato. Ad ogni modo le differenze si possono distinguere anche all’interno di una singola opera come nel caso del cosiddetto Avorio Barberini (prima metà del VI secolo). Nell’avorio, di committenza imperiale, si distingue nettamente la piccola figura di Vittoria, raffigurata nel gesto di porgere all’imperatore la corona di alloro, dai due angeli in volo, posti nella parte superiore del dittico, e scolpiti nell’atto di sorreggere il clipeo con Cristo benedicente.

Quel che appare chiaro è che, tra IV e V secolo, l’arte cristiana divenne così influente da modificare i significati insiti nelle raffigurazioni pagane ampiamente conosciute ed affermate e queste ultime, rivestite di nuove valenze simboliche, trasmisero la propria influenza alla nuova religione riconosciuta.

Quanto scritto sinora per la figura della *Nike*, si potrebbe affermare anche per i modelli dei piccoli eroti e *genii* alati che confluirono nell’iconografia cristiana funeraria; sono numerosi, infatti, i casi di sarcofagi con eroti, ritratti generalmente appoggiati ad una fiaccola rivolta verso il basso, che simboleggiavano con la loro presenza la vita che si spegne. Queste figure, però, vennero impiegate nell’arte funeraria cristiana anche in

⁷⁵ BEREFELT 1968, pp. 20-21; GIULIANI 2000, *ibidem*; PROVERBIO 2007, pp. 65-66

⁷⁶ BEREFELT 1968, p. 38

contesti differenti: ne sono un esempio le scene paradisiache e bucoliche che si ritrovano all'interno delle catacombe, come quelle affrescate sulle volte della catacomba della Via Latina⁷⁷, o quelle che si susseguono sulla volta mosaicata del deambulatorio del mausoleo di Costantina, o Santa Costanza (metà del IV secolo). Simili rappresentazioni bucoliche vennero scolpite anche sul sarcofago di Costantina sul quale, tra girali vegetali, si vedono piccoli geni alati impegnati nella vendemmia. Queste piccole figure alate avevano evidentemente lo scopo di alludere al susseguirsi delle stagioni, quindi alla vita eterna e alla situazione idilliaca del quale il cristiano avrebbe goduto nell'Aldilà⁷⁸. Secondo Marisa Corrente⁷⁹, i geni in epoca precristiana erano divinità tutelari minori ed il loro culto si estendeva sia a livello domestico sia ad un livello collettivo con la venerazione del *Genius Populi Romani*. In seguito, il culto del genio venne abolito nel 392 con l'editto di Teodosio ma, secondo la studiosa, l'idea di fondo che animava questo culto pagano, ossia il desiderio di una figura protettrice, non si estinse completamente ma, viceversa, venne riversata nella figura dell'angelo definito «l'omologo cristiano del genio»⁸⁰. Come già affermato, nella Bibbia sono numerosi i casi di angeli protettori, da quelli che aiutarono i profeti al caso dell'angelo che liberò gli apostoli dalla prigione, ma è altresì vero che nelle Sacre Scritture si parla anche di angeli protettori dell'uomo. Esemplificativo di questo concetto potrebbe considerarsi il passo del Salmo 91(90). Nell'inno, che ha come tema la protezione divina, si legge: «Il Signore darà ordine ai suoi angeli di proteggerti ovunque tu vada. Essi ti porteranno sulle loro mani e tu non inciamberai contro alcuna pietra»⁸¹. Nel Vangelo di Matteo fu, invece, Gesù stesso a parlare degli angeli protettori dell'uomo dicendo «se non cambiate e non diventate come bambini non entrerete nel regno di Dio. [...] Non disprezzate nessuna di queste persone semplici, perché vi dico che in cielo i loro angeli vedono continuamente il Padre mio che è in cielo»⁸². Si può quindi affermare che, nelle Sacre Scritture, era presente anche un concetto di angelo custode protettore di coloro che credevano nella Parola di Dio e ne seguivano gli insegnamenti. Un pensiero simile si può ritrovare nella Lettera agli Ebrei scritta verso la fine del I secolo. L'autore ignoto

⁷⁷ Arcosolio destro e arcosolio di fondo del cubicolo F, volta della sala N. FERRUA 1990, pp. 83-90; p. 110

⁷⁸ GIULIANI 2000, p. 109

⁷⁹ CORRENTE 2000, p. 19

⁸⁰ EADEM, p. 20

⁸¹ *Sal* 91(90), 11-12

⁸² *Mt* 18, 3. 10

scrisse che «tutti gli angeli sono soltanto spiriti al servizio di Dio, ed egli li manda in aiuto di quelli che devono ricevere la salvezza»⁸³. Marisa Corrente⁸⁴, quindi, inoltre sostiene la necessità di superare la convinzione del legame tra l'angelo e la *Nike* poiché l'aggiunta delle ali alla figura angelica sarebbe stato un modo per evidenziarne lo slancio aereo o, in altre parole, per porre l'accento sulla natura spirituale degli angeli il cui corpo, come già detto, sarebbe stato composto di aria. Si ritorna, quindi, al problema della composizione del corpo angelico già affrontato in precedenza. Come si vedrà in seguito, la convinzione che gli angeli, così come i demoni, fossero dotati di ali e che il loro corpo fosse sostanzialmente aereo, fu un concetto espresso già a partire dal II secolo.

2.2. *Le riflessioni dei Padri della Chiesa*

L'iconografia dell'angelo alato si sviluppò a partire dal IV secolo, principalmente in seguito a due importanti eventi legati alla diffusione del cristianesimo nel territorio dell'Impero romano: lo pseudo editto costantiniano del 313 che, notoriamente, portò la religione cristiana al livello di religione riconosciuta e, successivamente, il concilio di Laodicea⁸⁵. In quella occasione i vescovi riunitisi a Laodicea proclamarono canoni legati, in varia misura, alla procedura di ordinazione dei chierici ed al loro stile di vita, alle celebrazioni domenicali e del periodo di Quaresima, alle limitazioni che dovevano essere imposte ai non cristiani e agli eretici⁸⁶. Il canone XXXV del concilio di Laodicea venne indirizzato contro quella che doveva essere, evidentemente, una pratica diffusa se i vescovi sentirono la necessità di prestarvi attenzione. Dietro minaccia di anatema venne, infatti, fatto divieto di invocare le figure angeliche facendone pertanto un oggetto di culto⁸⁷; la posizione di netto rifiuto del culto angelico andava in accordo con quanto scritto già da Paolo nella Lettera ai Colossesi: «Non lasciatevi condannare da gente fanatica che si umilia per adorare gli angeli, corre dietro alle visioni e si gonfia di

⁸³ Eb 1, 14

⁸⁴ CORRENTE 2000, p. 20

⁸⁵ PIRANI 2000, p. 391; PROVERBIO 2007, pp. 34-35. La datazione del concilio di Laodicea risulta essere incerta. Carlo Nardi, nella voce *Laodicea* del *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, riporta una prima datazione che colloca il concilio durante l'impero di Teodosio (379-395) ma è possibile che abbia avuto luogo anche più tardi, più precisamente dopo il 430, sulla base di quanto scrisse Teodoreto di Ciro (393 ca.-458 ca.) in uno dei suoi scritti. NARDI 1984, col. 1898

⁸⁶ MANSI 1759, col. 569; LANDON 1909, pp. 317-321

⁸⁷ «*Quod non oportet Christianos, relicta Dei ecclesia, abire, & angelos nominare, vel congregationes facere; quod est prohobitum. Si quis ergo inventus fuerit huic occultae idlatriae vacare, fit anathema, quia reliquit dominum nostrum Jesum Christum, & accessit ad idolatriam*». MANSI 1759, col. 569

stupido orgoglio nella sua debole mente»⁸⁸. Daniel Estivill e Therese Martin⁸⁹ sostengono che l'iconografia dell'angelo alato sia dovuta alla necessità di distinguere l'essere angelico dalla figura umana. Poiché Cristo che è Dio si fece uomo, l'angelo non poteva avere le stesse sembianze del Figlio di Dio sulla terra. Cristo doveva essere oggetto di devozione ed era necessario creare una nuova iconografia per l'angelo tale per cui non si creasse confusione tra questi due soggetti. Come è noto, in epoca pre-nicena si diffusero credenze circa la natura angelica di Cristo, tra le quali la più conosciuta fu la corrente ariana. Gli ariani, ritenendo Cristo un'emanazione del Logos, che si sarebbe manifestata già nelle teofanie dell'Antico Testamento, negavano la divinità del Figlio considerandolo inferiore al Padre. L'arianesimo venne condannato nel 325 a Nicea ma è comunque possibile ipotizzare che l'idea del Cristo-angelo abbia continuato ad esistere, nonostante la condanna, e che il concilio di Laodicea abbia voluto rimarcare la scorrettezza del culto angelico per osteggiare il perdurare di credenze errate. La fede nella natura angelica di Cristo andava inevitabilmente contro i già citati passi delle Sacre Scritture che qualificavano gli angeli come esseri inferiori e al servizio di Dio. L'angelo era quindi una creatura inadatta ad essere equiparata a Cristo. Per questo motivo, non sarà scorretto immaginare che la necessità di distinguere gli angeli dalla divinità oggetto del vero culto abbia comportato la formazione di un'iconografia differente, per la quale si attinse a quelle già conosciute dal popolo, vale a dire quelle della *Nike*, dei geni alati e dei Venti.

È necessario, quindi, cercare di comprendere quale fosse il pensiero dei Padri della Chiesa circa le figure angeliche poiché, se l'iconografia dell'angelo alato risale al IV secolo, è altresì vero che la riflessione teologica circa gli angeli si può far risalire già al II secolo nella *Prima Apologia* di Giustino martire e nell'*Apologetico* di Tertulliano. Non bisogna trascurare, infatti, che le immagini già allora costituivano spesso la trasposizione visiva di quello che era il pensiero dell'epoca.

Giustino martire nella *Prima Apologia* assimilò l'angelo di Dio che animò il rovelto ardente di Mosè, il *mal'āk Jhwh*, ad una manifestazione del Verbo divino che si sarebbe successivamente incarnato in Cristo. Si può quindi interpretare l'angelo del Signore come una sorta di anticipazione della venuta di Cristo dato che, secondo Giustino, il rovelto ardente non fu vivificato dalla presenza di Dio stesso (nonostante quanto scritto

⁸⁸ Col 2, 18

⁸⁹ ESTIVILL 1997, p. 3; MARTIN 2001, pp. 21-23

nel libro dell'*Esodo*⁹⁰) ma dal Verbo, quindi da quella entità che in seguito diverrà la seconda persona della Trinità: «I Giudei [...] hanno sempre pensato che a Mosè abbia parlato il Padre dell'universo, quando invece Colui che gli parlava era il Figlio di Dio»⁹¹. Secondo Giustino martire, Cristo «è il Figlio di Dio, che prima era solo Logos, manifestatosi a volte in forma di fuoco e a volte in immagine incorporea»⁹². All'interno del testo, Giustino utilizza esplicitamente i termini greci *ἄγγελος* e *ἀπόστολος* per definire il Logos e, pertanto, Cristo⁹³. Nel VI capitolo della *Prima Apologia*, Giustino sembra, in un primo momento, sostenere l'esistenza di una sorta di analogia tra il Verbo e gli angeli. Egli, infatti, scrisse che il Figlio di Dio è, per i cristiani, oggetto di culto ed, erroneamente, coloro che adoravano gli dèi ritenevano i cristiani atei. La fede dei cristiani si rivolgeva, infatti, non agli dèi ma a Dio, allo Spirito Santo ed al Figlio di Dio che è circondato «dalla schiera degli angeli buoni, che Lo seguono e si assimilano a Lui»⁹⁴. Tuttavia, per evitare di cadere nell'erronea convinzione di una totale identificazione tra il Verbo, che si manifestò sotto forma di angelo, e Dio, Giustino delineò una netta differenza tra questi due soggetti. Nel *Dialogo con Trifone*, infatti, l'autore ribadì che Cristo si mostrò a Mosè nell'Antico Testamento ma il Verbo/Figlio di Dio si distingue dal Padre pur derivando direttamente da Lui; Giustino, per spiegare tale concetto, portò l'esempio del fuoco: «Dal primo se ne possono accendere numerosi altri senza che risulti sminuito, ma rimanendo sempre lo stesso»⁹⁵. Secondo Giustino martire sarebbe scorretto, quindi, definire semplicemente 'angelo' Colui che deriva direttamente da Dio ed è partecipe della sua divinità perché le teofanie dell'Antico Testamento erano manifestazioni del Logos e, quindi, di Dio. La scelta di chiamare 'angelo' il Verbo era legata, quindi, alla funzione di messaggero divino del Logos nelle sue apparizioni veterotestamentarie. Quello che appare chiaro è che, a partire dal pensiero di Giustino martire, ciò che i Padri della Chiesa dei primi secoli volevano ricercare era una sorta di distinzione tra la natura di Cristo, o sarebbe meglio dire la natura della Trinità divina, e quella degli angeli. A questo è dovuto il pensiero che gli angeli fossero dotati di una corporeità indefinita, non completamente spirituale, in

⁹⁰ «Il Signore vide che [Mosè] si era avvicinato per guardare e Dio chiamò dal cespuglio: “Mosè, Mosè!”. Egli rispose: “Eccomi!”». *Es* 3, 4

⁹¹ GIUSTINO, *Apologie*, introduzione, traduzione, note e apparati di G. Girgenti, Milano, 1995, LXIII, 14

⁹² GIUSTINO, *Apologie... op. cit.*, LXIII, 10

⁹³ GIUSTINO, *Apologie... op. cit.*, LXIII, 5. 14

⁹⁴ GIUSTINO, *Apologie... op. cit.*, VI, 2

⁹⁵ IDEM, *Dialogo con Trifone*, introduzione, traduzione e note a cura di G. Visonà, Milano, 1988, 128, 1-4

quanto questa caratteristica era prerogativa di Dio, né totalmente corporea come l'uomo. Come fa notare anche Cecilia Proverbio⁹⁶, il pensiero angelologico non si formò in maniera autonoma se non dopo la piena definizione dei dogmi trinitari e cristologici del IV secolo questo perché, precedentemente, l'interesse verso gli angeli era marginale, legato soprattutto allo studio di quelle vicende in cui la presenza angeliche erano subordinate a manifestazioni di Dio o ad episodi della vita di Cristo.

Sempre nel II secolo, il pensiero di Tertulliano fu quello che più si avvicinò ad una definizione della natura angelica. Nell'*Apologetico* Tertulliano definì gli spiriti, siano essi angeli o demoni, come esseri dotati di una sostanza corporea immateriale, non definibile con certezza e, essendo essi dotati di ali, sarebbero in grado di spostarsi rapidamente da un luogo all'altro della terra⁹⁷. Secondo Tertulliano, infatti, «la terra intera non è per essi che un unico luogo, così che è altrettanto facile sapere quanto annunciare che cosa avvenga e dove una cosa avvenga»⁹⁸. La capacità di volare da un luogo all'altro sarebbe, secondo Tertulliano, la dimostrazione della natura ultraterrena degli angeli.

Quello che fu invece il pensiero di Ireneo di Lione circa le figure angeliche derivò dalla formulazione di una serie di teorie legate allo studio della natura del Verbo⁹⁹. Tutte le osservazioni di Ireneo riguardano, infatti, lo studio del rapporto tra Cristo e gli angeli¹⁰⁰. Nel suo scritto *Contro le eresie*, Ireneo affrontò il tema della creazione scagliandosi contro coloro che sostenevano la teoria di un mondo creato ad opera degli angeli¹⁰¹. Se gli angeli vennero creati da Dio come parte di un iniziale progetto armonico, di cui facevano parte con gli animali e l'uomo, rimandare la creazione del mondo ad esseri creati da Dio equivarrebbe a sminuire la forza creatrice di Dio stesso¹⁰². Secondo Ireneo, il rapporto tra Cristo e gli angeli si baserebbe sulla differenza corporea tra i due soggetti; gli angeli sono privi di carne, sono esseri spirituali se paragonati a Cristo, il quale non è puro spirito ma nemmeno solo carne¹⁰³. Il Verbo,

⁹⁶ PROVERBIO 2007, pp. 26-27

⁹⁷ TERTULLIANO, *Apologetico*, a cura di A. Resta Barrile, Milano, 1994, XXII, 1. 8

⁹⁸ TERTULLIANO, *Apologetico... op. cit.*, XXII, 8

⁹⁹ PROVERBIO 2007, p. 27

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie e gli altri scritti*, introduzione, traduzione, note e indici a cura di E. Bellini e per la nuova edizione di G. Maschio, Milano, 1997, II, 2, 1-4

¹⁰² IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie... op. cit.*, II, 2, 1-2. 4

¹⁰³ IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie... op. cit.*, III, 20, 4

quindi, già superiore per sua natura agli angeli invisibili, si rese superiore anche all'uomo grazie al miracolo dell'Incarnazione in Maria: «Ha ricapitolato anche l'uomo in sé stesso, divenendo visibile, egli che è invisibile, comprensibile egli che è incomprendibile e uomo egli che è Verbo. Così ha ricapitolato tutte le cose in sé stesso affinché come il Verbo di Dio ha il primato sugli esseri sovracelesti, spirituali e invisibili, abbia il primato anche sugli esseri visibili e corporei»¹⁰⁴.

Così come per Ireneo di Lione, anche il pensiero di Origene circa le figure angeliche prese come punto di partenza il tema della creazione del mondo voluto da Dio come specchio della perfezione divina. In questo progetto di perfezione il peccato si intrmise, secondo Origene¹⁰⁵, come frutto del libero arbitrio delle creature razionali delle quali facevano parte anche gli angeli e i demoni. Un esempio della razionalità di cui erano dotati gli angeli fu il comportamento di Satana. Ne *I principi* Origene scrisse:

Neppure il diavolo fu incapace di bene, [...] abbiamo infatti già addotto i passi dei profeti che ci insegnano che il diavolo un tempo è stato buono, quando si trovava nel paradiso di Dio in mezzo ai cherubini. Perciò come questi ha avuto la facoltà di accogliere in sé sia il bene sia il male e allontanandosi dal bene si è volto al male, così queste altre creature, avendo ambedue le possibilità, grazie al libero arbitrio fuggono il male e aderiscono al bene¹⁰⁶.

Si capisce quindi come la decisione di allontanarsi o meno della volontà del proprio creatore sia, per gli esseri viventi, dipendente dal proprio giudizio. Grazie ad esso, Origene ritenne che si sia venuto a creare un legame tra l'uomo e gli angeli utile «per poter osservare le realtà invisibili sulla base di quelle visibili»¹⁰⁷. La libertà derivante dal libero arbitrio portò inevitabilmente ad una scala gerarchica nella quale, però, era possibile, per le anime degli uomini, elevarsi sino a raggiungere le schiere angeliche¹⁰⁸; a loro volta, tra gli angeli, Origene teorizzò la presenza di un ordine che vedeva gli arcangeli in posizione più elevata rispetto agli angeli. Questa gerarchia era dovuta alla volontà di Dio che affidava diverse mansioni agli arcangeli ed agli angeli in base alle capacità da loro dimostrate¹⁰⁹. Il corpo angelico, composto di una sostanza incorporea,

¹⁰⁴ IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie... op. cit.*, III, 16, 6

¹⁰⁵ ORIGENE, *I principi*, a cura di M. Simonetti, Torino, 1968, I, 8, 3

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ ORIGENE, *I principi... op. cit.*, I, 8, 2

¹⁰⁸ ORIGENE, *I principi... op. cit.*, I, 8, 4

¹⁰⁹ ORIGENE, *I principi... op. cit.*, I, 8, 1-2

era la peculiarità distintiva degli angeli, in grado di distinguerli da Dio, il quale era l'unico a poter esistere senza materia¹¹⁰. Questa caratteristica permetteva di considerare gli angeli in una posizione inferiore rispetto a Dio e, tale inferiorità, doveva distinguere anche nella venerazione che gli uomini riservavano alle creature celesti. Secondo quanto scritto, infatti, nel *Contro Celso* gli uomini dovrebbero lodare gli angeli ma non riservare loro un culto; solo Dio, difatti, doveva essere oggetto di devozione degli uomini che, così facendo, dimostravano la loro gratitudine per le cose create: «Li lodiamo e ci congratuliamo, in quanto Dio ha affidato loro le cose utili alla nostra stirpe. Ma noi non rendiamo a costoro l'onore dovuto a Dio, perché Dio non lo vuole e non lo vogliono coloro ai quali queste cose sono state affidate»¹¹¹. È possibile che l'origine di tale pensiero sia dovuta ad alcune affermazioni, che si possono leggere nel libro dell'*Apocalisse*, nelle quali sono proprio gli angeli a rifiutare l'adorazione dell'uomo. Per esempio, dopo aver assistito alla distruzione della città di Babilonia, Giovanni scrisse: «Allora mi inginocchiai davanti all'angelo, per adorarlo. Ma egli mi disse: "Che fai? Io sono un servitore, come te e come i tuoi fratelli che rimangono fedeli alla testimonianza portata da Gesù. È Dio che devi adorare"»¹¹².

Come già annotato, un punto di svolta nella concezione angelica si ebbe tra IV e V secolo quando, grazie alle definizioni conciliari dei dogmi trinitari e cristologici che si attuarono nei concili ecumenici di Nicea, Costantinopoli, Efeso e Calcedonia, venne proclamata la consustanzialità tra il Padre ed il Figlio, custode della presenza dello Spirito Santo tra gli uomini e Logos incarnato. Viene quindi a mancare la necessità di un intermediario diretto tra Dio e l'uomo perché, se in precedenza era l'angelo a comunicare la volontà divina e quindi a permettere all'uomo di vivere secondo i giusti criteri spirituali, con l'Incarnazione in Cristo l'umanità perse il bisogno di questo intermediario dato che poteva vivere rettamente seguendo i precetti dati direttamente dal Verbo incarnato. Per quanto riguarda gli scritti patristici redatti in questo arco temporale, invece, si nota come gli autori non si caratterizzarono per la formulazione di concetti innovativi quanto, piuttosto, essi si dedicarono all'approfondimento delle

¹¹⁰ ORIGENE, *I principi... op. cit.*, I, 6, 4

¹¹¹ ORIGENE, *Contro Celso*, a cura di P. Ressa, Brescia, 2000, VIII, 57

¹¹² *Ap* 19, 10. Al termine del libro, quando l'angelo che accompagnò Giovanni nelle visioni apocalittiche profetizzò la seconda venuta di Cristo, si legge: «Io, Giovanni, ho udito e veduto queste cose. Dopo averle udite e vedute, mi inginocchiai ai piedi dell'angelo che me le aveva mostrate, per adorarlo. Ma l'angelo mi disse: "Non farlo! Io sono un servitore di Dio come te e come i tuoi fratelli, i profeti che annunziano la parola di Dio, e come quelli che prendono a cuore il messaggio di questo libro. Inginocchiate solo davanti a Dio"». *Ap* 22, 8-9

correnti di pensiero formulate a partire dal II secolo¹¹³. Sul finire del IV secolo si colloca il pensiero del vescovo di Milano, Ambrogio che approfondì lo studio della natura angelica in relazione allo Spirito Santo. Secondo lui, infatti, lo Spirito Santo renderebbe gli angeli degli esseri superiori e, allo stesso tempo, permetterebbe all'uomo di vivere nella grazia di Dio¹¹⁴. Si può dire che Ambrogio sembra riprendere, quando parla della natura mutevole degli angeli, il pensiero di Origene relativo al libero arbitrio delle creature di Dio. Anche gli angeli, infatti, sono in grado di cambiare la propria natura ma il mantenimento della condizione perfetta, creata in qualsiasi creatura dalla presenza dello Spirito Santo, dipende dalla disciplina¹¹⁵. Gli angeli quindi, così come l'uomo, dovevano mantenere la propria natura superiore seguendo le regole ed i precetti dettati da Dio mantenendo la completa padronanza di sé. La forza necessaria agli angeli per conservare la propria superiorità deriva, secondo Ambrogio, direttamente dallo Spirito Santo¹¹⁶. Si può quindi affermare che lo Spirito Santo sia capace di elevare gli esseri razionali creati da Dio portandoli in prossimità del divino.

Il vescovo di Ippona, Agostino, si scagliò contro coloro che ritenevano gli angeli degli dèi inferiori responsabili, secondo il volere di Dio, della creazione degli esseri animati e mortali. Nel testo *La città di Dio* si legge:

Non è lecito infatti credere e predicare come creatore di qualsiasi essere, fino al più piccolo e mortale, altri che Dio, anche se non si riesce ancora a capirlo. Quanto agli angeli, che costoro chiamano di preferenza dèi, prestano su ordine o col permesso di Dio la loro opera per le creature generate nel mondo; però non possiamo chiamarli creatori degli esseri animati, così come non chiamiamo creatori delle messi e degli alberi nemmeno i contadini¹¹⁷.

La convinzione che l'uomo fosse il frutto dell'opera creatrice degli esseri celesti portò, inevitabilmente, alla diffusione di forme cultuali relative agli angeli. Secondo Agostino era necessità degli uomini liberarsi «della superstizione che li spinge a cercare giustificazioni alle cerimonie e ai sacrifici offerti ai loro ipotetici creatori»¹¹⁸; eliminando il culto angelico, difatti, l'uomo si sarebbe liberato anche dell'errata

¹¹³ PROVERBIO 2007, p. 35

¹¹⁴ AMBROGIO, *Lo Spirito Santo. Il mistero dell'Incarnazione del Signore*, introduzione, traduzione, note e indici a cura di C. Moreschini, Roma, 1979, I, 5, 62

¹¹⁵ AMBROGIO, *Lo Spirito Santo... op. cit.*, I, 5, 63

¹¹⁶ AMBROGIO, *Lo Spirito Santo... op. cit.*, I, 3, 50-51

¹¹⁷ AGOSTINO, *La città di Dio*, traduzione e cura di C. Cerena, Torino, 1992, XII, 25

¹¹⁸ *Ibidem*

convinzione di essere stato creato dagli angeli. Secondo Agostino, gli angeli conoscono la Parola di Dio perché Lui comunica con essi in un modo inesprimibile, diverso da come parla agli uomini: «La Parola di Dio sta più in alto e in anticipo sull'opera; è l'immutabile Ragione della sua opera; non ha un suono che echeggi passeggero, ma una forza stabile nell'eternità e operante nel tempo. [...] Ma quando anche noi [uomini] captiamo con le orecchie interiori un frammento di questo discorso di Dio, ci avviciniamo agli angeli»¹¹⁹. Gli angeli, quindi, oltre ad essere considerati creature divine sono anche l'ideale di una condizione umana dato che anche l'uomo che fa propria la Parola di Dio si avvicina alla condizione angelica.

Tuttavia, l'opera che rappresenta il più completo studio angelologico è però la *Gerarchia celeste* dello Pseudo Dionigi Areopagita. Lo scritto, databile tra il V ed il VI secolo, costituisce il primo trattato dedicato interamente al tema angelico. L'autore fornì una propria definizione degli angeli, visti come esseri superiori partecipi della divinità sia nella sostanza, essendo stati creati da Dio, sia nella loro continua volontà di arricchirsi spiritualmente per essere sempre più vicini al loro creatore¹²⁰. Lo Pseudo Dionigi elaborò in modo complesso il pensiero di una gerarchia celeste composta, secondo una scala ascendente, da Angeli, Arcangeli, Principati, Podestà, Dominazioni, Virtù, Troni, Serafini e Cherubini. I gradi che compongono tale scala gerarchica sono composti ciascuno da tre categorie di esseri soprannaturali. Gli ordini superiori, i più vicini a Dio, si caratterizzano per una conoscenza superiore rispetto a quella posseduta dagli ordini inferiori; l'ordine più basso, quello degli Angeli, degli Arcangeli e dei Principati, è quello preposto all'iniziazione dell'uomo alla Parola di Dio:

Noi diciamo che in ogni sacra disposizione gli ordini superiori possiedono le illuminazioni e le facoltà proprie degli ordini inferiori, mentre gli ultimi ordini non sono partecipi delle illuminazioni e delle facoltà proprie degli ordini superiori. [...] Si potrebbe anche dire che il nome angelo è comune a tutte le essenze celesti perché tutte le potenze celesti partecipano, in misura minore o maggiore, della somiglianza a Dio e dell'illuminazione che proviene da Lui¹²¹.

¹¹⁹ AGOSTINO, *La città di Dio... op. cit.*, XVI, 6

¹²⁰ PS. DIONIGI L'AREOPAGITA, *Gerarchia celeste, Teologia mistica, Lettere*, traduzione, introduzione e note a cura di S. Lilla, Roma, 1986, IV, 2

¹²¹ PS. DIONIGI L'AREOPAGITA, *Gerarchia celeste... op. cit.*, V. Nel testo della *Gerarchia celeste* i capitoli VII, VIII e IX sono dedicati ciascuno allo studio di uno stadio della gerarchia celeste.

Interessante è il fatto che, secondo lo Pseudo Dionigi, la gerarchia celeste sarebbe il modello della gerarchia ecclesiastica: «Anche la legislazione che ha consacrato i nostri riti ha ritenuto la nostra santissima gerarchia degna d'imitare le gerarchie celesti in una maniera che trascende il mondo»¹²².

2.3. Gabriele, l'angelo dell'Annunciazione

I nomi degli angeli si possono far risalire, secondo Pierre-Marie Galopin e Marco Bussagli¹²³, al periodo storico successivo alla cattività babilonese del popolo ebraico (587-538 a.C.). Questo arco temporale cominciò, sostanzialmente, con la conquista di Gerusalemme e la distruzione del tempio ad opera dei Babilonesi governati da Nabucodonosor II e si concluse sotto il regno di Ciro il Grande il quale, con un editto, permise il ritorno in Palestina degli Ebrei e la ricostruzione del tempio. I testi sacri redatti nel periodo postesilico si caratterizzerebbero quindi, secondo Galopin¹²⁴, per una maggiore conoscenza degli angeli che si attuò anche grazie all'assegnazione dei nomi angelici, in grado di rispecchiare quelle che erano le mansioni affidate da Dio agli esseri celesti. Ecco che nel libro di Daniele si fa menzione degli angeli Gabriele e Michele¹²⁵, quest'ultimo definito «uno degli angeli più importanti»¹²⁶, il «capo degli angeli»¹²⁷ nonché protettore del popolo d'Israele¹²⁸. Nel libro di Tobia, invece, è rilevante l'intervento dell'angelo Raffaele, «uno dei sette angeli che stanno davanti al trono di Dio per servirlo»¹²⁹, mandato da Dio a salvare la vita di Tobi, l'anziano padre di Tobia e di Sara che diverrà sua moglie¹³⁰.

Gabriele, l'angelo annunziante per eccellenza, colui al quale vengono affidati i compiti di comunicazione tra Dio e l'uomo, viene nominato per la prima volta nel libro di Daniele. Il compito affidato all'angelo fu quello di spiegare al profeta il significato di due visioni che dovevano preannunciare il volere di Dio circa le sorti del popolo di Israele. L'angelo Gabriele venne così incaricato da Dio di spiegare a Daniele la visione

¹²² PS. DIONIGI L'AREOPAGITA, *Gerarchia celeste... op. cit.*, I, 3

¹²³ GALOPIN 1995, p. 113; BUSSAGLI 2000a, p. 33

¹²⁴ Raffaele «Dio guarisce», Gabriele «Eroe di Dio», Michele «Chi è come Dio?». GALOPIN 1995, p. 113

¹²⁵ BUSSAGLI 2000a, p. 33

¹²⁶ *Dn* 10, 13

¹²⁷ *Dn* 12, 1

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ *Tb* 12, 15

¹³⁰ BUSSAGLI 2000a, p. 33

del montone e del capro: il montone dalle grandi corna era, secondo le parole di Gabriele, la prefigurazione dei regni medo e persiano; il capro, l'unico animale che si dimostrò capace di opporsi alla forza del montone, era il simbolo del regno greco di Alessandro Magno¹³¹. La morte di Alessandro e lo smembramento del suo regno in partizioni minori venne simboleggiato, nella visione di Daniele, dallo spezzarsi del corno del capro sostituito da quattro corna più piccole¹³². Daniele descrisse l'angelo Gabriele come «un essere simile a un uomo»¹³³ del quale, però, il profeta non riuscì a sopportare la vista. L'angelo preannunciò a Daniele un periodo cupo per il popolo di Israele:

Quando si avvicinerà la fine di questi regni e la colpa avrà raggiunto il colmo, sorgerà un re arrogante, astuto ed intrigante. La sua potenza diventerà grande anche se non per merito suo. Provocherà una terribile distruzione e avrà successo in ogni sua impresa, fino a sterminare genti potenti e lo stesso popolo santo. Pieno di abilità riuscirà ad ingannare tutti. Nel suo orgoglio annienterà molti popoli che si credono sicuri e insorgerà contro il Principe dei principi. Ma verrà spezzato senza intervento umano¹³⁴.

Il re al quale l'angelo fece riferimento sarebbe, secondo quanto riportato nel commento al versetto, Antioco IV Epifane (175-164 a.C.) che, nel corso del suo regno, perseguì il popolo di Israele proibendo la celebrazione del sabato e delle feste del calendario ebraico.

Il profeta Daniele ebbe però modo, nel corso di una visione successiva, di vedere l'aspetto dell'angelo Gabriele riportandone anche una descrizione:

Il giorno ventiquattro del mese mi trovavo sulla riva del grande fiume, il Tigri. Mentre guardavo, vidi un uomo vestito di lino, con ai fianchi una cintura di oro fino. Il suo corpo somigliava a una pietra preziosa, il suo viso brillava come il lampo, i suoi occhi erano come fiamme, le braccia e le gambe splendevano come bronzo lucido. Quando parlava mi sembrava di sentire il fragore di una moltitudine. Io, Daniele, fui l'unico a vedere questa apparizione. Quelli che mi circondavano non videro niente, eppure, atterriti, fuggirono a nascondersi¹³⁵.

¹³¹ *Dn* 8, 20-21

¹³² *Dn* 8, 24

¹³³ *Dn* 8, 15

¹³⁴ *Dn* 8, 23-25

¹³⁵ *Dn* 10, 4-7

Al di là dell'importanza della visione per il futuro del popolo ebraico, il racconto fornito da Daniele è importante anche per le informazioni, circa il ruolo degli angeli, che si possono estrapolare direttamente dalle parole di Gabriele, che fece riferimento agli angeli protettori dei regni; in particolare si viene a conoscenza dell'esistenza di tre angeli protettori rispettivamente della Persia, della Grecia e di Israele: «Sono venuto per annunziarti quel che è scritto nel libro della verità. Ora devo combattere con l'angelo protettore della Persia e, proprio mentre vado a combatterlo, arriva l'angelo protettore della Grecia. E nessuno può aiutarmi a combattere questi avversari se non il vostro angelo protettore, Michele»¹³⁶.

Tutto ciò è quanto si può conoscere dell'angelo Gabriele leggendo l'Antico Testamento ma, come fanno notare giustamente Elio Peretto e Marco Bussagli¹³⁷, la figura di Gabriele si può arricchire notevolmente se si allarga la visione sino a comprendere anche alcuni scritti apocrifi dell'Antico Testamento. Di particolare interesse, in relazione allo studio dell'angelo Gabriele, sono le vicende contenute nel *Libro dei Vigilanti* e nel *Libro delle Parabole*, entrambi parte dell'apocrifo *Libro di Enoc* etiopico (ca. II-I secolo a.C.)¹³⁸, e quanto scritto nell'*Apocalisse di Mosè e Vita di Adamo ed Eva* (ca. III-I secolo a.C.)¹³⁹.

Nel *Libro dei Vigilanti* Gabriele, con gli angeli Michele, Suriele e Uriele, portò all'attenzione di Dio il diffondersi del peccato sulla terra ad opera degli angeli peccatori governati da Semeyaza¹⁴⁰. Si tratta, quindi, di una narrazione alternativa del racconto del diluvio universale in quanto Dio, vedendo la corruzione del genere umano, si convinse della necessità di distruggerlo con l'eccezione di Noè e della sua famiglia: «Allora l'Altissimo, Grande e Santo parlò ed inviò Arseyaleyor dal figlio di Lamek e gli disse: "Digli, a nome mio, di nascondersi e manifestagli la fine che verrà poiché la terra, tutta, perirà; un diluvio verrà su tutta la terra e quel che è in essa perirà"»¹⁴¹. Nel progetto di distruzione dell'umanità, il compito di Gabriele fu quello di sterminare i giganti, nati dall'unione illegittima tra gli angeli e le figlie degli uomini. Nel testo apocrifo si legge, infatti:

¹³⁶ Dn 10, 20-21

¹³⁷ BUSSAGLI 2000b, p. 148; PERETTO 2004, pp.179-182

¹³⁸ SACCHI 2013, vol. I, pp. 431-442

¹³⁹ SACCHI 2013, vol. II, pp. 396-399

¹⁴⁰ *Libro di Enoc*, IX

¹⁴¹ *Libro di Enoc*, X, 1-2

E il Signore disse a Gabriele: “Va contro i bastardi e i reprobri e contro i figli di meretrice! Distruggi, di fra gli uomini, i figli di meretrici e i figli degli angeli vigilanti! Falli uscire e mandali uno contro l’altro! Essi stessi, poiché non hanno lunghezza di tempo, periranno per scambievole uccisione. E tutti loro ti pregheranno e non riuscirà ai loro padri – poiché, per loro, (i padri) sperano la vita eterna – che ognuno di loro viva cinquecento stagioni di pioggia¹⁴² .

Secondo quanto scrisse nel suo testo apocrifo, Enoc ricevette il dono di una serie di visioni che lo portarono a vedere e conoscere i confini dell’universo. In una prima visione egli, guidato dall’angelo Uriele, vide il luogo in cui erano imprigionati gli angeli caduti e le donne umane che con loro avevano generato dei figli; interessante è il fatto che i peccatori erano costantemente sorvegliati dai cosiddetti ‘angeli santi’ tra i quali vi è anche Gabriele, «uno degli angeli santi, che era (preposto) sui serpenti, sul Paradiso e sui cherubini»¹⁴³ . Leggendo i passi del *Libro di Enoc* in cui appare il nome di Gabriele sembra che l’autore abbia voluto attribuire all’angelo un ruolo diverso rispetto a quanto si conosce. Traspare meno, infatti, in questi apocrifi, il ruolo di messaggero che, solitamente, è invece la mansione caratterizzante dell’angelo. Nel *Libro delle Parabole*, Enoc raccontò di essere giunto, guidato da un angelo, oltre i confini del cielo dove le anime dei giusti lodavano Dio e intercedevano presso di Lui per i figli degli uomini. Tra i giusti, Enoc notò la presenza di quattro angeli che stavano vicino a Dio:

Guardai e vidi, sotto le quattro ali del Signore degli Spiriti, quattro persone diverse da quelli che stavano in piedi e ne conobbi i nomi. [...] E, dopo di ciò, chiesi all’Angelo della pace che camminava con me e che mi mostrava tutto quel che (era) nascosto: “Chi sono quelle quattro facce che ho visto e delle quali ho udito la voce e (che) ho scritto?”. E mi disse: Il primo è il misericordioso e lontano dall’ira San Michele. Il secondo è San Raffaele, che presiede alle affezioni e alle ferite dei figli degli uomini. Il terzo è San Gabriele che presiede a tutte le forze. Il quarto è San Fanuele che presiede al pentimento ed è per la speranza di quelli che ereditano la vita eterna¹⁴⁴ .

Così come vide il luogo in cui stavano i giusti, Enoc vide anche il luogo della penitenza dei peccatori, l’Inferno. Secondo Enoc, quando Dio avrebbe condannato l’umanità con il diluvio universale, gli angeli Michele, Gabriele, Raffaele e Fanuele avrebbero legato

¹⁴² *Libro di Enoc*, X, 9-10

¹⁴³ *Libro di Enoc*, XX, 7

¹⁴⁴ *Libro di Enoc*, XL, 2. 8-9

gli angeli caduti e gli uomini peccatori nelle profondità dell'Inferno con catene di ferro che non avevano peso: «Michele, Gabriele, Raffaele e Fanuele li afferreranno in quel gran giorno e li getteranno nella fornace di fuoco ardente affinché il Signore degli Spiriti li punisca per la loro iniquità, dato che furono servitori da Satana ed indussero ad errare coloro che vivono sulla terra»¹⁴⁵.

L'angelo Gabriele, come già accennato in precedenza, ricopre un ruolo importante anche all'interno dell'apocrifo cosiddetto *Apocalisse di Mosè e Vita di Adamo ed Eva*. La prima parte del testo, intitolata *Apocalisse di Mosè*, consiste in una narrazione della vita dei Progenitori così come, si dice, venne rivelata da Dio a Mosè quando quest'ultimo ricevette le Tavole della Legge. Gli angeli Gabriele, Michele, Uriele e Raffaele compaiono nel testo al momento del funerale di Adamo quando, secondo la volontà di Dio, resero al corpo dell'uomo gli onori della sepoltura:

E allora parlò all'arcangelo Michele: “Va' in paradiso, nel terzo cielo, e portami tre lenzuoli di lino di Siria”. E Dio disse a Michele, Gabriele, Uriele e Raffaele: “Stendete i lenzuoli sul corpo di Adamo, portate l'olio profumato e versatevelo sopra”. E così facendo resero al cadavere gli onori funebri (che gli erano dovuti). Proseguì il Signore: “Si porti anche il corpo di Abele”. Portarono degli altri lenzuoli e fecero lo stesso anche con lui, poiché era rimasto insepoltito dal giorno in cui suo fratello Caino lo aveva ucciso. [...] La terra, infatti, non voleva accoglierlo accampano queste ragioni: “Non accoglierò un altro corpo, finché non ritorni a me la terra che mi è stata tolta per plasmare (l'uomo)”¹⁴⁶.

Il primo uomo venne sepolto con suo figlio Abele nei pressi del paradiso, nel luogo da cui proveniva il fango che Dio aveva usato per plasmarlo. Secondo quanto riportato dall'apocrifo, Eva morì sei giorni dopo la sepoltura del marito; anche a lei gli angeli riservarono gli onori della sepoltura¹⁴⁷.

L'apocrifo *Vita di Adamo ed Eva* è considerato una rielaborazione del materiale conosciuto grazie all'*Apocalisse di Mosè* in considerazione del fatto che molti temi, narrati nella *Vita di Adamo ed Eva*, presentano sostanziali analogie con quanto viene raccontato nell'apocrifo precedente¹⁴⁸. Si legge nel testo apocrifo che l'angelo Gabriele, con gli angeli Michele, Raffaele ed Uriele, rivestì un ruolo importante già nel processo

¹⁴⁵ *Libro di Enoc*, LIV, 6

¹⁴⁶ *Apocalisse di Mosè*, 40

¹⁴⁷ *Apocalisse di Mosè*, 42-43

¹⁴⁸ SACCHI 2013, vol. II, pp. 388-392

di creazione dell'uomo. Nell'ultima sezione della *Vita di Adamo ed Eva* si legge, infatti, che Adamo venne plasmato nella città di Betlemme¹⁴⁹,

e là il corpo di Adamo fu fatto con il fango che gli angeli, cioè Michele, Gabriele, Raffaele e Uriele portavano dai quattro angoli della terra. E quella terra era candida e pura come il sole, bagnata da quattro fiumi, cioè il Gihon, il Fison, il Tigri e l'Eufrate; è l'uomo fu creato ad immagine di Dio, e (Dio) alitò sul suo volto il soffio della vita, cioè l'anima. E com'è bagnato da quattro fiumi, così il respiro gli è stato fornito da(i) quattro venti¹⁵⁰.

Anche il nome stesso di Adamo sarebbe, secondo l'autore dell'apocrifo, dovuto all'intervento angelico di Gabriele e degli altri angeli vicini a Dio. Il Signore, infatti, mandò gli angeli ai quattro punti cardinali ed essi composero il nome del primo uomo unendo le iniziali delle prime stelle che videro brillare in cielo:

E Michele si diresse a oriente, dove vide la stella orientale di nome Ancoli, e ne prese la prima lettera. Gabriele si diresse a Sud, dove vide la stella meridionale di nome Disis, e ne prese la prima lettera; Raffaele andò a Nord, dove vide la stella settentrionale di nome Arthos, e ne prese la prima lettera; Uriele si recò a occidente, dove vide la stella occidentale di nome Mencembrion (?), e ne prese la prima lettera. Una volta che ebbero portato queste lettere, il Signore disse ad Uriele: "Leggi queste lettere"; ed egli lesse e pronunciò "Adamo". E il Signore disse a sua volta: "Sia questo il suo nome"¹⁵¹.

L'angelo Gabriele assume, quindi, una maggiore personalità attraverso le parole degli scritti apocrifi dell'Antico Testamento che vanno oltre quello che è generalmente il ruolo di messaggero di Gabriele, mettendolo in evidenza in relazione alla creazione dell'uomo ed alla punizione dell'umanità voluta da Dio con il diluvio universale.

È chiaramente una situazione diversa rispetto a quanto si legge nel Nuovo Testamento dove le figure degli angeli sono, per la maggior parte dei casi, funzionali a scandire il tempo della vicenda cristologica e del processo di evangelizzazione. Difatti, si possono facilmente distinguere i casi degli angeli menzionati nei Vangeli che sottolineano, con la loro presenza, l'intervento di Dio e sono subordinati alla storia di Cristo; negli *Atti*,

¹⁴⁹ Nonostante il testo apocrifo sia attribuibile ad un arco temporale tra il III ed il I secolo a.C., il passo in questione, chiaramente, denota tracce di rimaneggiamenti da parte di Cristiani in particolare dove asserisce che «Dio fece e plasmò Adamo nello stesso luogo in cui nacque Gesù, cioè nella città di Betlemme che si trova al centro del mondo». *Vita di Adamo ed Eva*, 56

¹⁵⁰ *Vita di Adamo ed Eva*, 56

¹⁵¹ *Vita di Adamo ed Eva*, 57

invece, gli angeli compaiono come soggetti soccorritori delle vicende degli apostoli e, pertanto, come protettori della stessa diffusione della Parola di Dio. Infine, nell'*Apocalisse*, gli angeli sono parte integrante del Giudizio divino.

Nel Nuovo Testamento, Gabriele è l'angelo che comunica l'inizio della vita di Cristo sulla terra. Il Vangelo di Luca è l'unico che riporta esplicitamente il nome dell'angelo in relazione all'annuncio a Zaccaria, padre di Giovanni Battista e, ovviamente, a Maria. L'annuncio a Zaccaria avvenne al tempio mentre il sacerdote svolgeva le funzioni sacerdotali:

In quell'istante un angelo del Signore apparve a Zaccaria al lato destro dell'altare sul quale si offriva l'incenso. Appena lo vide, Zaccaria rimase sconvolto. Ma l'angelo gli disse: «Non temere, Zaccaria! Dio ha ascoltato la tua preghiera. Tua moglie Elisabetta ti darà un figlio e tu lo chiamerai Giovanni. [...] Questo tuo figlio riporterà molti Israeliti al Signore loro Dio: forte e potente come il profeta Elia, precederà la venuta del Signore [...]. Così egli preparerà al Signore un popolo ben disposto». Ma Zaccaria disse all'angelo: «Come potrò essere sicuro di quel che mi dici? Io sono ormai vecchio, e anche mia moglie è avanti negli anni». L'angelo rispose: «Io sono Gabriele e sto davanti a Dio per servirlo. Lui mi ha mandato da te a parlarti e a portarti questa bella notizia»¹⁵².

Secondo l'evangelista Luca, il solo tra gli evangelisti a nominare esplicitamente Gabriele nell'Annunciazione, l'angelo comunicò a Maria la nascita di Cristo sei mesi dopo l'annuncio al sacerdote Zaccaria: «Quando Elisabetta fu al sesto mese Dio mandò l'angelo Gabriele a Nazareth, un villaggio della Galilea. L'angelo andò da una fanciulla che era fidanzata con un certo Giuseppe, discendente del re Davide. La fanciulla si chiamava Maria»¹⁵³. Da un confronto tra testi canonici e testi apocrifi emerge chiaramente come l'angelo Gabriele rivesta un ruolo importante nelle vicende precedenti la nascita di Cristo ed in quelle immediatamente successive al suo concepimento divino. L'Annunciazione ad opera di Gabriele viene, infatti, menzionata anche nell'apocrifo *Protovangelo di Giacomo*¹⁵⁴, nel *Vangelo dell'infanzia armeno*¹⁵⁵ e nel *Libro sulla natività di Maria*¹⁵⁶.

¹⁵² Lc 1, 11-13. 16-19

¹⁵³ Lc 1, 26-27

¹⁵⁴ Se nella descrizione dell'evento dell'Annunciazione si parla genericamente di un angelo del Signore, in seguito si legge che Maria, quando andò a visitare sua cugina Elisabetta, si stupì del saluto che la sua parente le rivolse perché «Maria si era dimenticata dei misteri di cui le aveva parlato l'arcangelo Gabriele». *Protovangelo di Giacomo* XII, 2

Grazie al testo apocrifo *Storia di Giuseppe il falegname* è possibile attribuire all'intervento di Gabriele anche il sogno di Giuseppe, quell'evento che portò il falegname a convincersi dell'innocenza di Maria e, quindi, a sposarla nonostante la sua gravidanza. Se, infatti, il Vangelo di Matteo, l'unico a riportare notizia del sogno di Giuseppe, parla genericamente dell'apparizione di un angelo del Signore¹⁵⁷, l'apocrifo, scritto mantenendo Cristo quale soggetto narrante, riporta che

durante la notte ecco che Gabriele, l'arcangelo della gioia, [...] gli apparve [a Giuseppe] in sogno e gli disse: "Giuseppe, figlio di Davide, non temere di prendere con te Maria tua sposa, perché quello che essa partorirà è frutto dello Spirito Santo. Gli darai nome Gesù. Egli guiderà al pascolo tutti i popoli con uno scettro di ferro". L'angelo scomparve, e Giuseppe, destatosi dal sonno, fece come l'angelo gli aveva comandato e prese Maria con sé¹⁵⁸.

¹⁵⁵ «Io sono l'angelo Gabriele, mandato da Dio per dirti questo: "Ecco che tu diventerai incinta e partorirai il figlio dell'Altissimo. Egli sarà un grande re su tutta la terra"». *Vangelo dell'infanzia armeno* V, 3

¹⁵⁶ «Proprio in questi giorni, cioè nei primi tempi del suo arrivo in Galilea, le fu mandato da Dio l'angelo Gabriele perché le annunciasse in concepimento del Signore e le esponesse il modo e l'ordine del concepimento stesso». *Libro sulla natività di Maria* IX, 1

¹⁵⁷ *Mt* 1, 20

¹⁵⁸ *Storia di Giuseppe il falegname* IV, 1-3

Capitolo 3 – L'Annunciazione: tempi, sviluppi e impieghi dell'iconografia

3.1. *Le fonti letterarie*

Si può affermare che l'iconografia dell'Annunciazione apparve in modo chiaro e ben definito all'inizio del V secolo e il primo esempio conosciuto, di tale raffigurazione è la scena scolpita sul lato corto del sarcofago Pignatta a Ravenna. Nel rilievo ravennate la Vergine è rappresentata seduta su di un basso sgabello mentre è impegnata a tessere, il cesto delle matasse è poggiato ai suoi piedi; a destra l'angelo alato è abbigliato nella foggia classica, con tunica e pallio. È questa la prima immagine, la cui iconografia deriva – come si vedrà in seguito – dalla narrativa apocrifa, in cui possiamo riconoscere con assoluta certezza la Vergine Maria e l'angelo Gabriele. Raffigurazioni precedenti, come l'affresco della metà del III secolo sulla volta del cubicolo nella catacomba di Priscilla a Roma, non permettono di definire con precisione l'immagine. Infatti, per quanto numerosi studiosi attribuiscono all'affresco romano il primato tra le raffigurazioni dell'Annunciazione, nel 1959 Paul-Albert Février¹ ritenne di poter riconoscere, in questa immagine, una scena filosofica o, in alternativa, una scena di commiato tra una madre e il giovane figlio defunto. Di questo dibattito si parlerà comunque più avanti in maniera più approfondita. Piuttosto, si vuole ora cercare di comprendere come e quanto i testi, canonici e apocrifi, abbiano influenzato la formazione dell'immagine dell'Annunciazione.

Si deve quindi considerare, come naturale punto di partenza di questo studio, il testo dell'evangelista Luca, l'unico tra i Vangeli canonici dell'infanzia che racconta in maniera dettagliata l'evento dell'annuncio dell'angelo a Maria. I Vangeli – com'è noto – si concentrano sull'attività di predicazione di Cristo, quindi, sulla sua vita pubblica dal battesimo fino alla sua morte e resurrezione. Questo perché gli apostoli, nella loro missione di divulgazione della Parola, si concentrarono su quanto avevano vissuto in prima persona. Per questo motivo, si può supporre che i fatti che precedono l'inizio della predicazione di Gesù furono raccontati per rispondere a un bisogno di conoscenza dei convertiti che volevano conoscere la vita di Cristo, e di sua madre, al di là di quelli che erano gli aspetti più noti. Si tratta, comunque, di informazioni alquanto povere se si confrontano con quelle contenute nei Vangeli apocrifi dell'infanzia che narrano, in maniera più approfondita, della giovinezza di Cristo e della vita della Vergine prima

¹ FÉVRIER 1959, pp. 312-315

dell'evento sconvolgente dell'Annunziamento. I cosiddetti 'Vangeli dell'infanzia', quelli di Matteo e Luca, indagano quindi gli eventi che precedettero la missione di Cristo, ma si distinguono nettamente tra di loro perché «l'uno si propose di mettere in risalto le ripercussioni che la nascita di Gesù ebbe tra i pii Israeliti – Maria, Zaccaria ed Elisabetta, i Pastori, Simone e Anna, i buoni Dottori della Legge – l'altro le ripercussioni tra i capi politici e religiosi sia ebrei come pagani»².

L'Annunziamento costituisce il momento in cui Maria si assoggetta al volere divino e diventa consapevole del fatto che sarà la madre del Messia. Mentre l'evangelista Matteo trascurò la presenza dell'angelo Gabriele riportando soltanto che «lo Spirito Santo agì in Maria ed ella si ritrovò incinta»³, il Vangelo di Luca comincia la narrazione dell'annuncio della nascita di Gesù parlando dell'arrivo dell'angelo Gabriele nel villaggio di Nazareth, in Galilea. Ecco cosa riporta la fonte:

L'angelo andò da una fanciulla che era fidanzata con un certo Giuseppe, discendente del re Davide. La fanciulla si chiamava Maria. L'angelo entrò in casa e le disse: "Ti saluto, Maria! Il Signore è con te: egli ti ha colmato di grazia". Maria fu molto impressionata da queste parole e si domandava che significato poteva avere quel saluto. Ma l'angelo le disse: "Non temere, Maria! Tu hai trovato grazia presso Dio. Avrai un figlio, lo darai alla luce e gli metterai nome Gesù. Egli sarà grande e Dio, l'Onnipotente, lo chiamerà suo Figlio. Il Signore lo farà re, lo porrà sul trono di Davide, suo padre, ed egli regnerà per sempre sul popolo d'Israele. Il suo regno non finirà mai". Allora Maria disse all'angelo: "Come è possibile questo, dal momento che io sono vergine?". L'angelo rispose: "Lo Spirito Santo verrà su di te, e l'Onnipotente Dio, come una nube, ti avvolgerà. Per questo il bambino che avrai sarà santo, Figlio di Dio. [...]". Allora Maria disse: "Eccomi, sono la serva del Signore. Dio faccia con me come tu hai detto". Poi l'angelo la lasciò⁴.

Leggendo il racconto di Luca colpiscono in modo particolare due elementi che portano ad approfondire lo studio del testo. Ci si domanda, infatti, qual è il significato del saluto rivolto da Gabriele alla Vergine, saluto che evidentemente turba e spaventa Maria, e perché la scelta di Dio ricadde proprio su di lei. Quest'ultimo punto è, infatti, incomprensibile se non si affiancano al passo del Vangelo le informazioni della vita della Vergine che si possono desumere dagli apocrifi *Protovangelo di Giacomo*,

² LEONARDI 1969, p. 3

³ Mt 1, 18

⁴ Lc 1, 27-38

Vangelo dello Pseudo-Matteo, Vangelo dell'infanzia armeno e Libro sulla natività di Maria. Solo questi testi permettono, infatti, di delineare meglio la figura della Vergine e di conoscere la volontà di Anna, madre di Maria, che la figlia fosse destinata a diventare una vergine al servizio del Tempio⁵. Ad ogni modo, dalla lettura degli apocrifi, si comprende come la castità fosse, oltre che una volontà dei genitori, soprattutto una scelta personale di Maria la quale, nel mantenimento della propria verginità, vedeva un modo per onorare Dio⁶. Furono probabilmente Gregorio di Nissa in oriente e Agostino in occidente, a introdurre nella patristica la convinzione che Maria fosse rimasta vergine per un desiderio personale facendo un voto di castità. Nel testo agostiniano denominato *Sulla verginità*, si legge che

già prima di essere concepito [il Signore] volle scegliersi, per nascere, una vergine consacrata a Dio, come indicano le parole con le quali Maria rispose all'angelo che le annunciava l'imminente maternità: "Come potrà accadere una tale cosa, disse, se io non conosco uomo?". E certamente non si sarebbe espressa in tal modo se prima non avesse fatto voto di verginità a Dio. [...] E Cristo, nascendo da una Vergine che aveva deciso di restare tale quando ancora non sapeva chi sarebbe nato da lei, preferì approvare la santa verginità, piuttosto che imporla⁷.

Secondo quanto si legge nel *Libro sulla natività di Maria*, fu proprio la scelta di mantenersi vergine a far incontrare a Maria il favore di Dio⁸.

Riguardo questi due spunti di approfondimento, è interessante leggere quanto scrisse Origene nel III secolo nelle sue *Omellerie su Luca*. Secondo Origene, infatti, Dio scelse Maria come madre di suo Figlio perché la sua condizione di vergine promessa sposa l'avrebbe protetta dalla vergogna di ritrovarsi incinta senza la protezione di un uomo. Nel testo si legge:

Riflettendo tra me, mi domando perché Dio, avendo deciso una volta per tutte che il Salvatore dovesse nascere "da una vergine", non abbia scelto una fanciulla che non fosse fidanzata, ma scelse proprio Maria che era già fidanzata. Se non sbaglio, questa è la ragione: il Salvatore doveva nascere da una vergine che non solo fosse fidanzata, ma, come narra Matteo, che fosse stata già condotta ad un uomo, anche

⁵ *Protovangelo di Giacomo* IV, 1; *Vangelo dello Pseudo-Matteo* II, 2; *Vangelo dell'infanzia armeno* II, 3; *Libro sulla natività di Maria* I, 3

⁶ *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VII, 1; VIII, 1; XII, 4; *Libro sulla natività di Maria* VII, 2

⁷ AGOSTINO, *Sulla verginità* 4,4 in GHARIB ET AL. 1990

⁸ «Tu [...] hai trovato grazia presso il Signore, perché hai scelto la castità, perciò da vergine concepirai senza peccato e partorirai un figlio». *Libro sulla natività di Maria* IX, 2

se quell'uomo non l'aveva ancora conosciuta, allo scopo di evitare così la vergogna che avrebbe colpito la vergine se fosse apparsa incinta. [...] Se non avesse avuto un fidanzato, e – come si riteneva – un marito, tale verginità non avrebbe potuto essere nascosta “al principe di questo mondo”. Un'idea si sarebbe subito insinuata nello spirito del diavolo: in qual modo questa donna, che non ha avuto rapporto coniugale con un uomo, può essere incinta?⁹

Fu quindi la presenza di Giuseppe, che seguendo le parole dell'angelo che gli apparve in sogno accettò di sposare Maria nonostante la sua gravidanza¹⁰, ad agevolare la realizzazione del progetto divino accettando di crescere Gesù come suo figlio. Origene, inoltre, prese in considerazione anche il saluto che Gabriele rivolse alla Vergine. Le parole dell'angelo dovevano suonare estranee a Maria che, infatti, ne rimase turbata. Da notare è che Maria fu impressionata dalle parole ma non dalla presenza dell'angelo; questo, secondo le narrazioni apocriefe, sarebbe da imputare al fatto che, durante la sua giovinezza al Tempio, Maria riceveva quotidianamente la visita di un angelo¹¹ e quindi, al momento dell'Annunciazione, non si spaventò per la sua presenza quanto, piuttosto, volle meditare sul significato delle parole che l'essere celeste le rivolse¹². Origene ritenne che il turbamento di Maria fosse dovuto al fatto che le parole che l'angelo le rivolse erano del tutto sconosciute a chi, come lei, conosceva la Legge e le Sacre Scritture¹³. Egli scrisse:

Non ricordo dove si possa leggere altrove nelle Scritture la frase pronunciata dall'angelo: “Ave, piena di grazia”, che in greco si traduce *kecharitôménê*. Mai tali parole, “Ave, piena di grazia”, furono rivolte ad essere umano; tale saluto doveva essere riservato soltanto a Maria. Se infatti Maria avesse saputo che una formula di tal genere fosse stata indirizzata a qualcuno – ella possedeva infatti la conoscenza della Legge, era santa, e conosceva bene, per le sue quotidiane meditazioni, gli oracoli dei profeti – non si sarebbe certo spaventata per quel saluto che le apparve così insolito¹⁴.

⁹ ORIGENE, *Omèlie sul Luca* VI, 3-4 in GHARIB ET AL. 1988

¹⁰ *Mt* 1, 20-21

¹¹ *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VI, 3; *Libro sulla natività di Maria* VII, 1

¹² *Libro sulla natività di Maria* IX, 2

¹³ «Era tanto docile agli insegnamenti che riceveva nel culto di Dio con le giovinette più grandi, che nessuna ormai si trovava più sollecita di lei nelle veglie, nessuna più istruita nella conoscenza della legge di Dio, più umile in semplicità, più intonata nel cantare i salmi davidici, più gentile nell'amor del prossimo, più pura nella castità, più perfetta in ogni virtù». *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VI, 2

¹⁴ ORIGENE, *Omèlie su Luca* VI, 7 in GHARIB ET AL. 1988

Particolare è invece l'interpretazione fornita, nel VI secolo, da Abramo di Efeso che, andando contro il pensiero più diffuso, nell'*Omelia sull'Annunciazione* scrisse che fu Gabriele a rimanere meravigliato quando si trovò al cospetto di Maria perché, in lei, vide già la presenza di Dio. Per questo motivo, l'angelo avrebbe assegnato a Maria il titolo di 'Piena di grazia':

Quando egli apparve alla Vergine e le rivolse il saluto: Rallegrati!, con stupore vide nuovamente in lei colui che l'aveva mandato dal cielo e che l'aveva preceduto sulla terra. Per questo aggiunse: Piena di grazia!, e rivolse la parola alla Vergine con un certo timore, come se si trovasse davanti al trono cherubico; né osava fissare gli occhi su di lei a causa di colui che era disceso dentro di lei¹⁵.

Abramo di Efeso sembra quindi anteporre il miracolo dell'Incarnazione all'Annunciazione perché, se «il Verbo entrò in lei e immediatamente la natura umana procurò ciò che le è proprio, o meglio qualcosa che le è superiore, non essendo trascorso neppure il minimo spazio di tempo tra la venuta del Verbo e la formazione dell'uomo perfetto assunto dalla Vergine»¹⁶, bisogna supporre che Gabriele annunciò a Maria qualcosa che già era accaduto senza che lei ne fosse pienamente consapevole. Questa interpretazione, per quanto peculiare, può essere messa in relazione con tutta quella produzione patristica che vedeva nella Vergine il contenitore della divinità, a partire – come annotato nel primo capitolo – dagli scritti di Cirillo di Gerusalemme nel IV secolo. È possibile, inoltre, che il pensiero di Abramo di Efeso sia stato influenzato anche da quanto scritto nei testi apocrifi in cui, spesso, si ritrovano riferimenti alla Vergine come 'dimora di Dio', 'tempio', 'tabernacolo' o 'vaso di elezione'¹⁷.

Dalla lettura del testo si percepisce, però, che lo stupore di Maria fu singolare. La Vergine, infatti, rifletté sulle parole dell'angelo e ciò si capisce dal fatto che la sua risposta non esprime incertezza, quanto piuttosto volontà di conoscere, a differenza di ciò che fu per Zaccaria quando l'angelo Gabriele gli annunciò la futura nascita del figlio Giovanni¹⁸ o, nell'Antico Testamento, per Sara, l'anziana moglie di Abramo, quando Dio le preannunciò la nascita di Isacco¹⁹.

¹⁵ ABRAMO DI EFESO, *Omelia sull'Annunciazione*, 4 in GHARIB ET AL. 1988

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Vangelo dello Pseudo-Matteo* IX, 1; *Vangelo dell'infanzia armeno* V, 3; *Vangelo di Bartolomeo* II, 4. 18; IV, 4

¹⁸ *Lc* 1, 18

¹⁹ *Gn* 18, 10-12

Si comprende, quindi, come le parole rivolte da Gabriele a Maria avessero chiaramente lo scopo di sottolineare l'eccezionalità della Vergine come donna, oltre che l'unicità dell'evento miracoloso che si stava per realizzare. La *grazia* è, pertanto, l'essenza di quel rapporto privilegiato, di fiducia, che s'instaura tra Dio e Maria. Non è un caso, infatti, che l'episodio dell'Annunciazione ricalchi le formule utilizzate per le alleanze volute da Dio, con uomini scelti per la loro fede e rettitudine, e contenute nell'Antico Testamento²⁰. Dio espresse la propria vicinanza, tra gli altri, a Mosè, a Giacobbe, a Isacco²¹ perché costoro, grazie alla propria fede nel Signore, godettero della sua fiducia e favorirono il realizzarsi dell'antica Alleanza.

Il testo di Luca si caratterizza, però, anche per la presenza di una serie di elementi che rimandano ad altri eventi narrati nell'Antico Testamento. È chiaro, infatti, che per i primi credenti la vicenda di Cristo doveva essere interpretata e appresa in relazione ai testi veterotestamentari e, quindi, il richiamo a profezie teofaniche e messianiche presenti nell'Antico Testamento aveva evidentemente lo scopo di dare maggiore importanza all'esistenza e alle azioni del Figlio di Dio sulla terra²². A tal proposito è interessante lo studio critico di René Laurentin²³ che, nel passo di Luca, individua il richiamo al figlio profetizzato al re Davide²⁴, il quale avrebbe reso senza fine il regno e la dinastia del re d'Israele, e alle numerose profezie messianiche formulate da Isaia²⁵, la più famosa delle quali afferma che «la giovane incinta darà alla luce un figlio e lo chiamerà Emmanuele (Dio con noi)»²⁶. Particolarmente suggestivo è il legame che Laurentin²⁷ individua tra il concepimento divino di Cristo, che avvenne con la discesa dello Spirito Santo su Maria sotto forma di nube, e il momento in cui Dio prese

²⁰ ZEVINI 2007, pp. 16-17

²¹ L'espressione 'Il Signore è con te' si ritrova, con le dovute varianti, nei passi riguardanti Isacco (*Gn* 26, 24), Giacobbe (*Gn* 28, 15), Mosè (*Es* 3, 12), Gedeone (*Gdc* 6, 12) e Geremia (*Ger* 1, 8. 19).

²² LAURENTIN 1985, pp. 65-85

²³ IDEM, pp. 69, 70-71

²⁴ «Quando, al termine della tua vecchiaia, morirai e sarai sepolto con i tuoi padri, io metterò al tuo posto uno dei tuoi figli, nato da te, e fortificherò il suo regno. Sarà lui a costruire una casa per me, e io gli assicurerò per sempre una dinastia. Lui sarà un figlio per me, e io sarò suo padre: se peccherà, lo castigherò con mezzi umani, come un padre castiga il figlio, ma non gli toglierò mai il mio appoggio [...]. La tua famiglia e il tuo regno saranno stabili per sempre dopo di te, e la tua dinastia non finirà mai». *2Sam* 7, 12-16 (cfr. *1Cr* 7, 11-14)

²⁵ *Is* 9, 5-6; 11, 2; 12, 6

²⁶ *Is* 7, 14. Mentre nel terzo Vangelo il riferimento alla profezia di Isaia è percepibile all'interno dell'intero evento dell'Annunciazione, l'evangelista Matteo cita esplicitamente le parole del profeta in *Mt* 1, 22-23.

²⁷ LAURENTIN 1985, pp. 79-80

possesso della tenda dell'incontro, così com'è raccontato nel libro dell'*Esodo*²⁸. Inoltre, secondo Giorgio Zevini²⁹, il legame tra l'annuncio alla Vergine e la vicenda di Mosè sul Sinai si può riscontrare anche nella risposta di assenso che Maria rivolse a Gabriele; nelle sue parole, infatti, si potrebbe percepire il richiamo alla risposta affermativa, fornita dal popolo d'Israele, alla volontà divina dell'antica Alleanza³⁰. È chiaro, allora, come l'evangelista volle creare una sorta di legame in grado di collegare, in modo diretto, l'episodio della stipulazione dell'antica Alleanza con quello dell'Annunciazione, in altre parole, il momento in cui la nuova Alleanza fu stipulata, tramite Maria, con tutti coloro che credono in Cristo.

Oltre a ciò, Giorgio Zevini³¹ ritiene che la chiamata di Maria abbia un analogo precedente in quella rivolta da Dio al patriarca Abramo. Maria e Abramo, che si caratterizzavano per essere persone dalla fede incrollabile, costituiscono l'elemento fondamentale per l'inizio della salvezza voluta da Dio: con Abramo, il progetto divino si realizzò con la nascita di Isacco sulla cui discendenza si concentrarono le benedizioni di Dio; Maria, invece, accettando di portare in grembo Gesù rappresenta la realizzazione delle promesse e delle profezie fatte da Dio ai Padri nell'Antico Testamento. Questi due personaggi sono legati dal fatto di essere i protagonisti di eventi impossibili. In entrambi i casi, però, la loro condizione (da un lato la verginità, dall'altro l'età avanzata) non è d'impedimento alla volontà del Signore perché «nulla è impossibile a Dio!»³². Si può inoltre notare che Maria stessa, nel *Magnificat*, sostenne che il concepimento divino, avvenuto in lei, rappresentava la realizzazione delle promesse veterotestamentarie: «Dio è potente: ha fatto in me grandi cose, santo è il suo nome. [...] Fedele nella sua misericordia, ha risollevato il suo popolo, Israele. Così aveva promesso ai nostri padri: ad Abramo e ai suoi discendenti per sempre»³³.

Quanto si è scritto sinora riguarda il passo dell'Annunciazione tratto dal terzo Vangelo, che si può considerare come il testo più conosciuto e diffuso riguardante questo evento, ma le prime raffigurazioni artistiche non ebbero come fonte ispiratrice il testo dell'evangelista Luca, bensì, esse trassero origine da alcuni dei cosiddetti 'Vangeli

²⁸ «Allora la nube coprì la tenda dell'incontro e la presenza gloriosa del Signore riempì l'Abitazione». *Es* 40, 34

²⁹ ZEVINI 2007, pp. 20-21

³⁰ «Noi ubbidiremo agli ordini del Signore!». *Es* 19, 8

³¹ ZEVINI 2007, pp. 17-18

³² *Lc* 1, 37 (cfr. *Gn* 18, 14)

³³ *Lc* 1, 49. 54-55

apocrifi dell'infanzia'. A causa della brevità del testo canonico, infatti, gli artisti cristiani dei primi secoli s'ispirarono ai testi apocrifi che fornivano informazioni decisamente più approfondite circa l'annuncio della nascita di Gesù. I testi apocrifi, ad esclusione di quelli esplicitamente eretici, ebbero probabilmente diffusione come letture rivolte alla conoscenza e alla devozione del singolo fedele dato che, essendo ritenuti di dubbia autenticità, non erano utilizzabili nel corso della liturgia e della divulgazione evangelica³⁴. Tali scritti furono composti all'interno di comunità cristiane diverse per rispondere alla necessità di approfondimento della conoscenza della Parola di Cristo, in un periodo in cui era ormai venuta meno la possibilità di apprendere gli eventi tramite le testimonianze di coloro che vi avevano partecipato direttamente. Gli apocrifi, che miravano a colmare i vuoti narrativi riguardanti l'infanzia di Cristo e della Vergine, la Passione e l'Assunzione di Maria nei cieli, si qualificano, quindi, come l'espressione di una religiosità popolare che ricercava una via alternativa per avvicinarsi ai misteri del nuovo culto³⁵. Tuttavia, come scrive Angelo Gila, «niente poi vieta di pensare che in questi scritti, non ritenuti dalla Chiesa "Sacra Scrittura", siano potute convogliare tradizioni arcaiche lasciate cadere dai vangeli canonici»³⁶. Il nucleo dei Vangeli apocrifi dell'infanzia è considerevolmente ampio (vi sono compresi *Protovangelo di Giacomo*, *Vangelo dello Pseudo-Tommaso*, *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, *Vangelo dell'infanzia arabo siriano*, *Vangelo dell'infanzia armeno*, *Libro sulla natività di Maria* e *Storia di Giuseppe il falegname*) ma saranno qui presi in considerazione solo gli scritti che trattano dell'annuncio miracoloso a Maria.

Come annotato in precedenza, la prima raffigurazione riconosciuta dell'Annunciazione è quella scolpita sul lato corto del sarcofago Pignatta a Ravenna. Qui, come in molte altre raffigurazioni successive, la Vergine venne rappresentata nell'atto di filare. Questo particolare dettaglio deriva direttamente dall'apocrifo *Protovangelo di Giacomo* (testo greco della metà del II secolo ca.) nel quale si legge:

Un giorno Maria prese la brocca ed uscì ad attingere acqua; ed ecco una voce che diceva: "Ave, o piena di grazia! Il Signore è con te, benedetta tu fra le donne". Ella si guardò intorno, a destra e a sinistra, di dove mai venisse quella voce. E fattasi tutta tremante, tornò a casa, posò la brocca, e presa la porpora si mise a sedere sul suo sgabello e la filava. Ed ecco un angelo del Signore si presentò davanti a lei e le

³⁴ GILA 1996, p. 183; MASSARA 2000b, p. 116

³⁵ MASSARA 2000b, *ibidem*

³⁶ GILA 1996, p. 184

disse: “Non aver paura, Maria: infatti hai trovato favore presso il Signore di tutte le cose, e concepirai per opera della sua parola”. Udendo quelle parole, ella rimase perplessa dentro di sé e domandò: “Concepirò io dunque per opera del Signore il Dio vivente, e partorirò come partorisce ogni donna?”. “Non così, Maria,” rispose l’angelo del Signore. “Infatti ti coprirà come un’ombra la potenza del Signore, e perciò l’essere, anche esso sacro, che nascerà da te sarà chiamato figlio dell’Altissimo. Tu gli metterai nome Gesù, egli infatti salverà il suo popolo dai loro peccati”. Allora Maria disse: “Ecco: io sono la serva del Signore al suo cospetto; avvenga pure di me come tu hai detto”³⁷.

Secondo il testo apocrifo, la porpora da filare fu affidata a Maria dai sacerdoti del tempio³⁸. La tradizione, riportata da Francesca Paola Massara³⁹, vuole che il velo color porpora, tessuto da Maria, fosse quello che «si squarciò in due, da cima a fondo»⁴⁰ al momento della morte di Gesù sul Golgota; si può così individuare uno stretto legame tra tre elementi: Cristo sofferente sulla croce, il velo lacerato del tempio e il profondo dolore di Maria per la morte del figlio⁴¹.

Si nota, nel testo, che l’autore del *Protovangelo* accennò brevemente a un primo incontro tra l’angelo e Maria, incontro che si svolse nei pressi di una fonte dove la Vergine si era recata per attingere l’acqua. Questo incontro, nell’apocrifo *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (VI-VII secolo ca.), testo latino che amplia e rielabora il *Protovangelo*, venne sviluppato sino ad assumere l’aspetto di una vera e propria Annunciazione che precedette il momento classico dell’annuncio. Nel testo si legge:

Il giorno dopo, mentre Maria stava presso la fonte a riempire la brocca, le apparve un angelo del Signore e le disse: “Beata tu sei, o Maria, perché nel tuo ventre hai preparato un’abitazione al Signore! Ecco, verrà una luce dal cielo per abitare in te, e per opera tua risplenderà sul mondo intero”. Di nuovo, il terzo giorno, mentre stava lavorando la porpora con le sue dita, entrò da lei un giovane la cui bellezza

³⁷ *Protovangelo di Giacomo* XI, 1-3

³⁸ «Qualche tempo dopo ci fu un consiglio dei sacerdoti e dissero: “Dobbiamo fare una tenda per il Tempio del Signore. [...] Chiamatemi delle fanciulle senza macchia della tribù di Davide”. [...] Le fecero entrare tutte nel Tempio del Signore, e il sommo sacerdote così parlò loro: “Tiratemi a sorte chi filerà l’oro e l’amianto e il bisso e la seta e il giacinto e lo scarlatto e la vera porpora”. A Maria toccarono la vera porpora e lo scarlatto, ed ella li prese e se ne tornò a casa sua». *Protovangelo di Giacomo* X, 1-2 (cfr. *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VIII, 5; *Vangelo dell’infanzia armeno* IV, 8)

³⁹ MASSARA 2000a, p. 111; MASSARA 2000b, p. 117

⁴⁰ *Mt* 27, 51 (cfr. *Mc* 15, 38; *Lc* 23, 45)

⁴¹ Il dolore di Maria per la morte del figlio venne profetizzato da Simeone il giorno della presentazione di Gesù al tempio: «Quanto a te, Maria, il dolore ti colpirà come colpisce una spada». *Lc* 2, 35

non si potrebbe descrivere. Nel vederlo, Maria s'impaurì e cominciò a tremare. Ma egli le disse: "Non temere, Maria: tu hai trovato favore presso Dio, ed ecco che concepirai nel tuo ventre e partorirai un re, che comanderà non solo sulla terra, ma anche nei cieli e regnerà nei secoli dei secoli"⁴².

Cronologicamente l'apocrifo colloca l'Annunciazione, nei pressi della fonte, nel giorno successivo a quello in cui Giuseppe prese Maria nella sua casa⁴³.

Dal punto di vista artistico, la raffigurazione dell'annuncio alla fonte non ebbe particolare diffusione. La si ritrova, infatti, in pochi casi tra i quali si possono ricordare la scena scolpita sulla valva sinistra del dittico eburneo, conservato presso il Tesoro del Duomo di Milano (seconda metà del V secolo), e quella, successiva, della cassetta d'avorio di Werden conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra. Secondo Francesca Paola Massara⁴⁴, è possibile che una prima rappresentazione di questa scena si possa individuare nella decorazione del coperchio del sarcofago di Adelfia a Siracusa (340-345); nel caso del sarcofago siracusano, però, per la particolarità dei dettagli della raffigurazione, che non consentono una sicura identificazione dei soggetti, è necessario concedere il beneficio del dubbio.

La tradizione extracanonica relativa alla vita della Vergine, così come si ritrova nello *Pseudo-Matteo*, venne ripresa e, si potrebbe dire, riassunta nel più tardo apocrifo *Libro sulla natività di Maria* (IV-V secolo) nel quale, ad ogni modo, sono facilmente individuabili anche le profonde influenze derivanti dal Vangelo di Luca. Secondo il testo, l'Annunciazione ebbe luogo nella casa dei genitori di Maria, a Nazareth, dove la Vergine si era recata dopo la promessa di matrimonio con Giuseppe⁴⁵:

Proprio in quei giorni, cioè nei primi tempi del suo arrivo in Galilea, le fu mandato da Dio l'angelo Gabriele perché le annunciasse il concepimento del Signore e le esponesse il modo e l'ordine del concepimento stesso. Perciò, entrato da lei, inondò di luce abbagliante la stanza in cui si trovava, e salutandola con grande cortesia, disse: "Ave Maria, vergine carissima del Signore, vergine piena di grazia, il Signore è teco: benedetta tu fra tutte le donne, e benedetta fra tutti gli uomini finora nati!". E la Vergine, che già ben conosceva l'aspetto degli angeli e a cui non era cosa nuova la luce celeste, non spaventata dall'apparizione dell'angelo, né

⁴² *Vangelo dello Pseudo-Matteo* IX, 1-2

⁴³ *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VIII, 5

⁴⁴ MASSARA 2000a, p. 113

⁴⁵ *Libro sulla natività di Maria* VIII, 2

stupefatta dell'intensità della luce, restò soltanto turbata dalle parole e si mise a pensare che cosa potesse essere quel saluto tanto insolito, che cosa significasse e quale scopo avesse. L'angelo, dando risposta a questi pensieri, per ispirazione divina, disse: "Non temere, Maria, che con questo saluto io nasconda forse qualche cosa di offensivo per la tua castità. Tu infatti hai trovato grazia presso il Signore, perché hai scelto la castità, perciò da vergine concepirai senza peccato e partorirai un figlio. Questi sarà grande, perché signoreggerà da un mare all'altro mare e dal fiume fino ai confini della terra, e sarà chiamato figlio dell'Altissimo, perché in terra nascerà umile, in cielo regna sublime: e il Signore Iddio gli darà il trono di Davide suo padre, ed egli regnerà sulla casa di Giacobbe in eterno e il suo regno non avrà mai fine; egli infatti è il Re dei re e il dominatore di quelli che dominano, e il suo trono (durerà) nei secoli". A queste parole dell'angelo, la vergine, non per incredulità, ma volendo conoscere il modo, rispose: "E come può questo avvenire? Infatti, se io, per mio voto, non conosco mai uomo, in che maniera posso partorire senza intervento di seme maschile?". Allora l'angelo disse: "Non temere, Maria, che tu debba concepire in maniera umana: infatti, tu, da vergine concepirai senza unione col maschio, da vergine partorirai e da vergine allatterai. Poiché verrà su di te lo Spirito Santo e la potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra contro tutti gli ardori della concupiscenza; perciò solo ciò che nascerà da te sarà santo, perché essendo l'unico concepito e nato senza peccato, sarà chiamato figlio di Dio". Allora Maria, tendendo le mani e levando gli occhi al cielo, disse: "Ecco l'ancella del Signore – infatti non sono degna del nome di signora – sia fatto a me secondo la tua volontà"⁴⁶.

Nelle parole dell'angelo sono chiaramente individuabili i riferimenti alle profezie veterotestamentarie, così come si ritrovano nel Vangelo di Luca, mentre l'autore del testo non fece alcun accenno all'annuncio nei pressi della fonte.

Pressappoco coevo al testo dello *Pseudo-Matteo* è il *Vangelo dell'infanzia armeno* e, anch'esso, risulta essere sostanzialmente una rielaborazione del materiale storico, relativo alla vita della Vergine, contenuto nel *Protovangelo di Giacomo*. Il racconto dell'Annunciazione, contenuto nel *Vangelo dell'infanzia armeno*, si caratterizza, però, per alcuni particolari degni di nota: Maria, infatti, per la prima volta parla con l'angelo

⁴⁶ *Libro sulla natività di Maria IX, 1-4*

Gabriele esprimendo timore e sospetto per quanto le viene comunicato. Dopo una prima apparizione celeste nei pressi della fontana, la Vergine si rifugiò, spaventata, in casa⁴⁷.

Levatasi poi in piedi, si mise a pregare, dicendo: “[...]. Non lasciarmi alle tentazioni dell’Avversario e alle lusinghe dei seduttori, ma liberami dalle reti e dai lacci dei cacciatori, poiché io spero che tu, mio Signore e mio Dio, conserverai intatta la mia verginità”. Dopo aver così parlato, Maria piangendo rese grazie al Signore. Poi, essendo rimasta così per tre ore, prese in mano lo scarlatto e si mise a filare. Ed ecco venne l’angelo del Signore e si avvicinò a lei, pur essendo chiuse le porte. L’essere incorporeo le apparve sotto forma corporale e le disse: “Rallegrati, vergine Maria, serva immacolata del Signore!”. All’improvvisa apparizione dell’angelo, Maria prese paura e per il turbamento non fu capace di rispondere. Allora l’angelo le disse: “Non temere, Maria, tu sei benedetta fra le donne! Io sono l’angelo Gabriele, mandato da Dio per dirti questo: «Ecco che tu diventerai incinta e partorirai il figlio dell’Altissimo. Egli sarà un grande re su tutta la terra»”. “Di che parli tu?” domandò Maria, “e che cosa stai dicendo? Spiegamelo!”. “Quello che ti ho detto,” rispose l’angelo, “l’hai udito dalla mia bocca: accetta la rivelazione del messaggio che ti ho fatto, e rallegrati”. Maria disse: “Ciò che sento da te è di una novità sconcertante e mi riempie di stupore e di stordimento: io concepirò e partorirò come tutte le donne! Come succederà questo a me che non conosco uomo?”. Le disse l’angelo: “O santa vergine Maria, non avere di questi dubbi, ma cerca di capire quello che ti ho detto. Non succederà in questo modo. Infatti non vi sarà intervento di creatura umana: né di un marito né della volontà di un altro uomo, ma della potenza dello Spirito Santo, che abiterà in te e farà di te come gli piacerà”. Disse Maria: “ciò che tu mi dici mi sembra straordinario e difficile a credersi. Non mi posso convincere e rassegnare alle tue parole, perché i prodigi di cui tu mi parli sono stupefacenti a raccontarsi e inverosimili nella realtà. A sentirti parlare il mio cuore frema di paura e trema. Il mio animo è agitato dalla perplessità e io non so che risposta dare ai tuoi consigli”⁴⁸.

L’angelo tranquillizzò Maria portandole gli esempi di altri patriarchi e profeti dell’Antico Testamento ai quali Dio si era manifestato e, soprattutto, le assicurò il

⁴⁷ *Vangelo dell’infanzia armeno V*, 1. Proseguendo nella lettura del testo si comprende che la casa di Maria e Giuseppe venne collocata a Gerusalemme e non a Nazareth (*Vangelo dell’infanzia armeno XVI*, 10)

⁴⁸ *Vangelo dell’infanzia armeno V*, 2-3

mantenimento intatto della sua verginità⁴⁹. Del tutto originale è, però, il modo in cui l'autore del testo narra il concepimento divino di Gesù:

“Se è come tu dici... avvenga di me secondo la tua parola!”. [...] Nel medesimo istante che la santa vergine diceva queste parole e si umiliava, il Verbo di Dio penetrò in lei attraverso l'orecchio, e la natura intima del suo corpo, da esso animata, venne santificata e purificata come l'oro dentro il crogiuolo. Ella divenne un tempio sacro, immacolato, dimora della divinità. In quel momento cominciò la gravidanza della santa vergine. Quando l'angelo aveva portato la buona novella a Maria era il 15 di Nisān, cioè il 6 aprile, un mercoledì, alla terza ora⁵⁰.

L'affermazione che Maria fu fecondata per via auricolare si può facilmente spiegare nel senso che Maria concepì il Figlio di Dio perché prestò fede alle parole dell'angelo.

Si ritrova accenno alla Parola fecondatrice già in Tertulliano nel testo *Sulla carne di Cristo*, dove si legge che «la parola creatrice di morte era penetrata in Eva, ancora vergine; ugualmente la parola di Dio, edificatrice della vita, avrebbe dovuto entrare in una vergine, [...]. Dio, dunque, fece scendere la sua Parola nel grembo, come un buon fratello, perché potesse cancellare il ricordo del fratello malvagio [...]»⁵¹.

Secondo quanto scritto da Gaetano Passarelli⁵² il concilio niceno del 325 condannò la questione del concepimento attraverso l'orecchio; tuttavia, poiché l'orecchio era considerato il simbolo dell'obbedienza alla Parola di Dio, l'opinione del concepimento tramite l'udito venne tollerata e, per questo motivo, si diffuse ulteriormente negli scritti patristici. Nella produzione letteraria di Proclo di Costantinopoli († 446), per esempio, sono numerosi i riferimenti alla concezione auricolare. Nell'*Omelia sulla Madre di Dio* si legge: «Con la sua nascita indicò quale porta di salvezza quella che un tempo era porta del peccato. Dove infatti il serpente aveva versato il veleno attraverso la disobbedienza, là il Verbo, entrato attraverso l'obbedienza, edificò per sé un tempio vivo»⁵³. È qui chiaro come l'autore abbia voluto riferirsi all'inganno subito da Eva nel giardino dell'Eden: la prima donna venne sedotta dalle parole del serpente e concepì il

⁴⁹ *Vangelo dell'infanzia armeno* V, 4-7

⁵⁰ *Vangelo dell'infanzia armeno* V, 8-9

⁵¹ TERTULLIANO, *Sulla carne di Cristo* 17, 5-6 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁵² PASSARELLI 2000, p. 174

⁵³ PROCLO DI COSTANTINOPOLI, *Omelia sulla Madre di Dio* 1, 1 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001. Nell'*Omelia sulla Madre di Dio*, in seguito, si legge: «L'Emmanuele, come uomo, aprì le porte della natura; come Dio, non spezzò i sigilli della verginità. Uscì dall'utero così com'era entrato attraverso l'udito; fu partorito così come era stato concepito». IDEM, *Omelia sulla Madre di Dio* 1, 9 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

peccato, allo stesso modo, ossia ascoltando, Maria concepì il Figlio di Dio. Cristo entrò in Maria per l'orecchio, così come il peccato entrò in Eva. Non bisogna dimenticare che, come già annotato nel primo capitolo, la paura di un inganno, come quello subito dai Protoparenti, è inoltre espresso apertamente da Giuseppe nel *Protovangelo di Giacomo*, nel momento in cui si accorse della gravidanza di Maria⁵⁴.

Un esempio particolarmente suggestivo, riguardo alla concezione auricolare di Maria, è rappresentato dal passo scritto da Efrem il Siro († 373) nel suo *Commento al Diatessaron*; vi si legge: «La terra è il corpo di Maria, questo tempio nel quale è stato deposto un seme; guarda l'angelo che viene a deporre questo seme nelle orecchie di Maria! Ed è con questa parola ben chiara che egli ha cominciato a seminare: “La parola è con te, tu sei benedetta tra le donne”»⁵⁵. Nelle parole di Efrem si comprende come la Parola abbia reso Maria madre ma, nello stesso tempo, discepola di Cristo perché le ha permesso di generare contemporaneamente la carne del Figlio di Dio e la sua fede in lui. Nel VI secolo si differenzia, all'interno dell'insieme della produzione patristica, l'opera di Romano il Melode († 560 ca.), autore di omelie che si distinguevano per un carattere particolarmente poetico. Nell'*Inno I dell'Annunciazione*, Romano il Melode descrisse l'incontro tra Maria e Giuseppe in seguito all'annuncio dell'angelo Gabriele:

Avendo Gabriele a sua volta parlato e ascoltato le rapide repliche della Vergine, con un colo d'ala avviò il ritorno nel suo luogo di fiamma e di splendore. La Vergine allora fece venire Giuseppe per dirgli: “Ma dov'eri, o saggio? Perché non eri presente, custode della mia verginità? Si presentò un essere alato e consegnò un dono di spozalizio, perle alle mie orecchie; mise le sue parole a guisa di orecchini. [...]”⁵⁶.

Si capisce, quindi, come in questo caso l'autore diede alle parole di Gabriele un'importanza tale ch'egli le paragonò a un gioiello che abbelliva la Vergine. Più di ogni altra cosa, si tratta di un dono matrimoniale perché, secondo le parole di Gabriele, Maria rivestiva la condizione di 'Sposa non sposata': sposa perché incinta, non sposata poiché ancora vergine. E ancora, l'autore attribuì alla Vergine queste parole: «Quel saluto, rimbalzato alle mie orecchie, mi fece luminosa, mi ha resa madre. Il concepimento del bimbo non posso comprenderlo: ma eccomi madre e, come vedi,

⁵⁴ *Protovangelo di Giacomo* XIII, 1

⁵⁵ EFREM, *Commento al Diatessaron* IV, 2, 15 in CHIALÀ, CREMASCHI 2001

⁵⁶ ROMANO IL MELODE, *Inno I dell'Annunciazione* 12 in GHARIB ET AL. 1988

senza aver perso la mia verginità, poiché tu non mi hai conosciuta. [...]»⁵⁷. In tutti questi scritti si può percepire l'espressione di una gioia profonda per il miracolo dell'Incarnazione che sembra passare, tramite Maria Vergine, all'autore del testo patristico e, di conseguenza, ai fedeli. Tutti i Padri della Chiesa che commentavano il concepimento per orecchio avevano evidentemente l'obiettivo di ribadire la propria fede nella maternità divina di Maria, che si realizzò per intercessione dello Spirito Santo, e soprattutto nella sua verginità *post partum*.

Alla luce di quanto scritto sinora è chiaro che i Vangeli apocrifi dell'infanzia influenzarono la formazione dell'iconografia dell'Annunciazione più di quanto fecero i testi canonici. Come è noto, i testi apocrifi dell'infanzia avevano lo scopo principale di illuminare quello che era il periodo della vita di Cristo più oscuro, ossia la sua giovinezza. Ecco che allora i testi fanno ampio ricorso alla narrazione di aneddoti su Gesù bambino: miracoli, spesso non compresi dalla popolazione, che fanno apparire il giovane Gesù come un bambino a volte prepotente e vendicativo, a volte misericordioso e gentile. Per questo motivo, se da un lato i testi apocrifi volevano rendere evidente la divinità di Cristo già dalla sua più tenera età, dall'altro, probabilmente, volevano mettere in risalto l'aspetto più umano del Bambino facendolo soggetto alla mutevolezza di carattere tipica dei bambini della sua età.

In merito alla vita di Maria, invece, è possibile affermare che, all'interno dei testi apocrifi che ne trattano, è possibile individuare degli argomenti comuni o, si potrebbero anche definire, dei punti cardine della narrazione. La prima questione fondamentale è la predestinazione di Maria che, già dal momento della sua nascita miracolosa, appare destinata a essere oggetto della benevolenza di Dio e tramite per la realizzazione del suo progetto di salvezza⁵⁸. Oltre a ciò, tutti i testi asseriscono l'integrità verginale di Maria facendo ricorso alla narrazione di due episodi importanti, ovvero, la prova delle acque amare alla quale il sacerdote del tempio sottopose Giuseppe e la Vergine⁵⁹ e l'incontro con la levatrice Salomè al momento della nascita di Gesù⁶⁰.

⁵⁷ IDEM, *Inno I dell'Annunciazione* 17 in GHARIB ET AL. 1988

⁵⁸ *Protovangelo di Giacomo* IV, 1; *Vangelo dello Pseudo-Matteo* II, 3. III, 2; *Libro sulla natività di Maria* III, 3. IV, 1

⁵⁹ *Protovangelo di Giacomo* XVI, 1-3; *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XII, 1-5; *Vangelo dell'infanzia armeno* VII, 1-8

⁶⁰ *Protovangelo di Giacomo* XIX, 1-3. XX, 1-4; *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XIII, 3-5; *Vangelo dell'infanzia armeno* VIII, 10-11. IX, 1-7

3.2. Problemi interpretativi per l'Annunciazione nella pittura delle catacombe

Come è noto, nei primi secoli di diffusione, le espressioni artistiche pittoriche relative alla nuova religione cristiana si trovavano sostanzialmente limitate alle catacombe, i luoghi di sepoltura ipogeici dei cristiani. La caratteristica principale di queste pitture è la loro capacità di richiamare, con brevi pennellate essenziali, le figure umane e le gestualità; questo perché la pittura cristiana era sì una pittura educativa ma, soprattutto, evocativa. La scena che si voleva raccontare veniva così ridotta all'essenziale, con un linguaggio estremamente riassuntivo che, spesso, non prestava attenzione né all'ordine cronologico degli eventi narrati né allo spazio in cui i personaggi si sarebbero dovuti muovere. Se le scene appaiono oggi di difficile comprensione è perché abbiamo ormai perso la chiave di lettura necessaria all'esegesi dell'immagine, ossia quel bagaglio di conoscenze delle Sacre Scritture che permetteva ai primi cristiani di riconoscere a un primo sguardo i personaggi, l'evento narrato e, soprattutto, di recepirne il messaggio soteriologico.

Secondo alcuni studiosi⁶¹ è all'interno di alcune catacombe romane, per la precisione in quella di Priscilla lungo la Via Salaria, nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino e nell'ipogeo della Via Latina, che si possono riconoscere le prime raffigurazioni pittoriche dell'Annunciazione. Si tratta, anche in questo caso, di scene sintetiche, abbreviate ai minimi dettagli essenziali e, appunto per questo motivo, la difficile identificazione dei soggetti ha comportato non poche divergenze di pensiero tra coloro che si sono occupati dello studio di queste pitture.

All'interno della catacomba di Priscilla, la discussa scena si trova nello spazio centrale della volta del cosiddetto 'cubicolo dell'Annunciazione' (Fig. 1). I due personaggi principali sono racchiusi all'interno di un triplice contorno perlinato di colore rosso bruno e verde. A destra, l'uomo è raffigurato con il torso posto frontalmente, la testa volta alla sua destra, la mano sinistra all'altezza della vita sembra reggere il pallio che gira attorno al braccio destro, proteso a indicare la donna seduta sullo scranno vicino a lui. Il personaggio femminile indossa una lunga e ampia tunica che copre fino ai piedi, le braccia sono appoggiate agli alti braccioli di un sedile dotato di uno schienale piatto e, probabilmente, di un suppedaneo.

⁶¹ WILPERT 1903, pp. 187-188; MAZZEI 1999, pp. 255-269; MASSARA 2000a, p. 111

Come scritto da Barbara Mazzei⁶², l'incertezza espressa dai primi studiosi che affrontavano lo studio di questa scena, doveva essere il frutto, oltre che del difficile stato di conservazione in cui versavano le pitture, che rendeva inevitabilmente ardua la lettura dell'immagine, anche delle difficoltà di comprensione legate alla particolare iconografia della scena.



Fig. 1 - Catacomba di Priscilla, Roma. Particolare della volta del cubicolo dell'Annunciazione

Mancano, infatti, gli attributi caratterizzanti una scena di Annunciazione: l'angelo, per esempio, è qui rappresentato aptero e, inoltre, è assente il dettaglio del cesto delle matasse che, generalmente, permette l'immediata identificazione del personaggio femminile come la Vergine.

La lettura di Joseph Wilpert⁶³, che per la prima volta riconobbe nell'affresco priscilliano una rappresentazione dell'annuncio dell'angelo Gabriele a Maria, si basava sul confronto con un'altra scena di Annunciazione, individuata dall'autore all'interno delle catacombe dei SS. Pietro e Marcellino, per la precisione sulla volta del cubicolo

⁶² MAZZEI 1999, pp. 255-258. Nella sua pubblicazione, Barbara Mazzei cita numerosi studi che, a partire dal XVII secolo tentarono un'interpretazione nella pittura priscilliana, seppur in maniera approssimativa. MAZZEI 1999, pp. 255-258. Per la bibliografia più completa relativa al cubicolo dell'Annunciazione nella catacomba di Priscilla, si veda MAZZEI 1999, alla nota 2, p. 233

⁶³ WILPERT 1903, pp. 187-188. Joseph Wilpert fornisce una numerazione diversa attribuendo al cubicolo il numero cinquantaquattro

diciassette. La scena, per composizione molto simile a quella della catacomba di Priscilla, è in questo caso inserita all'interno di un ciclo chiaramente di impronta cristologica (Fig. 2). Nei riquadri esterni che decorano la volta, sono infatti inserite delle pitture che hanno come filo conduttore l'*infantia Salvatoris*: dall'Annunciazione, alla rappresentazione dei Magi che indicano la stella, all'Epifania per giungere, in ultimo, al Battesimo di Cristo. La composizione si completa con l'immagine del Cristo docente che occupa la parte centrale della volta. L'inserimento della scena all'interno del ciclo cristologico permise a Wilpert⁶⁴ di identificare la scena di nostro interesse come un'Annunciazione; di conseguenza, per analogia iconografica, lo studioso ritenne di poter estendere la propria interpretazione anche all'affresco della catacomba di Priscilla.

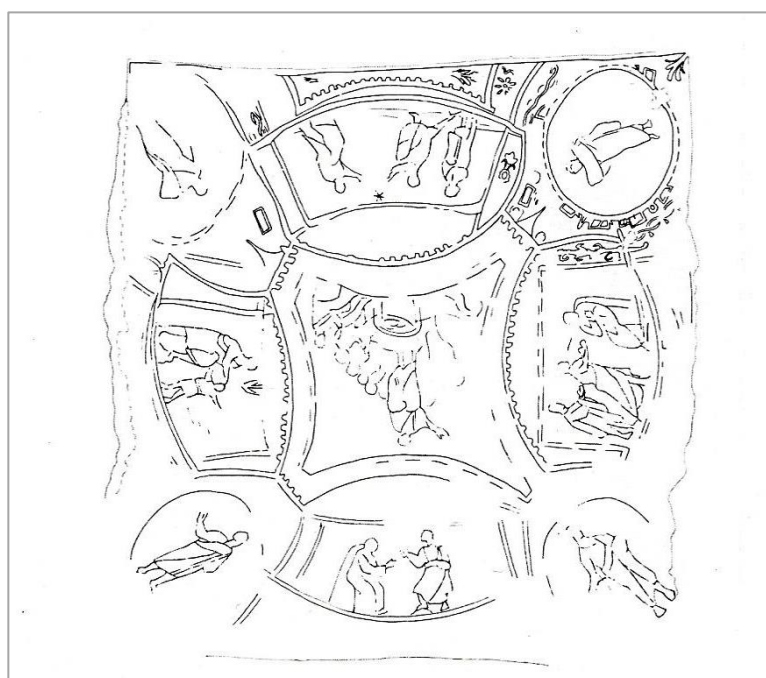


Fig. 2 - Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, Roma. Rappresentazione fotogrammetrica della decorazione della volta

Alla tesi di Wilpert si contrappose quella espressa, alla fine degli anni Cinquanta, da Paul-Albert Février⁶⁵ il quale, partendo proprio dal confronto tra i due affreschi, che evidentemente costituisce la colonna portante del pensiero dello studioso tedesco, sostenne che la scena dell'Annunciazione priscilliana fosse in realtà una scena filosofica o, piuttosto, che rappresentasse il commiato tra una madre e il figlio defunto. Per giungere a questa conclusione, venne messa in dubbio l'idea che il ciclo della

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ FÉVRIER 1959, p. 315

catacomba dei SS. Pietro e Marcellino costituisse davvero un ciclo unitario⁶⁶; questo perché, in effetti, l'ordine in cui le quattro scene sono raffigurate non rispetta quello cronologico del racconto neotestamentario (sulla volta l'Epifania viene, infatti, prima della scena dei Magi che indicano la stella). Lo studioso⁶⁷ avanzò quindi l'ipotesi che, in realtà, la scena sia completamente slegata del contesto e, per far ciò, egli osservò che spesso, nei cicli pittorici ipogeici, le scene poste sopra l'entrata di un cubicolo – come nel caso dell'ipotetica Annunciazione – o sulla parete di fondo, possono non inserirsi all'interno del ciclo narrativo che decora la stanza. Oltre a ciò, Février⁶⁸ non riuscì a spiegarsi quale potesse essere il significato insito nella scena dell'Annunciazione inserita in un contesto catacombale in cui, come d'altronde giustamente osservato dallo studioso, la gran parte delle pitture è collegata dal motivo ricorrente della salvezza e della vita promessa dopo la morte. Pertanto, pur non individuando un significato preciso per le pitture della catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, ecco che veniva a mancare l'unico appoggio utile nell'interpretazione dell'affresco priscilliano. Sulla base di numerose comparazioni con esempi di arte funeraria pagana, Février⁶⁹ formulò due possibili interpretazioni per la pittura di Priscilla, già accennate in precedenza: ipotizzò, quindi, la rappresentazione di una scena filosofica, nonostante abbia giustamente considerato l'assenza del dettaglio importante del *volumen* in mano ad uno dei due personaggi; in alternativa, propose di riconoscere nella pittura la raffigurazione di un uomo che tiene di discorso di commiato alla propria madre.

È possibile, però, cercare di confutare la tesi sostenuta da Février con alcune osservazioni. In primo luogo, è noto che nelle pitture delle catacombe la logicità che segue l'ordine cronologico è spesso sottomessa alle necessità simboliche. Può essere il caso, per esempio, del ciclo narrativo della storia di Giona nel quale, a volte, la scena del riposo del profeta può essere posta in maggiore risalto rispetto alle altre scene; in questo caso, infatti, la necessità di ritrarre un tema utile a rappresentare l'obbedienza a Dio e, di conseguenza, la salvezza può avere la prevalenza sull'ordine cronologico della

⁶⁶ IDEM, pp. 311-312

⁶⁷ IDEM, p. 312

⁶⁸ IDEM, p. 313

⁶⁹ IDEM, pp. 313-316. Février cambia la denominazione dell'ambiente ipogeico da 'cubicolo dell'Annunciazione' a '*cubiculum* du Discours'. FÉVRIER 1959, p. 316

narrazione⁷⁰. Non sembra quindi corretto scollegare la scena dell'Annunciazione, dal ciclo pittorico della catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, solo per l'inversione cronologica di due scene altrimenti coerenti al tema.

Inoltre, non credo si possa ritenere corretto quanto scritto da Février⁷¹ che pose sullo stesso piano di analisi una scena narrativa, come quella dell'Annunciazione, e la figura isolata dell'orante che – come è noto – è, per sua natura, sempre scollegata dalla decorazione principale poiché la sua funzione è quella di indicare il concetto astratto della preghiera e del dialogo col divino.

Infine, se si interpreta l'Annunciazione come il momento iniziale della vita di Cristo sulla terra, ritengo che la scena sia perfettamente coerente con la tematica soteriologica che, di solito, è rappresentata nelle pitture delle catacombe. Per raggiungere il fine ultimo della vita dopo la morte, il cristiano deve, di fatto, seguire i dettami di Cristo. È possibile allora che, nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, gli artisti abbiano voluto rappresentare, attraverso la scena dell'annuncio, il momento dell'Incarnazione di Gesù e, di conseguenza, l'inizio della storia della redenzione. Questo concetto fu poi inserito in un ciclo pittorico che aveva lo scopo di avvalorare la divinità e l'autorità di Gesù sulla terra⁷².

Una terza scena di Annunciazione è stata recentemente riconosciuta all'interno della catacomba anonima di via Dino Compagni, scoperta negli anni Cinquanta a Roma. L'affresco al quale si fa riferimento è racchiuso in un riquadro, verso il fondo, posto a decorare la volta del cubicolo 'A' che, essendo riconosciuto come parte della prima fase di escavazione della catacomba, è databile ai primi decenni del IV secolo⁷³. Il cubicolo presenta una pianta all'incirca quadrangolare con la presenza di tre sepolture ad arcosolio, collocate una per lato. In uno spazio ottagonale, al centro della volta, è

⁷⁰ Nel cubicolo dell'Annunciazione della catacomba di Priscilla, il ciclo di Giona è rappresentato nella nicchia della parete nord e la scena finale del riposo del profeta è posta in una posizione centrale rispetto alle altre scene narrative. MAZZEI 1999, alla nota 57, p. 262

⁷¹ FÉVRIER 1959, p. 312

⁷² L'apparizione della stella ai sapienti orientali rappresenterebbe la realizzazione della profezia che preannunciava la nascita di Gesù a Betlemme («Il Signore dice: “Betlemme-Efrata, tu sei una delle più piccole città della regione di Giuda. Ma da te uscirà colui che deve guidare il popolo d'Israele a nome mio. Le sue origini risalgono ai tempi più antichi”»). *Mic* 5, 1); i Magi che presentano i doni al Bambino sono l'immagine del riconoscimento della divinità di Gesù tra gli uomini; infine, il Battesimo è il momento in cui Dio riconosce Gesù come suo Figlio facendo scendere su di lui lo Spirito Santo sotto forma di colomba (*Mt* 3, 16-17; *Mc* 1, 10-11; *Lc* 3, 22). La scena centrale sulla volta del cubicolo completa il messaggio soteriologico della composizione: Cristo, il Figlio di Dio, insegna la via per la salvezza.

⁷³ BISCONTI 2003, pp. 16-24

dipinto un buon pastore; dei quattro riquadri che decoravano i lati principali dell'ottagono ne sono ancora visibili tre: un'adorazione dei Magi a destra, l'immagine di un uomo seduto affiancato da un altro personaggio, forse femminile, nel riquadro anteriore e, verso il fondo, l'immagine di una donna velata, seduta su uno scranno, fronteggiata da un uomo stante che sembra tendere la mano sinistra verso di lei.

In seguito ad un intervento di restauro, che ha permesso la rilettura di elementi decorativi prima difficilmente

distinguibili, Fabrizio Bisconti ha proposto una nuova esegesi del ciclo pittorico della volta riconoscendovi un programma decorativo a tema mariano (Fig. 3). È necessario, quindi, riformulare le interpretazioni circa due delle tre scene che decorano la volta del cubicolo. La scena posta sopra l'entrata non riprodurrebbe, come proposto inizialmente da Antonio Ferrua⁷⁴, un racconto veterotestamentario. Nella scena si può ancora riconoscere la sagoma di un uomo, vestito di una corta tunica, raffigurato nell'atto di chinarsi verso un elemento centrale dal quale sembrano fuoriuscire dei

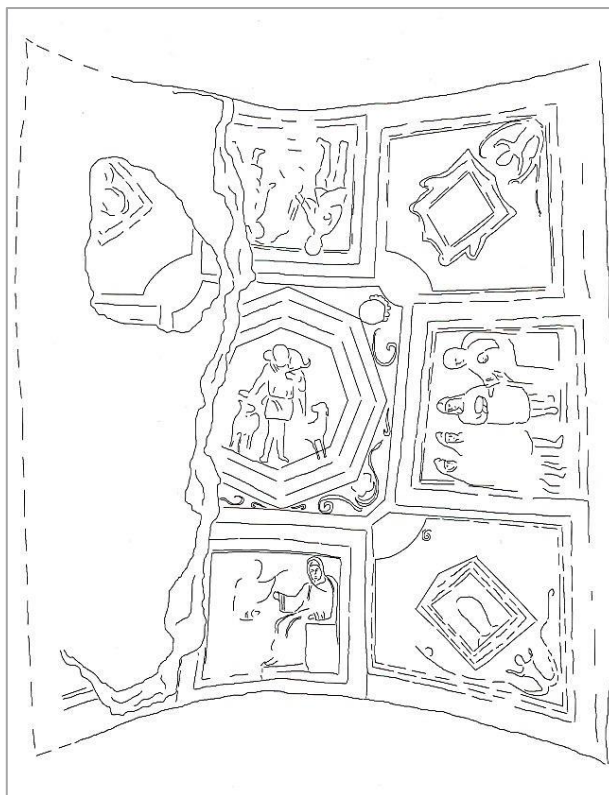


Fig. 3 - Catacomba della Via Latina, Roma. Rappresentazione grafica della decorazione della volta del cubicolo A

rivoli d'acqua. Della seconda figura, a destra, è difficile distinguere l'abbigliamento o il sesso, a causa della caduta di parte dell'intonaco e del difficile stato di conservazione delle pitture.

Le interpretazioni possibili per questo affresco sono quindi due: per analogie con la volta del cubicolo diciassette, nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, si potrebbe riconoscere, nel personaggio vestito di tunica corta, Giovanni Battista e, quindi, ipotizzare la rappresentazione del battesimo di Cristo⁷⁵.

⁷⁴ Giobbe con la moglie che gli porge il pane (*Gb* 2, 7-10). FERRUA 1990, p. 42

⁷⁵ BISCONTI 2003, p. 85

In alternativa, però, Bisconti⁷⁶ riconduce la scena all'ambito degli scritti apocrifi riconoscendovi una primitiva rappresentazione dell'episodio apocrifo della Prova delle acque amare; in questo caso, il personaggio visibile sulla sinistra sarebbe Giuseppe che raccoglie, da una fonte, l'acqua amara che avrebbe dovuto dimostrare l'adulterio della Vergine. Allo stesso modo, Bisconti⁷⁷ riconosce un'Annunciazione nella scena posta nel riquadro verso il fondo che, in precedenza, Ferrua⁷⁸ aveva interpretato come una rappresentazione dell'incontro di Giuda e del suo pastore con Tamar (Fig. 4). È da considerare, infatti, che tra quest'ultima scena e quelle sopra ricordate, nelle catacombe di Priscilla e dei SS. Pietro e Marcellino, si riscontrano importanti analogie nella composizione.



Fig. 4 - Catacomba della Via Latina, Roma. Particolare della volta del cubicolo A con scena di Annunciazione

Ecco che, allora, «se la nuova lettura del complesso decorativo della volta [...] trovasse conferma, ci troveremmo in presenza di un precoce ciclo a tematica tutta mariana che presenta, per di più, l'inserimento di un episodio stralciato dagli scritti apocrifi [...]»⁷⁹.

⁷⁶ IDEM, pp. 85-87

⁷⁷ IDEM, p. 84

⁷⁸ FERRUA 1990, p. 42

⁷⁹ MAZZEI 1999, pp. 264-265

L'identificazione della scena di Annunciazione permetterebbe, per le analogie iconografiche, di far risalire l'interpretazione anche alle pitture più antiche, quelle delle catacombe di Priscilla e dei SS. Pietro e Marcellino.

Non sembra pertanto possibile attribuire alla scena un significato premonitore riconoscendo, nel personaggio maschile, l'immagine di un profeta⁸⁰. Questo significato si può riconoscere, infatti, in un'altra scena presente all'interno della catacomba di Priscilla (Fig. 5). Quella che si ritiene essere la più antica rappresentazione della Vergine con Bambino, è visibile nell'intradosso di una nicchia: sulla destra la Vergine tiene il Bambino sulle ginocchia; a sinistra un uomo, probabilmente un profeta, è raffigurato con un rotolo nella mano sinistra mentre con la destra addita una stella nel cielo. Solo in questa pittura, collocata in una delle aree cimiteriali più antiche della catacomba, è possibile identificare la raffigurazione delle profezie messianiche che preannunciavano la venuta del Messia nelle sembianze di un bambino⁸¹.



Fig. 5 - Catacomba di Priscilla, Roma. Particolare dell'intradosso con scena di vaticinio

È importante notare come si venga progressivamente a delineare una situazione in cui una primitiva iconografia dell'Annunciazione appare formatasi già prima del V secolo quando, cioè, la scena assunse la sua forma iconografica più definita. In particolare, la datazione che viene generalmente attribuita al cubicolo di Priscilla (metà del III secolo), permetterebbe di riconoscere per l'Annunciazione la formazione di un'iconografia autonoma, vale a dire, indipendente dalla necessità di completare cicli tematici cristologici⁸².

⁸⁰ MARINONE CARDINALE 1983, col. 217

⁸¹ MAZZEI 1999, pp. 279-280

⁸² EADEM, p. 277

Barbara Mazzei⁸³ ritiene che l'ideazione e la committenza della pittura priscilliana sia da attribuirsi a personaggi dell'ambiente ecclesiastico; proprio per questo motivo, è facile supporre che alla base della formazione della prima iconografia dell'Annunciazione ci sia stata la volontà di tradurre in immagine la complessa riflessione teologica sulla natura e sull'Incarnazione di Cristo, temi che furono al centro dei dibattiti patristici tra II e III secolo. L'iconografia del III secolo non pone ancora l'accento su Maria in quanto madre; piuttosto, rappresentando sinteticamente il dialogo tra l'angelo e la Vergine è possibile che gli artisti abbiano voluto descrivere, più che l'evento per sé stesso, il concetto dell'Incarnazione miracolosa. La presenza di una scena dal significato così complesso, all'interno delle pitture catacombali, denota perciò lo sviluppo di un interesse verso tematiche più articolate rispetto a quelli che si possono considerare come i temi più diffusi nel corso dei primi secoli dell'arte cristiana: le figure isolate e le scene narrative tratte da storie bibliche. Tuttavia è possibile ipotizzare che questa particolare iconografia dell'Annunciazione, sia stata introdotta nell'arte cristiana dei primi secoli e, in seguito, sia stata rimossa proprio a causa della sua difficile lettura. Ad ogni modo si può riconoscere che, seppure all'interno di una tesi errata, Paul-Albert Février probabilmente individuò il modello pagano dal quale gli artisti cristiani trassero ispirazione per questa prima iconografia dell'Annunciazione⁸⁴. Difatti, la scena del filosofo che si rivolge a qualcuno venne ripresa in ambito cristiano con l'allusione alla vera filosofia, ossia la dottrina cristiana rivelata grazie alle Sacre Scritture. Molte scene cristiane accolsero modelli iconografici già collaudati e conosciuti questo perché chiaramente gli artisti, nella formulazione di nuove scene a soggetto cristiano, trassero ispirazione dall'unico bagaglio culturale e di immagini che avevano a disposizione, vale a dire, quello pagano.

3.3. Il sarcofago di Adelfia e il sarcofago Pignatta: due esempi diversi di Annunciazione

L'Annunciazione si trova riprodotta in due opere ancora afferenti all'ambito funerario cristiano: si tratta, in questo caso, di due sarcofagi che si caratterizzano per appartenere a contesti, epoche e botteghe di produzione profondamente diverse.

⁸³ EADEM, pp. 277-280

⁸⁴ FÉVRIER 1959, pp. 313-315; MAZZEI, p. 267

Seguendo l'ordine cronologico, è necessario affrontare per primo lo studio della scena dell'Annunciazione scolpita sull'alzata del coperchio del sarcofago di Adelfia, oggi conservato presso il Museo Archeologico di Siracusa, ma rinvenuto nel 1872 da Francesco Saverio Cavallari, interrato in una rotonda della zona sud della catacomba di S. Giovanni a Siracusa⁸⁵.

Il sarcofago siracusano è scolpito solo sulla fronte della cassa (questo fa presupporre un'iniziale destinazione incassata all'interno di una nicchia) e le scene, tratte da episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, si susseguono su un doppio registro a fregio continuo, interrotto solo dalla presenza del medaglione centrale a conchiglia con il ritratto di due coniugi; a ciò, si aggiunge il fregio scolpito sul rialzo attico del coperchio che ospita una decorazione narrativa, suddivisa in due parti dalla presenza della tabula ansata, sorretta da due eroti alati, che reca l'iscrizione commemorativa della defunta⁸⁶.

Il sarcofago venne scolpito in marmo bianco e presenta chiare tracce di policromia sull'alzata del coperchio e in parte del fregio superiore. Sulla fronte del sarcofago, le scene si susseguono in maniera continua e, sebbene manchi una netta distinzione tra un episodio e l'altro, il confronto con altre rappresentazioni dell'ambito funerario cristiano permette la facile identificazione dei personaggi. Nell'arte scultorea, infatti, si riscontrano le stesse caratteristiche abbreviative che si trovano nelle pitture catacombali: anche qui le scene sono sintetiche e raccontano un intero episodio biblico con l'utilizzo di pochi elementi scelti.

È opinione comune che il sarcofago di Adelfia abbia provenienza romana⁸⁷. Le caratteristiche stilistiche e compositive che caratterizzano i rilievi della cassa presentano, di fatto, numerose analogie con quelli di alcuni sarcofagi romani: si potrebbe portare l'esempio del sarcofago Dogmatico o di quello 'dei due fratelli'. Queste opere sono accomunate dalla presenza del doppio fregio decorato interrotto dalla presenza del medaglione centrale che, oltre a costituire un valido punto di confronto per identificare la provenienza del sarcofago di Siracusa, permette anche di ipotizzare una generica datazione dell'opera, riconoscendola come prodotto della scultura funeraria romana della prima metà del IV secolo. Nel sarcofago di Adelfia non c'è ancora, infatti,

⁸⁵ CECHELLI 1951, p. 111; FARIOLI 1962, alla nota 24, pp. 247-248; TUSA 1995, p. 87; SGARLATA 1998, p. 15

⁸⁶ «*(H)ic Adelfia c(larissima) f(emina) / posita conpar / Baleri comitis*». FARIOLI 1962, p. 252; TUSA 1995, p. 89; SGARLATA 1998, p. 28

⁸⁷ CECHELLI 1951, pp. 114-115; FARIOLI 1962, p. 256; SGARLATA 1998, p. 17

alcuna traccia di quella regolazione architettonica che caratterizza i sarcofagi realizzati nel cosiddetto ‘bello stile’, scolpiti alla fine del secolo.

La datazione proposta da Raffaella Farioli⁸⁸ si attesta alla metà del secolo IV anche in ragione di due interessanti dettagli: in primo luogo si è notato l’impiego del trapano per la realizzazione delle pupille dei vari soggetti, caratteristica questa che distingue la scultura tardoantica quando lo sguardo delle statue perde quella vivacità che gli veniva data dall’impiego del rame o delle pietre preziose. Inoltre, l’acconciatura del ritratto femminile nel clipeo può essere messa in diretta relazione con quella portata dall’imperatrice Elena nei ritratti monetali che circolarono nel terzo decennio del IV secolo⁸⁹.

Tuttavia, le scene narrative più interessanti, e che hanno comportato maggiori diversità di opinioni in virtù della loro non facile comprensione, sono quelle che si trovano sulla metà sinistra del rialzo attico (Fig. 6).



Fig. 6 - Sarcofago di Adelfia, Museo Archeologico di Siracusa. Particolare del rialzo attico

Il rilievo sembra essere suddiviso in tre scene distinte. Nella prima scena da sinistra una donna, vestita di una lunga tunica cinta sotto il seno, è raffigurata mentre si china per riempire una brocca d’acqua da una fonte che sgorga dalla roccia. Al suo fianco, in secondo piano, un uomo volge lo sguardo verso la falda rocciosa e tende un braccio verso di essa; una colossale testa barbata maschile è scolpita sopra la roccia. Segue subito un gruppo composto di tre donne, due delle quali sembrano sostenere o accompagnare la terza rivolgendo lo sguardo verso di lei; la donna al centro è abbigliata come quella alla fonte, di conseguenza si può immaginare che sia la stessa persona. Nell’ultima scena a destra, infine, il gruppo è composto da cinque donne: quella al

⁸⁸ FARIOLI 1962, p. 249; SGARLATA 1998, p. 20

⁸⁹ FARIOLI 1962, *ibidem*; SGARLATA 1998, *ibidem*

centro è vestita di tunica e palla, con il capo coperto, ed è seduta su uno scranno con suppedaneo. Ai lati del trono tre donne in piedi sembrano costituire una piccola corte e rivolgono lo sguardo verso il personaggio centrale. Infine, ai piedi dello scranno, è raffigurata una donna inginocchiata che alza una mano verso quella seduta, quasi in un gesto di supplica.

Le diverse opinioni circa il significato da attribuire a queste scene si possono sostanzialmente suddividere in due correnti di pensiero⁹⁰. Una prima ipotesi vuole vedere nel fregio la raffigurazione della *receptio ad coelum* di Adelfia. Questa interpretazione si può considerare come la più datata e trovò la sua formulazione più complessa nello studio pubblicato da Carlo Cecchelli nel 1952. Lo studioso identificò, nella testa colossale scolpita sopra la fonte, una rappresentazione di Cristo come l'Antico dei Giorni, un modo per ricordare la consustanzialità del Padre e del Figlio, che esisteva già prima della sua Incarnazione in Maria⁹¹. L'acqua che fuoriesce dalla roccia sarebbe quindi un'immagine della religione cristiana quale fonte della vita vera.

Il rilievo che segue questa scena venne riconosciuto come un tutto unitario dall'articolato significato religioso: la scena rappresenterebbe, infatti, l'ingresso della defunta nel regno dei cieli; Adelfia si troverebbe quindi al cospetto di Cristo in trono raffigurato però, questa volta, sotto le sembianze femminili della Sapienza Divina⁹². Nella figura femminile inginocchiata, ai piedi del trono, venne riconosciuta l'immagine della Vergine Maria che intercede presso il Figlio in favore della defunta⁹³. Secondo Cecchelli⁹⁴, infatti, non sarebbe stato corretto riconoscere, nella figura ammantata seduta sullo scranno, la Vergine per il semplice motivo che non venne raffigurato il Bambino sulle ginocchia della madre. Lo studioso ritenne scorretto ipotizzare la rappresentazione della Vergine in trono senza in Bambino poiché, in tal caso, la scena

⁹⁰ Circa le diverse opinioni assunte dagli studiosi, che si sono interessati al sarcofago di Adelfia, fino agli anni Cinquanta si rimanda alla monografia di SANTI LUIGI AGNELLO, *Il sarcofago di Adelfia*, Città del Vaticano, 1956. Nel corso della stesura della tesi non ho potuto però consultare il volume che è risultato, purtroppo, irreperibile.

⁹¹ CECHELLI 1951, pp. 119-120. A sostegno della sua tesi, Cecchelli menziona una frase tratta dalla Prima Lettera di Paolo ai Corinzi: «Tutti hanno mangiato lo stesso cibo spirituale e bevuto la stessa bevanda spirituale: bevevano infatti alla stessa roccia spirituale che li accompagnava. Quella roccia era il Cristo» (*I Cor* 10, 3-4). CECHELLI 1951, p. 120

⁹² CECHELLI 1951, p. 130. La teoria di Carlo Cecchelli viene condivisa anche da Raffaella Farioli (FARIOLI 1962) e Vincenzo Tusa (TUSA 1995)

⁹³ IDEM, pp. 129-130

⁹⁴ IDEM, p. 128

avrebbe rappresentato un atto di venerazione nei confronti di Maria, immagine che avrebbe preceduto la definizione conciliare del dogma della *Theotókos*⁹⁵.

La teoria di Carlo Cecchelli non considera, però, un elemento importante. La proposta esegetica fornita dallo studioso, che ritenne il coperchio perfettamente attinente al sarcofago⁹⁶, non prende in considerazione il divario che si verrebbe così a creare tra una decorazione che esalta esclusivamente le virtù cristiane di Adelfia e la presenza del ritratto dei due coniugi nel clipeo che porta, inevitabilmente, a considerare il sarcofago come destinato a una coppia di sposi. Tale divario si sarebbe potuto giustificare se il coperchio fosse stato ritenuto come non pertinente con la cassa della sepoltura come, in verità, sembra essere. In effetti, secondo i rilievi effettuati da Mariarita Sgarlata⁹⁷, il coperchio venne realizzato reimpiegando una lastra di marmo già lavorata; difatti, nella parte interna, la lastra presenta tracce di una precedente lavorazione a racemi vegetali e uccelli, che venne in seguito cancellata. Questo particolare e altri dettagli, specialmente le minori dimensioni del coperchio, la presenza di un ritratto di coniugi per una sepoltura che si rivelò essere singola e la ripetizione della scena dell'Epifania sul coperchio e sulla cassa, portano a considerare il sarcofago di Adelfia come il frutto di una composizione, realizzata grazie all'impiego di due pezzi di spoglio⁹⁸. In tal caso, il rilievo non sarebbe stato realizzato per commemorare una persona specifica e, di conseguenza, non sarebbe più possibile identificare nella donna alla fonte, l'immagine di Adelfia. Dopo tutto, è noto che i sarcofagi erano spesso frutto di una produzione in serie e che i dettagli, i ritratti dei defunti, venivano rifiniti solo successivamente, al momento dell'effettivo utilizzo. In altri casi, invece, i sarcofagi potevano essere reimpiegati come probabilmente avvenne per il sarcofago 'dei due fratelli' (metà IV secolo): se si osserva il ritratto dei due uomini posto nella conchiglia centrale, si nota, in quello più arretrato, un accenno di seno. Potrebbe questa essere la dimostrazione del riutilizzo di una sepoltura precedentemente destinata a una coppia di sposi. Il reimpiego giustificerebbe anche le differenze che si riscontrano tra i rilievi dei due pezzi del sarcofago (figure più piatte nel coperchio in contrasto con quelle della cassa che

⁹⁵ IDEM, p. 137

⁹⁶ Le minori dimensioni del coperchio vennero attribuite alla volontà di creare un secondo piano per evitare l'uniformità tra i due elementi della sepoltura. Le diversità stilistiche tra i rilievi del sarcofago e del rialzo attico vennero invece attribuite alla lavorazione di due diversi lapicidi. CECHELLI 1951, pp. 116-117

⁹⁷ SGARLATA 1998, p. 16

⁹⁸ EADEM, p. 31

presentano una tridimensionalità accentuata, quasi a tutto tondo); con ciò non si vuole affermare che questi appartengano a due periodi cronologici diversi quanto, piuttosto, che se i due pezzi fossero stati realizzati insieme sarebbe difficile giustificare una qualità stilistica così diversa.

È più probabile che le scene del rialzo attico del sarcofago di Adelfia si possano considerare come un ciclo narrativo unitario che si sviluppa su tutto il rilievo scolpito e non solo su di una parte. Questa seconda ipotesi di lettura, riportata da Mariarita Sgarlata e condivisa anche da Fabrizio Bisconti⁹⁹, vede nel rilievo lo svolgimento di un ciclo mariano che presenta, come punto di inizio, la scena acanonica dell'Annunciazione alla fonte (Fig. 7).

In base a questa teoria, la prima scena scolpita rappresenterebbe l'incontro tra Maria e l'angelo Gabriele presso la fonte, così come viene raccontato nel *Protovangelo di Giacomo* e nei testi apocrifi successivi. La testa barbata posta sopra la roccia potrebbe raffigurare la personificazione dell'elemento naturale della fonte, particolarità questa tipica dall'arte antica ma che



Fig. 7 - Particolare del rialzo attico del Sarcofago di Adelfia con scena di Annunciazione alla fonte

si ritrova anche nell'arte cristiana con la rappresentazione, per esempio, della personificazione del fiume Giordano o quella della volta celeste sulla quale siede Cristo. Il personaggio maschile in secondo piano, che non venne considerato da Cecchelli nel suo studio, sarebbe in questo caso l'angelo Gabriele qui raffigurato aptero come è tradizione, d'altronde, nelle raffigurazioni angeliche antecedenti al IV secolo. Oltre a ciò, se si osserva la figura femminile china sulla fonte è degno di nota il fatto che un abbigliamento così semplice, come quello raffigurato, non sarebbe stato coerente con la condizione di *clarissima femina* della defunta¹⁰⁰; la tunica, cinta sobriamente sotto il

⁹⁹ SGARLATA 1998, pp. 27-28; MASSARA 2000b, pp. 117-118; BISCONTI 2003, p. 87

¹⁰⁰ SGARLATA 1998, p. 27

seno, sarebbe stata invece più adatta a rappresentare la semplicità spirituale della Vergine.

Seguendo l'interpretazione fornita da questa teoria, il ciclo mariano del rialzo attico proseguirebbe, quindi, con la rappresentazione di Maria accompagnata dalle vergini del tempio e la scena di lei in trono venerata in quanto Madre di Cristo¹⁰¹. Considerando poi i rilievi della parte destra, il ciclo troverebbe degna conclusione con la rappresentazione dell'Epifania.

Se la rappresentazione di una scena estratta dai testi apocrifi può ragionevolmente apparire precoce, non bisogna però dimenticare che Bisconti data all'inizio del IV secolo la già citata scena della Prova delle acque amare, affrescata sulla volta del cubicolo A nella catacomba della Via Latina. Considerando, inoltre, che al periodo tra il IV e il V secolo si data il sarcofago Pignatta a Ravenna, con la raffigurazione della prima immagine di Annunciazione chiaramente identificabile, questo particolare periodo storico si delinea come un periodo di evoluzione e sviluppo dell'iconografia mariana dell'Annunciazione. Da un lato, si nota la presenza di scene tratte dai testi apocrifi che, però, vennero abbandonate per essere successivamente riprese in un secondo periodo (è questo il caso della scena della Prova delle acque amare e di quella dell'Annunciazione alla fonte); all'opposto, si nota come la specifica scena dell'Annunciazione fu ancora oggetto di modifiche iconografiche e compositive nel corso del IV secolo e giunse a stabilizzare la sua forma solo nel secolo successivo.

Come detto, l'Annunciazione si ritrova scolpita anche sul lato laterale destro del sarcofago Pignatta, o di Eliseo profeta, nel Quadrarco di Braccioforte a Ravenna, presso la chiesa di S. Francesco.

Il sarcofago viene generalmente datato tra la fine del IV e l'inizio del V secolo¹⁰², appunto nel pieno di quel periodo di cambiamento che coinvolse la scena iconografica di nostro interesse. Il sarcofago presenta una serie di caratteristiche peculiari che sono comuni agli altri sepolcri conservati nella città di Ravenna, tanto che Raffaella Olivieri Farioli¹⁰³, nell'Introduzione al volume del *Corpus* della scultura ravennate, dedicato ai sarcofagi, ipotizza l'esistenza di una vera e propria scuola ravennate per la scultura funeraria, seppur riconoscendovi la presenza di alcune derivazioni orientali. La

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² BOVINI 1954, pp. 22; VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968, pp. 30-31; MARINONE CARDINALE 1983; coll. 216-217; BISCONTI 2000, pp. 68; MASSARA 2000a, p. 111; MASSARA 2000b, p. 118

¹⁰³ OLIVIERI FARIOLI R., *Introduzione. Aspetti e problemi dei sarcofagi ravennati* in VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968, pp. 7-10

produzione di sarcofagi a Ravenna, difatti, fiorì in un periodo in cui, lentamente, la produzione romana cominciò a estinguersi (a cavallo tra IV e V secolo) e proseguì attivamente per tutto il VI secolo¹⁰⁴. Non bisogna dimenticare, inoltre, che storicamente l'inizio del V secolo corrisponde a un periodo particolarmente importante per la città di Ravenna. Nel 404, infatti, l'imperatore Onorio (395-423) vi trasferì la capitale dell'impero romano d'Occidente e qui vi rimase fino al 476, anno della caduta dell'impero per mano di Odoacre. Questo cambiamento comportò, com'era inevitabile, l'arricchimento artistico della città con l'arrivo anche di maestranze straniere.

I sarcofagi di Ravenna si caratterizzano per avere dimensioni imponenti e per essere generalmente sormontati da un coperchio a baule o a tetto spiovente con acroteri laterali. Nel nostro caso, il coperchio del sarcofago Pignatta è di forma semicilindrica con piccoli acroteri angolari e su di esso si svolge l'iscrizione che venne fatta scolpire dalla nobile Famiglia Pignatta che reimpiegò la sepoltura in epoca rinascimentale. A differenza dei sarcofagi romani, generalmente decorati solo sul lato frontale, la decorazione dei sarcofagi ravennati copre tutti e quattro i lati ed è spesso regolata dalla presenza di dettagli architettonici che, però, non costituiscono uno sfondo ma scandiscono uno spazio altrimenti piatto. Il sarcofago in analisi presenta, infatti, una decorazione per lato e le scene sono racchiuse in una sorta di 'cornice' composta da colonne laterali reggenti una trabeazione. Come molti altri sarcofagi, anche quello Pignatta presenta quindi una decorazione a figure e a simboli, quest'ultimi limitati alla parte tergale. È chiaro che, per i sarcofagi di Ravenna, venne a modificarsi il senso di visibilità che si attribuiva alla sepoltura. Dimensioni così grandi e una decorazione sui quattro lati della cassa imponevano la necessità che il sepolcro fosse ammirato in toto. Non esiste, infatti, una decorazione più importante delle altre; il significato che si voleva comunicare con il rilievo posto sulla fronte era parimenti rilevante a quello che esprimeva il rilievo del retro. In quest'ottica non bisogna trascurare il fatto che il sarcofago, così come lo vediamo oggi, appare decontestualizzato da quello che doveva essere il suo contesto d'origine. Isabella Baldini Lippolis¹⁰⁵, seguendo testimonianze medievali, identifica nel sobborgo di S. Lorenzo a Cesarea, a sud di Ravenna, l'originaria collocazione della sepoltura, in un sito di cui doveva far parte una basilica paleocristiana, fondata dall'imperatore Onorio, e il mausoleo dei SS. Stefano, Gervasio e Protasio. Si può allora ipotizzare che il sarcofago, attribuito al profeta Eliseo, fosse

¹⁰⁴ BOVINI 1954, p. 14; VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968, p. 8

¹⁰⁵ BALDINI LIPPOLIS 2003, pp. 228-231

quindi affiancato da sepolture di membri appartenenti alla famiglia imperiale e che le sue forma e dimensioni fossero dovute alla collocazione in un luogo di culto strettamente legato all'ambiente di corte¹⁰⁶.

Il rilievo dell'Annunciazione, come annotato in precedenza, è posto sul lato destro del sarcofago Pignatta (Fig. 8). È questo il primo caso in cui, con assoluta certezza, si possono riconoscere i soggetti protagonisti dell'evento.

A sinistra, la Vergine venne raffigurata vestita di una lunga tunica, con la parte superiore del corpo avvolta nella palla alzata a coprirle il capo. Maria è raffigurata seduta su di un basso sgabello mentre, alzando le braccia, dipana la matassa della

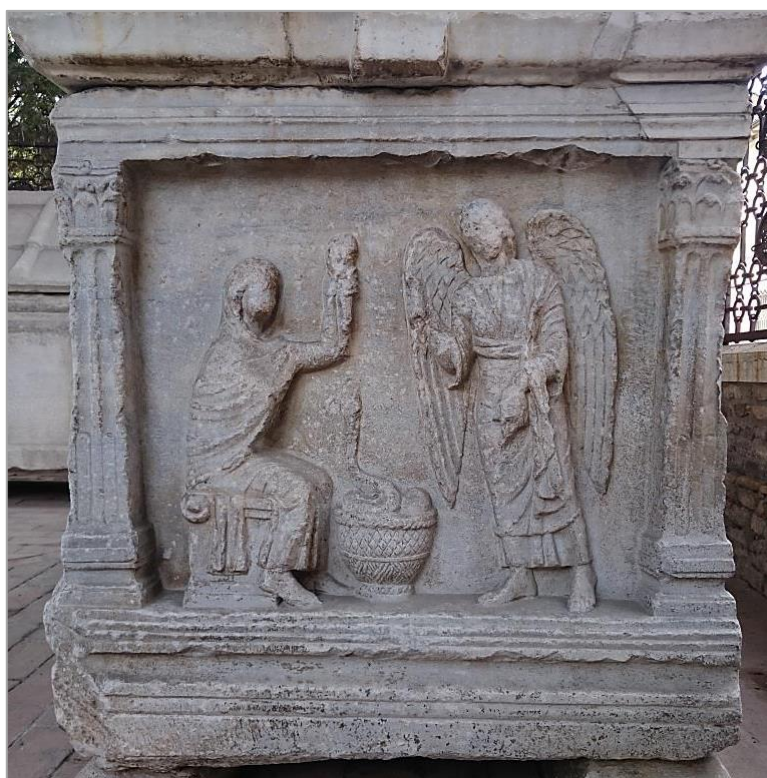


Fig. 8 - Sarcofago Pignatta, Ravenna, Quadarco di Braccioforte. Lato destro del sarcofago con scena di Annunciazione

porpora da un cesto di vimini intrecciati posto ai suoi piedi. L'angelo venne raffigurato con grandi ali; egli si piega leggermente verso la Vergine e alza verso di lei il braccio sinistro, in un gesto che sembra voler cercare di attrarre la sua attenzione.

Ritengo che l'Annunciazione del sarcofago Pignatta si inserisca in un contesto iconografico che ha nella storia della salvezza il suo motivo conduttore. Per identificarlo

¹⁰⁶ EADEM, p. 231

non è possibile non affrontare, seppur brevemente, il dibattito circa il riconoscimento della scena sul lato sinistro della cassa (Fig. 9).

Sul lato sinistro troviamo la rappresentazione dell'incontro tra due personaggi, di solito riconosciuti come Giuseppe e Maria o, in alternativa, come la Vergine ed Elisabetta¹⁰⁷. I due protagonisti non si possono identificare con certezza, dato che i volti sono danneggiati, ed è altresì vero che, nell'abbigliamento dei due protagonisti, mancano dettagli che permettano di identificare uno dei due come una donna. Tuttavia, se la scena rappresentasse davvero l'incontro tra Maria e Giuseppe dopo l'Annunciazione, questa si potrebbe collegare con il rilievo del lato opposto e, implicitamente, anche con quello del lato frontale. I lati del



Fig. 9 - Sarcofago Pignatta. Lato sinistro del sarcofago con scena di incontro

sarcofago racconterebbero l'inizio della storia di Cristo, mentre la fronte rappresenterebbe la vittoria del Figlio di Dio sulla terra e l'eternità del suo regno in paradiso. Sul lato frontale, infatti, è raffigurato, in posizione centrale, Cristo sul trono affiancato da due personaggi maschili non ben identificabili ma che, con sufficiente certezza, si può supporre siano i santi Pietro e Paolo¹⁰⁸. La composizione si completa con la raffigurazione, esternamente, di due palme cariche di frutti, che vanno così a creare un'ambientazione paradisiaca. Si noti, inoltre, che i piedi di Cristo schiacciano le teste di due animali, un leone e un serpente, generalmente interpretati come simboli del diavolo.

Si discosta nettamente dall'interpretazioni precedente, quella fornita da Pasquale Testini. Lo studioso, riconoscendo nel rilievo la presenza di due figure maschili, ritenne di poter riconoscere nella scena la rappresentazione del racconto apocrifo della Prova delle acque amare con, in questo caso, Giuseppe protagonista¹⁰⁹. Riconoscendo nel

¹⁰⁷ BOVINI 1954, p. 23; VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968, p. 8; TESTINI 1977, pp. 322

¹⁰⁸ BOVINI 1954, p. 22; VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968, p. 30

¹⁰⁹ TESTINI 1977, pp. 329-330

personaggio di destra un atteggiamento di deferenza, Testini¹¹⁰ vi identifica Giuseppe che riceve dalle mani del sommo sacerdote del tempio la ciotola con l'acqua amara della prova. Si può notare che, in base a questa ricostruzione, la scena si ricollegerebbe alla perfezione con l'Annunciazione apocrifa dell'opposto lato corto; tuttavia, verrebbe a mancare un nesso con le altre raffigurazioni del sarcofago e, inoltre, sembrerebbe arrischiato il richiamo di Testini¹¹¹ a raffigurazioni successive, riferibili al VI secolo, che presentano la Prova delle acque amare con Maria protagonista e hanno, come unico merito, quello di comparire associate all'Annunciazione.

Partendo quindi dall'evidente impossibilità di identificare nel rilievo il personaggio femminile, poiché l'abbigliamento rappresentato chiaramente riconduce a soggetti maschili, ritengo sia più corretto concordare con l'ipotesi fornita da Friederich Gerke, e riportata Isabella Baldini Lippolis¹¹², e riconoscere nella scena l'incontro tra gli apostoli Pietro e Paolo. Ecco che, allora, sui lati del sarcofago sembra svolgersi la storia della redenzione dell'umanità che cominciò con il sì di Maria all'azione dello Spirito Santo in lei, per poi proseguire con il riconoscimento di Pietro e Paolo, quali continuatori della Parola e custodi delle chiavi del regno dei cieli, e infine concludersi in paradiso al cospetto del trono di Cristo, vincitore sul demonio.

In quest'ottica si inserisce perfettamente anche il significato espresso dall'immagine simbolica sul retro della cassa. I due cervi che si abbeverano al *kantharos* sono l'immagine dell'anima del cristiano che anela ad avvicinarsi a Dio abbeverandosi alla fonte dell'acqua battesimale, che permette l'accesso al regno dei cieli promesso da Cristo.

La complessità della decorazione scultorea, e alcuni elementi che si possono desumere dal confronto con altre opere, permettono di ipotizzare per il sarcofago Pignatta una committenza elevata. Sulla decorazione della fronte, l'impianto della composizione e la resa ieratica delle figure venne messa in relazione, da Raffaella Olivieri Farioli¹¹³, con le figure scolpite sulla base della colonna di Teodosio I, inaugurata nel 396 a Costantinopoli. Inoltre è degno di nota che, nella scena di Annunciazione, l'angelo

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ IDEM, pp. 333-334

¹¹² BALDINI LIPPOLIS 2003, pp. 234-236. La studiosa riporta numerosi casi opere decorate con immagini della *concordia apostolorum* per attestare la persistenza iconografica dell'immagine dal IV-V secolo. BALDINI LIPPOLIS 2003, pp. 234-235

¹¹³ OLIVIERI FARIOLI R., *Introduzione. Aspetti e problemi dei sarcofagi ravennati* in VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968, p. 14

venne raffigurato alato. Si tratta di un dettaglio che non aveva ancora trovato diffusione in Occidente, al contrario di quanto avveniva nella capitale orientale dove l'angelo alato fece la sua prima comparsa, alla fine del IV secolo, sul lato lungo del sarcofago di Sarigüzel del quale – come è noto – si presuppone la committenza imperiale.

Si delineano quindi, per il sarcofago ravennate, due possibili ipotesi: l'importazione dell'opera da Costantinopoli o, in alternativa, l'impiego di maestranze importate dalla corte imperiale orientale, in quell'ottica di arricchimento artistico e culturale che dovette per forza coinvolgere la città di Ravenna al momento della sua elezione a capitale dell'impero.

In conclusione, nell'ambito della scultura funeraria, la scelta di rappresentare la scena dell'Annunciazione appare alquanto insolita; gli esempi riscontrati sono soltanto due e si presentano molto diversi l'uno dall'altro. In particolare, dei due casi analizzati, il sarcofago di Adelfia è quello che si distingue per una maggiore autonomia del ciclo sculpito. Non bisogna dimenticare che il sarcofago venne scolpito in un periodo storico in cui si diffusero numerose dottrine eretiche che, dubitando della natura umana di Cristo, mettevano in dubbio il ruolo svolto da Maria nella sua nascita. Il fregio del rialzo attico del sarcofago di Adelfia sembra invece voler mettere in evidenza la certezza nella maternità di Maria e, quindi, la necessità di riconoscere la Vergine in quanto madre di Cristo e tramite che ha favorito la sua azione tra gli uomini.

La scena dell'Annunciazione sul sarcofago Pignatta sembra invece collegarsi a quella rielaborazione del credo niceno che venne realizzata nel corso del concilio costantinopolitano del 380 quando, grazie all'inserimento nella formula di fede, Maria venne riconosciuta come parte del miracolo dell'Incarnazione realizzato dallo Spirito Santo. Infatti, all'interno del significato complessivo della decorazione, che si è cercato di ricostruire, si nota come l'attenzione non sia focalizzata sul concetto dell'Incarnazione di Cristo, come invece si suppone fosse avvenuto nelle pitture catacombali di Priscilla e dei SS. Pietro e Marcellino, quanto piuttosto sembra che si sia voluto evidenziare il ruolo partecipativo di Maria nella storia della redenzione.

3.4. L'Annunciazione nei cicli monumentali pittorici e musivi

Dal 313 il cosiddetto Editto di Milano, voluto da Licinio (307-323) e Costantino (306-337), concesse, oltre alla libertà di culto a tutti i sudditi dell'impero, la possibilità per i cristiani di edificare i propri edifici religiosi. Tale concessione e in seguito l'editto di

Tessalonica, che nel 380 impose il credo niceno come religione ufficiale dell'impero, permisero ovviamente una maturazione dell'iconografia cristiana che passò dall'adattamento semantico d'immagini tratte dal repertorio pagano, riservate prevalentemente a decorare gli ambienti chiusi dei cimiteri ipogeici, alla formazione di programmi decorativi e iconografici più complessi. Com'è noto, le prime chiese ebbero come modello architettonico le grandi basiliche civili e furono quindi dotate di un'aula a forma longitudinale che focalizzava l'attenzione dei fedeli verso l'abside, il fulcro visivo della struttura, nel quale trovava posto l'altare. Se delle decorazioni delle prime chiese, fondate subito dopo il 313, non si hanno che informazioni indirette è comunque chiaro che, da questo momento in poi, queste ebbero come obiettivo quello di celebrare la vittoria e la superiorità del culto cristiano. Ciò andò a scapito di tutte quelle immagini simboliche e narrative che volevano dimostrare il favore di Dio nei riguardi degli uomini, favore che si era manifestato nell'Antico come nel Nuovo Testamento, e che cercavano di chiedere il rinnovo di una tale benevolenza sia nei confronti dei vivi sia in quelli dei defunti. Come scrive Guglielmo Matthiæ, «non si trattava infatti più di suggerire nel chiuso del cimitero idee allusive alla salvezza, ma di dare decoro all'edificio cultuale, formalmente differenziato e incluso ormai nel gruppo delle costruzioni a carattere pubblico»¹¹⁴.

In questa nuova ottica, l'Annunciazione comparve per la prima volta nel ciclo monumentale che decora l'arco trionfale della basilica romana di Santa Maria Maggiore. La chiesa, voluta da papa Sisto III (423-440), lega chiaramente la decorazione musiva dell'arco alle disposizioni conciliari del sinodo efesino del 431 che imposero il dogma della divina maternità di Maria: da allora, infatti, la Vergine è *Theotókos* ossia madre di Cristo che è uomo e, nello stesso momento, dotato della stessa sostanza divina del Padre.

L'Annunciazione rappresenta il punto di partenza di una narrazione che si snoda su tre fasce orizzontali sovrapposte e che costituisce il più antico ciclo monumentale dell'*infantia Salvatoris* tratto dalla narrazione apocrifa. Nella parte sommitale dell'arco, gli apostoli Pietro e Paolo e i quattro Zodia dell'Apocalisse sono raffigurati ai lati del trono vuoto dell'eternità, sormontato da una croce gemmata; l'iscrizione *Xystus Episcopus Plebi Dei* ricorda, invece, la committenza papale dell'opera. Il racconto cristologico comincia da sinistra con l'Annunciazione (Fig. 10).

¹¹⁴ MATTHIÆ 1987, p. 31



Fig. 10 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Annunciazione, particolare dell'arco trionfale

Maria è seduta su un trono senza schienale ma dotato di ampio cuscino e suppedaneo, alla sua destra il cesto di vimini dal quale la Vergine prende la porpora in lunghe matasse. Tre angeli stanno vicino a Maria, quasi a comporre una guardia angelica, mentre un quarto, in volo come una *Nike*, le indica la colomba bianca dello Spirito Santo che sta scendendo verso di lei. La colomba scende da un cielo striato di nuvole rosse e dorate, nuvole paradisiache che sottolineano ancora di più l'aspetto soprannaturale dell'evento rappresentato e mettono in relazione diretta Maria e Dio nel momento del concepimento divino di Cristo. All'Annunciazione è speculare la rivelazione a Giuseppe della verginità incorrotta di Maria e in questo caso, poiché l'evento non si svolge in sogno, è chiaro che i mosaicisti rappresentarono il momento ma non seguirono né il racconto evangelico di Matteo né quello apocrifo¹¹⁵. Il ciclo musivo prosegue, poi, con la Presentazione al tempio, il sogno di Giuseppe che precede la fuga in Egitto, l'Adorazione dei Magi, il riconoscimento della divinità di Gesù da parte di Afrodasio¹¹⁶, la Strage degli innocenti e il ritorno dei Magi da Erode.

La cronologia degli eventi raffigurati non è evidentemente rispettata ma è possibile individuare alcuni nessi semantici all'interno dei tre registri mosaicati. Nella fascia superiore, infatti, è rappresentato il riconoscimento della divinità del Bambino da parte del suo popolo rappresentato dai suoi genitori, dai profeti Simeone e Anna e dai sacerdoti del tempio; nel secondo registro, invece, sono i sovrani stranieri (i Magi

¹¹⁵ Mt 1, 20-24; *Protovangelo di Giacomo* XIV, 2; XI, 1; *Vangelo dell'infanzia armeno* VI, 11; *Libro sulla natività di Maria* X, 2

¹¹⁶ Afrodasio era governatore della città egiziana di Sotine. Quando, durante la fuga in Egitto, Maria e il Bambino entrarono nel tempio pagano della città e subito le trecentosessantacinque statue degli idoli crollarono a terra. In seguito a questo evento, Afrodasio e tutta la popolazione della città si convertirono. *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XXII-XXIV

dall'Oriente e Afrodizio in Egitto) a inchinarsi a Gesù¹¹⁷. La terza fascia mostra, infine, l'impotenza di Erode, e forse implicitamente anche di chi non crede in Dio, di fronte alla supremazia di Gesù e alla sua divina natura¹¹⁸.

Concentrando l'attenzione sulla figura dell'Annunciazione si notano alcune singolarità che permettono di identificare la scena di Santa Maria Maggiore come un unico nel suo genere. La Vergine ci appare distaccata, in un atteggiamento solenne che sembra riprendere quello dei ritratti delle figure imperiali; anche gli angeli che le stanno attorno ricordano, più che un'apparizione divina che comunica un evento gioioso, una corte angelica che trasmette alla scena una certa austerità nonostante le figure non siano frontali e il panneggio delle vesti e le posizioni dei piedi esprimano il movimento. La gestualità di Maria non comunica la sorpresa per l'annuncio ma sembra, piuttosto, riprendere quell'atteggiamento di preminenza che traspariva dalle pitture delle catacombe romane. Maria è qui vestita di abiti dorati e abbellita da diadema e orecchini di perle; questo probabilmente servì ai mosaicisti per sottolineare due questioni: in primo luogo il fatto che, per nascita, Maria discendeva dalla stirpe reale di David e, inoltre, che la sua condizione di madre di Dio le conferiva un riconoscimento ulteriore elevandola, di diritto, al ruolo di regina dei cieli.

Oltre a ciò si nota che, per la prima volta, nel mosaico romano la scena dell'Annunciazione ebbe un'approssimativa ambientazione con la raffigurazione di un accenno di sfondo architettonico. L'annuncio a Maria e l'annuncio a Giuseppe, difatti, si svolgono entrambi davanti a edifici; ciò potrebbe richiamare il fatto che, secondo la tradizione letteraria sia canonica sia apocrifa, al momento dell'Annunciazione i genitori di Gesù, essendo promessi sposi, ancora non vivevano insieme e, pertanto, l'edificio di sinistra potrebbe rappresentare il tempio nel quale crebbe Maria. Tuttavia, il palazzo alle spalle della Vergine potrebbe trovare anche un'interpretazione mariologica attraverso la lettura del tema della porta chiusa sulla base dei testi veterotestamentari¹¹⁹. In questo senso, allora, la porta chiusa potrebbe essere un richiamo alla visione del tempio del profeta Ezechiele, facilmente interpretabile in chiave mariologica come allusione alla

¹¹⁷ MUZJ 1996, pp. 479-480; GOTIA 2013, p. 121. Rientra in quest'ottica l'opinione espressa da Maria Vittoria Marini Clarelli che nell'episodio dell'incontro tra Gesù e Afrodizio preferisce leggere la raffigurazione allegorica della conversione dell'Egitto rappresentato da un vicario imperiale. In questo caso, nel personaggio vestito di pelli si potrebbe riconoscere il profeta Isaia che assiste alla realizzazione della sua profezia: «Il Signore cavalca una nube e arriva rapidamente in Egitto. Davanti a lui gli idoli egiziani tremano, e anche il popolo perde coraggio» (*Is* 19, 1). MARINI CLARELLI 1995, pp. 338-339

¹¹⁸ MUZJ 1996, *ibidem*; GOTIA 2013, *ibidem*

¹¹⁹ MARINI CLARELLI 1995, alla nota 29, p. 331; GOTIA 2013, pp. 73-74

verginità¹²⁰. Ancor di più, si può ricordare il passo del Salmo 118(117)¹²¹ che permetterebbe di riconoscere la Vergine come la ‘porta’ che ha permesso la discesa di Dio in terra e che, proprio per questo motivo, può essere considerata la via alla libertà e alla salvezza del regno dei cieli. Non bisogna inoltre dimenticare che all’interno della produzione patristica dei primi Padri era molto comune il rimando a Maria quale ‘tempio santo’. Non sarebbe azzardato allora ipotizzare che la guardia angelica rappresentata vicino a Maria nel momento dell’Annunciazione fosse, in verità, un modo per ritrarre l’adorazione degli angeli a Maria in veste di tempio della divinità. Degna di nota è, inoltre, la scelta di rendere i volti angelici con l’impiego di varie tonalità di rosso e giallo, le stesse impiegate per le nuvole paradisiache; ciò, probabilmente, aveva lo scopo di rendere in immagine la natura eterea degli angeli che abitavano nel paradiso e godevano della vicinanza alla luce purissima di Dio.

Come annotato in precedenza, è risaputo che i mosaici di Santa Maria Maggiore si pongono in relazione con il concilio di Efeso del 431 fornendo la prima rappresentazione iconografica del dogma della *Theotókos*. Da quest’opinione si discostò però il pensiero di Nicole Brodsky che, negli anni Sessanta, fornì un’interpretazione alternativa del mosaico romano. Secondo la studiosa, il periodo storico in cui furono realizzati i mosaici di Santa Maria Maggiore non sarebbe stato compatibile con la formazione di un’iconografia mariana basata sui testi apocrifi, proprio in ragione delle numerose divergenze teologiche che intercorrevano tra i Padri della Chiesa all’inizio del V secolo¹²². La volontà di promuovere il canone della maternità divina di Maria e, di conseguenza, quello dell’Incarnazione del Verbo avrebbe quindi contrastato con un ricorso così considerevole ai testi non canonici. Nicole Brodsky¹²³, quindi, interpretò il primo registro del mosaico come la raffigurazione della promessa messianica fatta da Dio, ad Abramo e Sara alla quercia di Mambre; nella donna in trono si dovrebbe allora riconoscere Sara, colta nell’atto di preparare il pane per i tre ospiti angelici, e l’uomo

¹²⁰ «Il Signore mi disse: “Questa porta rimarrà chiusa. Nessuno più l’aprirà per attraversarla, perché io il Signore, Dio d’Israele, sono passato di là. Dunque rimarrà chiusa. [...]»». Ez 44, 2

¹²¹ «Ecco la porta che conduce la Signore: vi entrino quelli che lui ha salvato!». Sal 118(117), 20

¹²² BRODSKY 1966, pp. 28-29. Il legame tra il mosaico di Santa Maria Maggiore e il dogma efesino della *Theotókos* viene messo in dubbio anche da Maria Vittoria Marini Clarelli che non ritiene corretta l’idea della formazione dell’iconografia mariana in un periodo attraversato da forti controversie in ambito cristologico. Com’è noto, infatti, la controversia nestoriana si concluse formalmente nel 431 ma non trovò risoluzione definitiva se non dopo l’atto di unione del 433. Inoltre la tranquillità religiosa tra Oriente e Occidente venne presto messa in pericolo dalla diffusione dell’eresia monofisita che, esaltando la natura divina di Cristo, rendeva implicitamente superflua l’Incarnazione e, di conseguenza, ridimensionava il ruolo materno di Maria. MARINI CLARELLI 1995, pp. 326-327

¹²³ BRODSKY 1966, pp. 44-45; 73-78

vestito di corta tunica clavata non sarebbe Giuseppe, bensì, Abramo nel momento in cui riceve l'annuncio della futura nascita di Isacco. La promessa si realizzerebbe, successivamente, nella scena dell'Annunciazione alla Vergine, vale a dire quella che generalmente è interpretata come il sogno di Giuseppe prima della fuga in Egitto (Fig. 11). Secondo la studiosa, infatti, la scena così come la si vede oggi non sarebbe quella originaria. Non specificando quando ipoteticamente la presunta scena di Annunciazione sarebbe stata modificata, Nicole Brodsky¹²⁴ identificò l'angelo annunciante confrontandone la postura con quello raffigurato nel mosaico della basilica Eufrasiana di Parenzo.

La studiosa giustificò lo sguardo dell'angelo, rivolto verso il vuoto, ipotizzando la presenza della figura della Vergine annunciata in posizione seduta o, in alternativa, stante: «immaginando nello spazio dove il mosaico fu distrutto, al posto del S. Giuseppe addormentato, la forma approssimativa della Vergine dell'Annunciazione di Parenzo o, in alternativa, di quella di Torriti, ritroviamo, nello stesso momento, l'equilibrio e la forza della composizione così come il suo senso completo e la sua simmetria ideologica»¹²⁵.



Fig. 11 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Il Sogno di Giuseppe, particolare dell'arco trionfale

Per quanto si possa considerare singolare l'interpretazione fornita di Nicole Brodsky, è giusto cercare di riportare i mosaici della basilica romana all'interno di quella che ritengo essere la loro originaria chiave di lettura.

Com'è noto, a Santa Maria Maggiore è conservato uno dei primi cicli musivi che ha una funzione non solo decorativa ma, soprattutto, educativa. Quella che si svolge sulle pareti

¹²⁴ EADEM, p. 48

¹²⁵ «En imaginant dans l'espace où la mosaïque était détruite, au lieu d'un S. Joseph couché, les contours approximatifs soit de la Vierge de l'Annonciation de Parenzo, soit de celle de Torriti, nous retrouvons l'équilibre et la force du reste de la composition en même temps que nous en retrouvons le sens et la symétrie idéologique». EADEM, p. 49

della navata è la narrazione della Storia Sacra grazie alla scelta di quegli eventi delle storie di Abramo, Giacobbe, Mosè e Giosuè che denotano la particolare predilezione di Dio per il suo popolo eletto. In questo senso, quindi, le scene rappresentate sulle pareti guidavano il credente lungo l'asse longitudinale dell'edificio, all'interno di un crescendo sia spirituale sia emotivo, che si manifestava appieno nella decorazione dell'arco trionfale con la sua sequenza narrativa dell'*infantia Salvatoris*. Il favore di Dio si manifestava già nell'Antico Testamento e nel Nuovo, attraverso Maria madre di Dio, trovava piena realizzazione nella figura di Cristo. Si può affermare, allora, che quel legame tra Antico e Nuovo Testamento, che abbiamo in precedenza individuato a livello letterario all'interno dei Vangeli di Luca e di Matteo, trovò la sua piena rappresentazione monumentale nei mosaici di Santa Maria Maggiore. Non era possibile slegare il Nuovo Testamento dall'Antico poiché il primo era letto dai credenti, in relazione a Cristo, come una fonte di profezie e rivelazioni messianiche.

Considerando, come si è detto, che i mosaici avevano come fine principale quello di richiamare per i credenti gli eventi della Storia Sacra, apparirebbe alquanto complessa, e non facilmente accessibile a tutti, l'esegesi fornita da Nicole Brodsky¹²⁶ che riconobbe nel testo agostiniano del *De civitate Dei* il modello interpretativo per la corretta lettura iconografica dell'opera. Inoltre, bisogna tenere conto del fatto che l'iconografia in oggetto si trova sull'arco trionfale della basilica, quindi in quello che si può ritenere come il punto focale di tutta la decorazione musiva dell'edificio, in cui si dovrebbe concentrare il messaggio più importante. In questo caso, ciò che si volle comunicare fu, evidentemente, il compimento delle promesse divine nella persona di Gesù, divino come il Padre nonostante la sua nascita da Maria la quale, per questo motivo, fu ritenuta madre di Dio. Proprio il tema della nascita è assente all'interno del ciclo narrativo dell'arco trionfale. È possibile che, come fa notare Guglielmo Matthiæ¹²⁷, questa particolare scelta sia da attribuire alla volontà di escludere, da una decorazione improntata a esaltare la divinità di Cristo, per poter giustificare il dogma mariano, l'evento dell'infanzia che forse più di tutti rappresenta il lato umano di Gesù.

Per quanto riguarda la provenienza dei mosaicisti che operarono in Santa Maria Maggiore credo sia possibile azzardare alcune ipotesi. In un'epoca in cui Roma fu sostanzialmente declassata da capitale ecclesiastica e imperiale al solo ruolo di centro religioso, è possibile pensare che, come in altre regioni cristiane, vi si siano evoluti stili

¹²⁶ EADEM, pp. 37-40

¹²⁷ MATTHIÆ 1987, p. 46

artistici e iconografici peculiari che, successivamente, influenzarono quelli delle aree geografiche limitrofe, inevitabilmente condizionate dal centro maggiore di diffusione. In Santa Maria Maggiore è palese che, all'epoca di Sisto III, furono impiegate manovalanze diverse; ciò si deduce dalle differenze stilistiche riscontrabili tra i pannelli musivi della navata e quelli dell'arco trionfale che sono, notoriamente, coevi. Tuttavia, non credo che si possa riconoscere con certezza, nella basilica papale, l'impiego di mosaicisti stranieri.

Quella che è certa è, invece, l'influenza esercitata da due elementi distinti dell'arte aulica imperiale. In primo luogo, la disposizione delle scene dell'arco s'inserisce anch'essa in quel processo di modifica del valore semantico delle opere d'arte di epoca precedente; in altre parole, così come accadde per le pitture catacombali, nelle quali i cristiani accolsero quelle espressioni artistiche profane che potevano facilmente subire la modifica del loro originario significato, anche nei mosaici di Santa Maria Maggiore si nota l'influenza dell'arte imperiale, soprattutto quella trionfale degli archi romani¹²⁸. Inoltre, l'iconografia bizantina si ritrova non solo l'abbigliamento della Vergine, che richiama quello delle regine orientali¹²⁹ con l'impiego dei gioielli e la profusione dell'oro, ma di certo anche nella scelta di raffigurare gli angeli alati: un'ascendente orientale che, come si è già visto in precedenza, aveva trovato una prima raffigurazione nel sarcofago Pignatta di Ravenna, databile a un'epoca di poco precedente ai mosaici romani. In aggiunta a ciò, la scelta di raffigurare immagini tratte dai testi apocrifi si può ricondurre a una committenza aulica, in questo caso quella papale, che fosse a conoscenza sia dei testi apocrifi sia di iconografie particolari, già formati per certo in ambienti chiusi ed elevati.

La scena dell'Annunciazione della basilica papale romana si presenta inserita all'interno di un ciclo musivo narrativo che, pur avendo come obiettivo quello di esaltare il dogma efesino della *Theotókos*, evidenzia ovviamente la figura di Cristo. L'Annunciazione viene qui intesa come momento iniziale dell'infanzia del Salvatore; non è ancora messa in relazione con altri eventi fondamentali della vita della Vergine. Questo cambiamento si riscontra, invece, nei mosaici della basilica eufrasiana di Parenzo (Poreč) in Istria.

¹²⁸ MUZI 1996, pp. 479-480; GOTIA 2013, pp. 121-122

¹²⁹ L'abbigliamento da principessa della Vergine è molto simile a quello di Sefora (o Zippora) la moglie di Mosè, nel pannello musivo posto sulla parete sinistra della navata che raffigura il matrimonio tra la donna e il Patriarca, e a quello della figlia del Faraone, nel pannello successivo che raffigura l'adozione di Mosè. CECHELLI 1956, p. 204; MARINI CLARELLI 1995, alla nota 20, p. 329; GOTIA 2013, p. 123

Parenzo e l'Istria furono conquistate al tempo dell'imperatore Giustiniano, nel 539, e si possono attribuire al progetto di recupero dell'unità e delle tradizioni romane, voluto dall'imperatore (la cosiddetta 'restaurazione giustiniana'), i chiari rimandi all'arte bizantina che si riscontrano nella decorazione musiva della basilica parentina¹³⁰.

La basilica venne riedificata all'epoca del vescovo Eufrazio, sulle basi di costruzioni precedenti che risalgono sino al III secolo¹³¹. Per poter comprendere appieno il clima culturale nel quale venne realizzata la decorazione musiva della basilica è giusto ripercorrere, seppur brevemente, il particolare periodo storico, politico e religioso nel quale si trovò coinvolto il patriarcato di Aquileia, e di conseguenza la chiesa parentina, in seguito all'emissione dell'editto imperiale del 543: la cosiddetta Condanna dei tre capitoli.

Con la definizione di 'tre capitoli' s'intendono gli scritti di Teodoro di Mopsuestia, Teodoreto di Ciro e Iba di Edessa che, come già annotato nel primo capitolo, erano legati alla diffusione delle teorie cristologiche nestoriane condannate nel corso del concilio di Efeso. Con l'intenzione di ricostruire l'unità di fede con i monofisiti, Giustiniano decise di condannare gli scritti dei maestri antiocheni provocando, però, la violenta reazione dei vescovi occidentali che lessero, in questa decisione, un tentativo da parte dell'imperatore di minacciare l'autorità del concilio di Calcedonia. Nel corso di tale concilio, difatti, oltre ad affermarsi il riconoscimento in Gesù delle due nature distinte ma indivisibili, quella divina, poiché Cristo fu riconosciuto come il Verbo quindi la seconda persona della Trinità, e quella umana esistente grazie al miracolo dell'Incarnazione in Maria, furono riammessi nell'ortodossia Teodoreto di Ciro e Iba di Edessa in seguito alla loro rinuncia alle idee nestoriane. La Condanna dei tre capitoli incontrò in occidente una viva opposizione che si acuì ulteriormente in seguito all'accettazione del volere imperiale da parte di papa Vigilio († 555) il quale, nel 554, ratificò la Condanna dei tre capitoli ribadita nel corso del secondo concilio costantinopolitano del 553¹³².

¹³⁰ ŠONJE 1983, pp. 133-137; RIZZARDI 1995, pp. 817-818; RIZZARDI 2000, pp. 41-42

¹³¹ L'informazione è desunta dall'iscrizione musiva, a lettere bianche su fondo blu, che corre sotto la decorazione del catino absidale della basilica: «+ *Hoc fuit in primis templum quassante ruina / terribili labsv nec certo robore firmum / exiguum magnoque carens tunc furma metallo / sed meritis tantum pendebant putria tecta. + Ut vidit subito labsuram pondere sedem / providus et fidei fervens ardore sacerdos / Eufrasius s(an)c(t)a precessit mente ruinam. + Labentes melius sedituras deriut sedes / fundamenta locans erexit culmina templi: + quas cernis nuper vario fulgere metallo / perficiens coeptum decoravit munere magno / aecclesiam vocitans signavit nomine (Christi) / congaudens operi sic vota peregit*». ŠONJE 1983, pp. 65; 102-103

¹³² CUSCITO 1977, alla nota 4, pp. 232-233

Per quanto riguarda esplicitamente la chiesa parentina si sa che, poco dopo la Condanna dei tre capitoli, l'imperatore Giustiniano decise di concedere alcuni privilegi volti ad assicurare alla chiesa dei sicuri proventi. Il 'Privilegio Eufrasiano' data anch'esso al 543 e, secondo Clementina Rizzardi¹³³, è possibile che la scelta di tali concessioni avesse, da parte dell'imperatore, il fine ultimo di assicurare l'adesione di Parenzo alla politica religiosa imperiale. In questo particolare arco cronologico non è possibile scollegare le vicende politiche e religiose di Parenzo, e dell'Istria bizantina, dalla figura storica del vescovo Massimiano (546-556). Di origini istriane, Massimiano fu eletto vescovo su volere dell'imperatore in ragione della sua adesione alla politica imperiale. Il vescovo di Ravenna, nominato successivamente Arcivescovo da Giustiniano (553 ca.), fece le veci sia dell'autorità imperiale sia, soprattutto, di quella papale data l'assenza da Roma di papa Vigilio, ormai trattenuto a Costantinopoli¹³⁴. L'autorità di Massimiano, quindi, si estese anche nelle diocesi limitrofe tra le quale il patriarcato di Aquileia, di cui l'Istria faceva parte.

I fermenti antimperiali seguiti alla condanna tricapitolina sfociarono nel concilio scismatico di Aquileia (557), convocato da papa Pelagio I (556-561), durante il quale i vescovi delle diocesi dell'Italia settentrionale, dell'Africa e della Dalmazia si misero in netto contrasto con le decisioni imperiali e papali. In posizione scismatica si pose anche il vescovo Eufrazio che ruppe, così facendo, quel periodo di adesione di Parenzo alla politica imperiale che coincise con l'episcopato ravennate di Massimiano. Mentre alcuni vescovi scismatici ritornarono in comunione con la Chiesa nel corso già del VII secolo, il patriarcato aquileiese resistette nelle sue posizioni scismatiche e ritornò in accordo con la dottrina romana solo alla fine dell'VIII secolo.

Nei mosaici parentini l'influenza imperiale, che si percepisce molto forte, si può ricollegare al ruolo di mediazione politica svolto dal vescovo Massimiano, e poiché, com'è noto, i mosaici costantinopolitani dell'epoca vennero sacrificati durante l'Iconoclastia (726-843), è solo attraverso l'arte ravennate che si possono cercare di ricostruire i rapporti artistici che intercorsero tra Parenzo e la capitale dell'impero.

¹³³ RIZZARDI 2000, p. 42. Altre informazioni, più approfondite, circa il 'Privilegio Eufrasiano' si ritrovano in CUSCITO 1977, p. 13

¹³⁴ RIZZARDI 1995, pp. 817-818; RIZZARDI 2000, p. 43

Concentrandosi sulla decorazione della conca absidale e dell'arco trionfale i rimandi con l'arte ravennate di epoca giustiniana sono palesi. Il Cristo *cosmocrator* di Parenzo e i medaglioni con i volti dei Santi che decorano l'intradosso dell'arco trionfale trovano un preciso rimando nella basilica di San Vitale (prima metà del VI secolo) e nella Cappella Arcivescovile di Ravenna (546); mentre la decorazione di foglie d'acanto, alla base dell'intradosso, può ricordare quella a racemi della lunetta laterale del Mausoleo di Galla Placidia (425-450). Inoltre, le teorie di Santi che si approssimano al *Cosmocrator* e alla *Theotókos* (Fig.12) richiamano quelle della decorazione musiva all'interno di Sant'Apollinare Nuovo (Fig. 13), decorazione voluta da Giustiniano per riconvertire l'ex cappella palatina di Teodorico al culto ortodosso (560 ca.).



Fig. 12 - Basilica Eufrosiana, Parenzo. Particolare dell'abside con tre santi anonimi

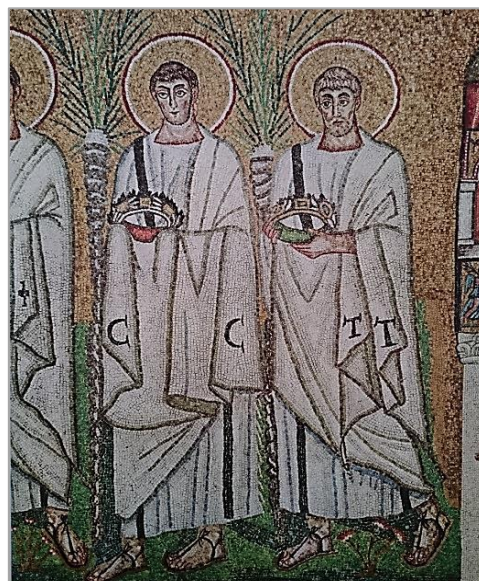


Fig. 13 - Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna. I santi Gioacchino e Sabino dalla processione dei martiri

Al centro del catino absidale, la Vergine in trono con il Bambino sulle ginocchia aveva di certo lo scopo di esaltare la natura umana e divina di Cristo, tema che venne affrontato a Efeso e ribadito vent'anni dopo nel corso del concilio di Calcedonia. È possibile ipotizzare che una scena simile si trovasse anche all'interno del catino absidale della basilica papale di Santa Maria Maggiore, al posto dell'odierna Incoronazione della Vergine eseguita alla fine del Duecento da Jacopo Torriti. Tuttavia, l'influenza dell'arte imperiale si ritrova, a Parenzo, proprio nella composizione di questa scena centrale: la presenza dei Santi e del committente Eufrazio che si avvicinano alla Vergine, introdotti al suo cospetto da due angeli alati, riprende chiaramente la decorazione dell'abside della

basilica di San Vitale ed è possibile che, anche qui come a Ravenna, si sia voluta rappresentare la corte celeste della Vergine prendendo a modello quella imperiale bizantina.

L'esaltazione della *Theotókos* si completa con le scene a mosaico della fascia inferiore dell'abside ed è qui che si ritrova il primo ciclo monumentale prettamente mariano. La scena iniziale è l'Annunciazione, sul lato sinistro dell'abside (Fig. 14).

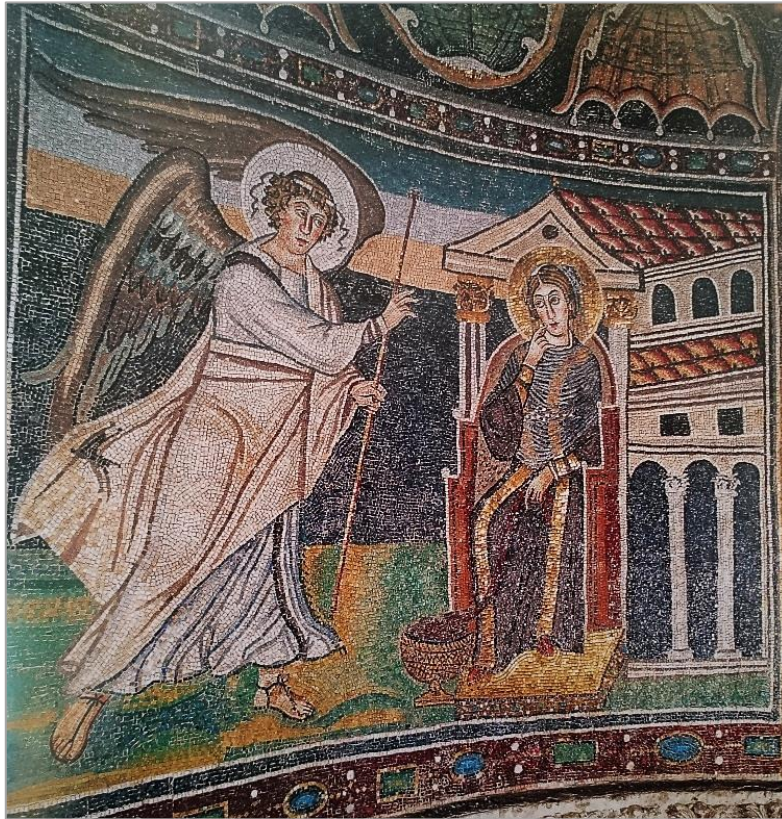


Fig. 14 - Basilica Eufrosiana, Parenzo. Annunciazione

In questo caso, per la prima volta, la figura dell'angelo rende chiaramente il senso del movimento: la veste mossa, le ali ancora dischiuse e i capelli leggermente scompigliati danno l'impressione che Gabriele si sia appena posato sulla terra per dare l'annuncio a Maria. Con la mano destra Gabriele benedice la Vergine, mentre nella sinistra tiene il bastone simbolo dell'autorità che gli deriva dalla missione affidatagli direttamente da Dio. Maria riceve l'annuncio mentre sta filando la porpora, seduta su un trono con suppedaneo e dall'alto schienale arcuato che ricorda, pressappoco, quello che si scorge nella pittura del cubicolo A all'interno della catacomba della Via Latina. Il trono è posto

all'ingresso di un edificio, forse un tempio. Ioan Gotia¹³⁵ ritiene di poter identificare nell'edificio la casa di Maria in cui avvenne l'annuncio o, in alternativa, la basilica dell'Annunciazione voluta da Costantino nel luogo dove, secondo la tradizione, avvenne il miracolo dell'Incarnazione. Malgrado ciò ritengo che sia più corretto vedere nell'edificio una prefigurazione di Maria quale dimora sacra della divinità dato che, come si può facilmente notare, a differenza di quanto si vede in Santa Maria Maggiore, nel mosaico di Parenzo la Vergine è inquadrata all'interno del colonnato del tempio; Maria sembra così diventare parte dell'edificio e viceversa. Non è un caso, forse, che un rapporto simile tra il tempio e il trono della Vergine si ritrovi anche nel pannello d'avorio con scena di Annunciazione che decora il retro della cattedra di Massimiano (prima metà del VI secolo) oggi conservata presso il Museo Arcivescovile di Ravenna. Tornando al mosaico di Parenzo, la Vergine vi appare abbigliata con una lunga tunica scura, decorata da *clavii* dorati; le spalle e il capo sono coperti da un leggerissimo velo bianco che, lasciando intravedere i colori della veste sottostante, si intuisce essere quasi trasparente. Interessante è il fatto che Maria Giovanna Muzj¹³⁶ interpreta il velo, che copre le spalle della Vergine, come un richiamo alla castità e alla purezza fisica e spirituale di Maria al momento dell'Incarnazione. Nel momento dell'annuncio la Vergine porta la mano destra alla guancia in un gesto che, insieme al movimento della testa leggermente piegata verso sinistra, denota chiaramente il timore suscitato in lei dall'apparizione improvvisa di Gabriele in una perfetta trasposizione in immagine dell'evento narrato secondo la tradizione apocrifia. Particolare è lo sfondo sul quale si muovono le figure costituito da fasce orizzontali che sembrano richiamare alla mente «la ceruleità del mare, il rosso fiammeggiante dell'orizzonte e l'azzurro del cielo, caratteristici del paesaggio parentino prima del tramonto del sole»¹³⁷.

La vicenda mariana prosegue sul lato opposto dell'abside con la scena della Visitazione di Maria a Elisabetta (Fig. 15). Maria viene accolta dalla cugina davanti alla porta di casa sulla quale si affaccia, con espressione incuriosita, una serva. Entrambe le donne sono vestite di lunghe tuniche (purpurea quella di Maria e gialla per Elisabetta) che coprono anche il capo e, nella parte inferiore, lasciano intravedere la veste sottostante. Per tutte e due, inoltre, i mosaicisti vollero evidenziare l'attesa della nascita dato che, in

¹³⁵ GOTIA 2013, p. 133. La teoria che vede nell'edificio rappresentato la riproduzione schematica della basilica costantiniana di Nazareth viene riportata anche in ŠONJE 1983, p. 106

¹³⁶ MUZI 1996, p. 496

¹³⁷ ŠONJE 1983, p. 134

entrambe le figure, la bordura scura che delimita le forme del corpo sembra mettere in risalto la rotondità del ventre. Si può notare, per di più, la particolarità dell'ombra che entrambe le figure proiettano al suolo: non si tratta di un'ombra comune ed è possibile che questo dettaglio avesse una ragione ben precisa. Generalmente le ombre vengono rappresentate con l'impiego di tonalità scure ma, in questo caso, quelle di Maria ed Elisabetta sono dorate, sembrano un'aurea. È possibile che i mosaicisti abbiano voluto rimarcare la santità di cui sono investite le due donne con il ricorso alla rappresentazione della luce divina che si sprigiona da loro. Anche nella Visitazione, come nell'Annunciazione, lo sfondo è composto di fasce orizzontali che ricordano i colori della natura al tramonto.

L'accostamento Annunciazione-Visitazione compare per la prima volta a Parenzo. In seguito, si ritroverà in numerosi oggetti di culto sia privato sia pubblico come, per esempio, sulla rilegatura del dittico di San Lupicino (Fig. 39), su un frammento di tessuto

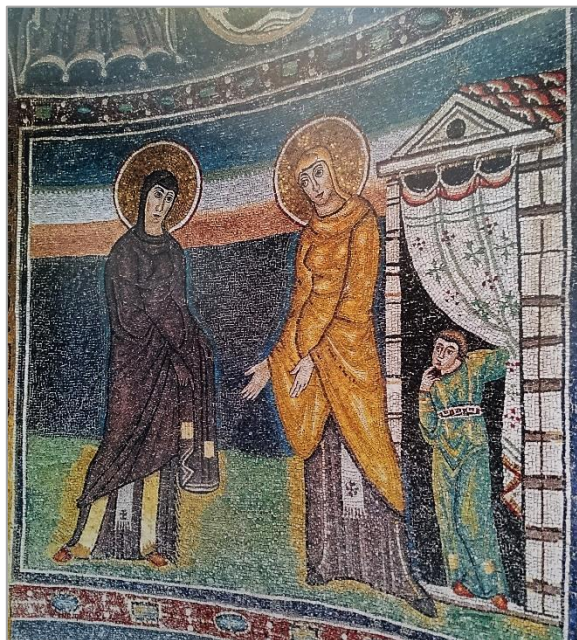


Fig. 15 - Basilica Eufrasiana, Parenzo. Visitazione

copto conservato presso il Victoria & Albert Museum di Londra (Fig. 74) o sul ciondolo d'oro di Adana al Museo Archeologico di Istanbul (VI-VII secolo). Secondo André Grabar¹³⁸ la presenza della Visitazione vicino all'Annunciazione aveva lo scopo di mostrare, in relazione all'Incarnazione, il primo testimone della divinità racchiusa in Maria. Inoltre, si può notare che il tema della testimonianza della divina natura di Cristo, e di conseguenza della *Theotókos*, si completa nel ciclo di Parenzo con i pannelli musivi che si trovano nella zona della conca absidale compresa tra le finestre: l'angelo, vestito come quello dell'Annunciazione ma, in questo caso, con in mano un globo contenente la croce, è qui raffigurato tra Zaccaria, alla sua destra, e Giovanni Battista, a sinistra. Zaccaria e Giovanni furono, secondo il Vangelo di Luca, coloro che conobbero l'esistenza del Dio-uomo già prima della sua venuta: Zaccaria, grazie all'annuncio della

¹³⁸ GRABAR 1999, p. 163

nascita di Giovanni, seppe che il figlio avrebbe preceduto la venuta di Cristo e sarebbe diventato il suo profeta¹³⁹; Giovanni, oltre ad essere colui che riconobbe Cristo ancora nel ventre della madre¹⁴⁰, predicò la futura missione di Gesù con queste parole: «Io vi battezzo con acqua, ma sta per venire uno che è più potente di me. [...]. Lui vi battezzerà con lo Spirito Santo e con il fuoco»¹⁴¹.

Questa commistione particolare tra iconografie apocrife e canoniche è chiaramente da attribuire alla commissione aulica del vescovo Eufrazio che, probabilmente, progettò personalmente la decorazione musiva¹⁴².

In conclusione, se la datazione alla metà del VI secolo colloca i mosaici di Parenzo nel pieno della restaurazione giustiniana e, date le analogie stilistiche, è possibile mettere in relazione la basilica con le coeve produzioni artistiche ravennati, è altresì vero che il contenuto semantico della decorazione musiva è quello di esaltare i dogmi cristologici e mariani formulati nei concili di Efeso e Calcedonia che portarono poi alla rottura con la capitale. È possibile supporre, quindi, che la realizzazione dei mosaici sia da far risalire a un periodo antecedente alla completa rottura con Costantinopoli del 557.

Notando che entrambe le raffigurazioni dell'Annunciazione che abbiamo analizzato trovano collocazione nell'abside, o nelle sue immediate vicinanze, è possibile capire quale fosse il significato attribuito alla scena: se l'abside è per eccellenza il luogo destinato all'esaltazione del divino, l'Annunciazione era vista come il momento di transizione della divinità dal cielo alla terra. Questo particolare, non molto esplicitato in Santa Maria Maggiore a causa della disposizione della narrazione su modello degli antichi archi trionfali romani, è più palese nella basilica eufrasiana dove l'annuncio a Maria si colloca, a destra, sulla fascia mediana. Inoltre, mettendo in relazione la scena di nostro interesse con quella della Visitazione si viene ivi a creare un senso di narrazione conclusa, forse facilitato anche dal fatto che la disposizione delle scene segue il senso della lettura da destra verso sinistra.

¹³⁹ «Questo tuo figlio riporterà molti Israeliti al Signore loro Dio: forte e potente come il profeta Elia, precederà la venuta del Signore, [...]. Così egli preparerà al Signore un popolo ben disposto». *Lc* 1, 16-17. «E tu, figlio mio, diventerai profeta del Dio Altissimo: andrai dinanzi al Signore a preparargli la via». *Lc* 1, 76

¹⁴⁰ «Appena Elisabetta udì il saluto di Maria, il bambino dentro di lei ebbe un fremito, ed essa fu colmata di Spirito Santo e a gran voce esclamò: “[...] Perché mai la madre del mio Signore viene a farmi visita? Appena ho sentito il tuo saluto, il bambino si è mosso in me per la gioia. [...]”». *Lc* 1, 41-44

¹⁴¹ *Lc* 3, 16

¹⁴² Ante Šonje formula questa ipotesi sulla base dei numerosi elementi che, all'interno della basilica, citano il nome di Eufrazio: l'iscrizione nell'abside oltre al monogramma inciso sui pulvini del colonnato e sull'architrave della porta di entrata. ŠONJE 1983, p. 121

È giusto allora cercare di comprendere quale fosse il significato attribuito anche alla frammentaria scena di Annunciazione che si ritrova alla base dell'arco absidale nella chiesa di Santa Maria Antiqua, al Foro imperiale di Roma. L'edificio ecclesiastico fu fondato alla metà del VI secolo reimpiegando le strutture di una più antica costruzione pagana probabilmente risalente all'epoca di Domiziano (81-86)¹⁴³. L'edificio precedente venne facilmente convertito in chiesa: l'originale quadriportico fu trasformato in uno spazio suddiviso in tre navate, mentre il locale di fondo fu convertito in presbiterio e solo successivamente fu perfezionato con l'aggiunta dell'abside semicircolare ricavato all'interno del muro di epoca romana¹⁴⁴. La chiesa di Santa Maria Antiqua è quindi parte della progressiva conquista, da parte del culto cristiano, di quello spazio civile e religioso che, più di tutti, era il simbolo della romanità e del paganesimo. Nel corso della sua esistenza, Santa Maria Antiqua fu decorata da numerosi cicli pittorici che si susseguirono l'uno sull'altro¹⁴⁵. La chiesa, infatti, fu fruibile dall'epoca della sua consacrazione sino al'847 quando parte dell'edificio crollò a causa di un terremoto¹⁴⁶ che, se da un lato provocò la dismissione della struttura, dall'altro permise la conservazione di pitture che rappresentano l'unico esempio di pittura bizantina relativo a un'epoca che, nella capitale dell'impero, venne letteralmente cancellata dall'Iconoclastia.

La scena di nostro interesse è la più antica delle tre scene di Annunciazione che si ritrovano all'interno della chiesa¹⁴⁷; essa venne collocata sul lato destro dell'arco absidale e, oggi, è parte della cosiddetta parete 'palinsesto': una sezione muraria che presenta sette strati pittorici sovrapposti che si datano dall'età precristiana fino al tempo

¹⁴³ Si trattava, probabilmente, di un vestibolo collegato ai palazzi imperiali da una scala coperta tuttora esistente. MATTHIÆ 1987, p. 93; GOTIA 2013, p. 135; Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il MNR e l'Area Archeologica di Roma (SSBAR), *Santa Maria Antiqua* (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/2>)

¹⁴⁴ GOTIA 2013, *ibidem*; SSBAR, *Santa Maria Antiqua* (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/2>)

¹⁴⁵ Le decorazioni murali di Santa Maria Antiqua possono essere ricondotte a cinque fasi pittoriche riferibili, rispettivamente, alle committenze di papa Martino I (649-653), papa Giovanni VII (705-707), papa Zaccaria (741-752), papa Paolo I (757-767) e papa Adriano I (772-795). LUCEY 2004, p. 83; SSBAR, *Santa Maria Antiqua* (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/2>)

¹⁴⁶ Numerosi danni furono provocati dalla caduta di porzioni murarie dal Palatino. Della chiesa originaria, che venne rifondata come Santa Maria Nova vicino al tempio di Venere e Roma, rimase in uso solo l'atrio con la funzione di cappella. Con l'esclusione del ritrovamento occasionale dell'abside nel 1702, la chiesa venne riscoperta solo nel 1900 grazie agli scavi di Giacomo Boni. SSBAR, *Santa Maria Antiqua* (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/2>)

¹⁴⁷ BRENK 2004, pp. 76-77; LUCEY 2004, p. 88; GOTIA 2013, pp. 135-136

del pontificato di papa Giovanni VII (705-707)¹⁴⁸. Il palinsesto, nella sua forma odierna (Fig. 16), si realizzò in seguito alla caduta degli strati pittorici più recenti che riportò in vista i lacerti pittorici più antichi; ciò comportò la coesistenza, in uno spazio ridotto, di diverse scene che vanno dalla famosa Maria Regina in trono con l'angelo offerente, del VI secolo, alla scena di Annunciazione, fino agli ultimi due strati pittorici databili rispettivamente al pontificato di Martino I (649-653) e a quello di Giovanni VII e che presentano entrambi ritratti dei Padri della Chiesa¹⁴⁹.



Fig. 16 - Santa Maria Antiqua, Roma. Parete 'palinsesto'

La realizzazione dell'Annunciazione è legata all'apertura dell'abside nella parete di fondo del presbiterio. In quest'occasione venne distrutto il precedente affresco della Maria Regina (Fig. 17)¹⁵⁰ e perciò è impossibile comprendere appieno la scena dell'Annunciazione senza approfondire, anche se brevemente, lo studio di questa pittura. Dai lacerti pittorici ancora *in situ* si comprende come l'icona fosse costituita dalla figura di Maria in trono, riccamente abbigliata da regina e incoronata. La mano destra della Vergine stringe il Bambino, che seduto sulle ginocchia della madre tiene stretto a sé il Libro delle Sacre Scritture, mentre nella mano sinistra Maria tiene la *mappula*. Da destra si approssima alla Vergine un angelo che le porge una corona, reggendola con le mani velate.

¹⁴⁸ SCHMID 2014, pp. 437-442; SSBAR, *Santa Maria Antiqua* (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/4>)

¹⁴⁹ Inoltre, partendo dalla muratura in laterizio, i due strati più antichi consistono in uno strato di allettamento per una decorazione in opus sectile (IV-V secolo) e in uno strato di intonaco dipinto a fasce bicrome, rosse e verdi, forse di epoca precristiana. MATTHIÆ 1987, pp. 93-98; SCHMID 2014, *ibidem*; SSBAR, *Santa Maria Antiqua* (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/4>)

¹⁵⁰ Le datazioni circa l'apertura dell'abside non sono unanimi. Se alcuni studiosi limitano l'evento tra il 565 e il 572/78 al tempo di Giustino II (LUCEY 2004, p. 86; SCHMID 2014, p. 437), altri propendono per una datazione più approssimativa tra la metà del VI e la metà del VII secolo (BRENK 2004, pp. 68-75; GOTIA 2013, p. 135). Guglielmo Matthiæ definendo il termine *post quem* della Madonna Regina alla metà del VI secolo e attribuendo lo strato successivo al 650 circa, data la pittura dell'Annunciazione, e di conseguenza i lavori dell'abside, tra il 600 e il 620. MATTHIÆ 1987, p. 98

La distruzione dell'affresco, per far posto all'abside e di conseguenza a nuova decorazione pittorica, permetterebbe di ridurre il ruolo culturale ricoperto da questa immagine all'interno della struttura ecclesiastica. Secondo Beat Brenk l'affresco di Maria Regina, databile al VI secolo, non si potrebbe ricondurre alla trasformazione dell'edificio in chiesa perché «il fatto che l'affresco non sia allineato al centro della parete quanto, piuttosto, si trovi posizionato nella parte destra della stanza, permette di qualificarlo come un'immagine privata di ex-voto»¹⁵¹. L'autore, quindi, ipotizza che l'affresco di Maria Regina sia da attribuire a un'epoca antecedente alla consacrazione dell'edificio¹⁵²; in altre parole, egli ritiene che l'immagine decorasse la parete di una stanza adibita al culto ma ancora riferibile al palazzo imperiale, probabilmente una cappella privata.

A sostegno della sua tesi, lo studioso porta una doppia motivazione: in primo luogo, la Maria Regina sarebbe stata un'immagine poco adatta alla decorazione dello spazio presbiteriale; inoltre, egli considera che l'affresco ebbe

un arco di vita veramente breve dato che venne deturpato, e ricoperto da una nuova pittura, poco dopo la sua realizzazione¹⁵³. In effetti sembra difficile immaginare che una composizione così trionfale dovesse essere destinata a un ambiente circoscritto come il presbiterio. La corona, che generalmente viene portata dai santi martiri, venne qui reinterpretata per mettere in risalto il ruolo che Maria ricoprì nell'Incarnazione di Cristo: la Vergine non servì Dio con la vita ma, ancora di più, donò tutto il suo corpo perché il Verbo potesse farsi carne e portare così a termine la volontà del Padre.



Fig. 17 - Santa Maria Antiqua, Roma. Particolare del palinsesto con evidenziata l'immagine frammentaria della Maria Regina

¹⁵¹ «The fact that the fresco is not aligned with the centre of the wall, but is instead placed to the right hand side of the room, points to its function as a private ex-voto image». BRENK 2004, p. 68

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ IDEM, pp. 68-75

Sulla base di queste considerazioni Beat Brenk sembra quindi ridefinire le pitture del palinsesto relative alla consacrazione della chiesa. Considerando, difatti, la realizzazione dell'abside come il momento dell'effettivo cambiamento dell'edificio, da cappella privata a luogo di culto, la prima pittura riferibile a Santa Maria Antiqua, in quanto edificio ecclesiastico pubblico, sarebbe quindi l'Annunciazione con l'angelo 'bello', essendo questo l'unico affresco direttamente legato all'apertura del catino absidale¹⁵⁴. Quale che fosse la funzione dell'edificio all'epoca della Madonna Regina è chiaro che, quando si decise di realizzare l'abside, l'icona mariana venne mutilata della sua parte sinistra dove, con molta probabilità, trovava collocazione un secondo angelo offerente¹⁵⁵; particolare, questo, facilmente intuibile e che restituisce all'immagine la simmetria che doveva esserle propria. A tal proposito Eva Tea¹⁵⁶ ipotizzò che la scena della Madonna Regina, così privata della sua parte sinistra, sia stata recuperata e trasformata in un'Annunciazione in un periodo antecedente alla sua cancellazione. Scrisse infatti la studiosa che l'angelo e la Vergine vennero recuperati «interpretando l'atto della *proskynesis* come un'Annunciazione, dove la Vergine cede la destra al messo divino»¹⁵⁷. In questo caso, però, è necessario confutare tale interpretazione perché si può notare che l'angelo non fu raffigurato nell'atto di prostrarsi davanti alla Vergine – egli è difatti in piedi, e china leggermente in busto di fronte a Maria mentre le porge la corona – e, inoltre, qui manca il dialogo o, in alternativa, quel gioco di sguardi che lega l'angelo a Maria e che permette di comprendere che tra i due personaggi intercorre un rapporto particolare. Si tratta di un dettaglio che, declinato in vari modi, si ritrova, e si ritroverà in seguito, in tutte le rappresentazioni di Annunciazione. Ancora, si può rilevare il fatto che la raffigurazione della Vergine con il Bambino sulle ginocchia non avrebbe un senso iconografico né per la scena dell'annuncio né per la raffigurazione del dogma dell'Incarnazione; tema, quest'ultimo, che trovò rappresentazione, nell'arte bizantina, solo verso il IX secolo quando si diffuse l'immagine di Maria orante, accompagnata dal Bambino racchiuso in una mandola di luce e raffigurato all'altezza del petto della madre¹⁵⁸.

¹⁵⁴ IDEM, p. 75

¹⁵⁵ MATTHIÆ 1987, pp. 94-95; SCHMID 2014, p. 437

¹⁵⁶ TEA 1937, p. 41

¹⁵⁷ *Ibidem*

¹⁵⁸ GRABAR 1999, p. 159

Come annotato in precedenza, e alla luce di quanto scritto sinora, la prima immagine di Annunciazione che venne realizzata all'interno di Santa Maria Antiqua è quella appartenente al quarto strato pittorico della parete palinsesto (Fig. 18).



Fig. 18 - Santa Maria Antiqua, Roma. Particolare del palinsesto con evidenziata la scena frammentaria dell'Annunciazione

L'affresco risulta essere composto di due frammenti maggiori: a destra il volto e parte della figura, circa fino alla vita, del così chiamato 'Angelo bello' mentre, a sinistra, si ritrova la parte inferiore del volto della Vergine. A questa fase pittorica sono da ricondurre, inoltre, alcuni lacerti che costituirebbero la cornice destra delimitante lo spazio del dipinto. Riguardo la datazione di questa Annunciazione, gli studiosi esprimono opinioni diverse, in ragione della difficile cronologia riguardo i lavori che coinvolsero l'abside della chiesa. Con l'eccezione di Stephen Lucey¹⁵⁹ che propone la datazione più antica, nel periodo 562-572, altri studiosi¹⁶⁰ sembrano concordare datando l'affresco alla prima metà del VII secolo. Di certo possiamo affermare solo che, come accadde per la Maria Regina, anche l'affresco dell'Annunciazione rimase visibile per un tempo alquanto breve, poiché già durante il pontificato di papa Martino I l'abside e le pareti laterali del presbiterio furono coperte da un nuovo ciclo dipinto¹⁶¹.

¹⁵⁹ LUCEY 2004, p. 88

¹⁶⁰ MATTHIÆ 1987, p. 98; BRUBAKER 2004, p. 41; BRENK 2004, p. 75

¹⁶¹ Si tratta del sesto strato dipinto della parete palinsesto. Di questa fase sono conservati due Padri della Chiesa che recano cartigli, con frasi riferibili al concilio Lateranense del 649, e che trovano un

I lacerti pittorici di questa Annunciazione sono alquanto scarni. Osservando la figura dell'angelo, però, si nota che questa venne dipinta con un tratto pittorico molto elegante; il modellato del volto è reso con pennellate dense e la pienezza dell'incarnato è percepibile grazie al sapiente uso delle gradazioni di colore e delle ombre. Si nota, per esempio, l'impiego del rosa che, ritrovandosi sulla guancia, sulle labbra e sulla palpebra superiore sinistra dell'angelo, permette di riconoscere nella figura la bellezza innaturale dell'essere celeste e, al contempo, la sua presenza tangibile. Particolare è l'occhio dell'angelo (Fig. 19), realizzato in una forma rotondeggiante e, nello stesso tempo, allungata nella sua parte finale, del tutto diverso rispetto agli occhi dell'angelo offerente e della Maria Regina nella sezione pittorica precedente. Da quanto si può vedere della figura si comprende, per di più, che i pittori allora attivi a Santa Maria Antiqua dovevano avere una piena conoscenza anatomica della figura



Fig. 19 - Santa Maria Antiqua, Roma. Particolare dell'angelo 'bello'

umana poiché, sotto il panneggio dell'abito, è possibile intuire perfettamente la forma e la posizione del braccio e del busto dell'angelo. Confrontando il panneggio dell'angelo 'bello' con quello del più antico angelo offerente si vede che le gradazioni morbide del colore della pittura più recente forniscono rotondità e pienezza alla figura mentre, al contrario, i soggetti dell'icona della Maria Regina si caratterizzano per la staticità e la rigidità del corpo e dei movimenti.

Se poco possiamo dire dell'angelo, la figura di Maria è ancora più oscura. Nella sezione inferiore del viso si può vedere l'impiego della stessa tecnica pittorica riscontrata nella figura vicina. La bocca, totalmente inespressiva, non permette di capire quale fosse l'atteggiamento espresso da Maria al momento dell'annuncio; se, in altre parole, la Vergine esprimesse stupore, come a Parenzo, o invece apparisse in un atteggiamento più freddo e distaccato. Si può solo notare che la Vergine di Santa Maria Antiqua aveva probabilmente i capelli scuri coperti da un velo (*maphorion*) blu o grigio scuro.

corrispettivo nella parete a sinistra dell'abside. Numerosi altri affreschi all'interno della chiesa sono riferibili a questa fase decorativa. SSBAR, *Santa Maria Antiqua* (http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/sites/default/files/stratigrafia_it_0.swf)

Questo palese riecheggiare delle forme antiche si basa, secondo Guglielmo Matthiæ «su una organicità strutturale di schietta impronta classica, anzi ellenistica più che romana [...]»¹⁶². L'angelo 'bello' di Santa Maria Antiqua risente, infatti, di uno stile classicheggiante, definito 'ellenistico' che coinvolse l'arte bizantina tra l'epoca di Giustiniano e il periodo buio dell'Iconoclastia¹⁶³. Alcuni studiosi¹⁶⁴, però, definiscono l'angelo di Santa Maria Antiqua, alternativamente, come 'pompeiano' o 'alessandrino'. Si tratta però di aggettivi che non definiscono completamente la figura che stiamo analizzando ora. Non possiamo accettare di qualificare l'angelo come *pompeiano* perché, senza voler togliere nulla allo stile classicheggiante della pittura, l'angelo è completamente privo di quell'adesione al vero che si riscontra nelle pitture romane; l'idealizzazione che si riscontra nella figura è attribuibile solo a quell'Oriente in cui l'ellenismo era ancora una componente culturale fondamentale¹⁶⁵. Allo stesso modo, il termine *alessandrino* mette in relazione la pittura con un particolare evento storico: secondo Myrcella Avery il particolare stile delle pitture di Santa Maria Antiqua è da ricollegare ad artisti provenienti da centri artistici in cui lo stile ellenistico persistette a lungo nel corso del tempo. La studiosa ritenne di poter escludere, quindi, i centri ellenistici dell'area ovest del Mediterraneo già da tempo soggetti alle invasioni barbariche che coinvolsero il sud dell'Italia e la costa nord occidentale dell'Africa¹⁶⁶. Datando l'Annunciazione del palinsesto alla prima metà del VII secolo, Myrcella Avery¹⁶⁷ attribuì la pittura ad artisti in fuga dalla città di Alessandria, evento che potrebbe essere collegato a due diverse situazioni: l'invasione persiana dell'Egitto nel 619, nel corso della guerra romano-persiana (602-628) o, in alternativa, la conquista araba del territorio attorno all'anno 639. La tesi di Myrcella Avery trova, comunque, una valida opposizione nel testo di Guglielmo Matthiæ¹⁶⁸ sulla pittura romana nel quale lo studioso afferma che, indipendentemente dalle contingenze storiche, nella prima metà

¹⁶² MATTHIÆ 1987, p. 97. Vedi BIANCHI BANDINELLI R., s.v. *Ellenismo*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica* (http://www.treccani.it/enciclopedia/ellenismo_%28Enciclopedia-dell-Arte-Antica%29/) : «si dirà ellenistico quando risente ancora della evidente organicità strutturale propria in modo costitutivo dell'arte greca e della tendenza naturalistica con la quale essa si manifestò in età ellenistica. Questa organicità fa sì che ogni parte di un'opera singola, sia essa la raffigurazione di un corpo umano, un ornato di origine vegetale, o una membratura architettonica, sia retta da una consequenziale logica interna [...]».

¹⁶³ KITZINGER 1992, pp. 119-144

¹⁶⁴ BRENK 2004, pp. 67-81; AVERY 1925, pp. 131-149

¹⁶⁵ MATTHIÆ 1987, p. 97

¹⁶⁶ AVERY 1925, p. 140

¹⁶⁷ EADEM, p. 149

¹⁶⁸ MATTHIÆ 1987, p. 97

del VII secolo l'arte di Alessandria, e dell'Egitto in generale, non era più influenzata dall'ellenismo classico ma trovava già espressione nell'arte copta, formatasi in Egitto in seguito alla progressiva diffusione del cristianesimo. L'arte copta è, palesemente, del tutto opposta all'eleganza e la leggerezza delle forme dell'ellenismo e si caratterizza, invece, per figure più rigide e solide.

Osservando l'Annunciazione è da evidenziare il fatto che la scena venne dipinta sul lato destro dell'abside, a differenza di quanto avvenne a Parenzo e, in un certo senso, sull'arco trionfale della basilica papale di Santa Maria Maggiore in cui l'Annunciazione segna, a sinistra, l'inizio della storia dell'infanzia di Cristo. È difficile allora credere che l'Annunciazione fosse parte di un ciclo che comprendeva anche la scena della Visitazione¹⁶⁹, questo perché, appunto, non sarebbe stato rispettato il senso della lettura; sarebbe, cioè, venuto a mancare quel filo logico che avrebbe permesso alle due scene di comporre una narrazione, per quanto breve, legata al dogma dell'Incarnazione. È possibile, invece, che l'Annunciazione fosse un'icona o un'immagine ex-voto privata¹⁷⁰, un modo per chiedere la protezione della Vergine nel momento in cui si profila il suo ruolo fondamentale nella storia della salvezza. Anche se così fosse, non si può escludere che l'Annunciazione come immagine votiva non abbia avuto un legame con la decorazione absidale della chiesa. In questo senso, infatti, si potrebbe giustificare la scelta di raffigurare l'angelo annunziante gradiente da destra che assumerebbe così un particolare scopo iconografico: la figura dell'angelo avrebbe quindi dovuto avvicinare Maria all'abside favorendo la focalizzazione dello sguardo del fedele dall'angelo, attraverso la Vergine, fino alla decorazione absidale dove, se le ipotesi degli studiosi fossero corrette, avrebbe forse trovato collocazione una raffigurazione teofanica di cui si conserva traccia in due figure nimbate, forse san Paolo e san Pietro¹⁷¹. In questo caso, si mostrerebbe il ruolo fondamentale svolto da Maria vale a dire permettere, grazie al suo consenso, la presenza del Verbo di Dio tra gli uomini.

Alla luce di quanto scritto sinora credo che sia impossibile individuare con certezza la provenienza dell'artista che dipinse l'Annunciazione di Roma; tuttavia, potrebbe essere

¹⁶⁹ L'ipotesi della presenza della Visitazione sul lato sinistro dell'abside si trova in MATTHIÆ 1987, p. 96 e in GOTIA 2013, p. 136

¹⁷⁰ BRENK 2004, p. 75

¹⁷¹ Si tratterebbe del quinto strato pittorico riconosciuto sulla parete palinsesto che però, nella calotta absidale, si colloca alla stessa quota dell'affresco dell'Annunciazione. Lo strato consiste in un intonaco bianco che, nell'abside, presenta lacerti di pittura riconducibili a due figure nimbate e ad un'aureola di colore rosso. MATTHIÆ 1987, p. 96; *Santa Maria Antiqua* (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/4>)

verosimile ch'egli venisse direttamente dalla capitale orientale o, in alternativa, che si fosse formato in un centro artistico sito in Italia ma riconducibile alla cultura bizantina. Questa teoria si basa sull'osservazione di alcuni particolari: la chiesa di Santa Maria Antiqua aveva quasi certamente un valore politico e religioso non indifferente dato che si trova alle pendici del colle Palatino – com'è noto uno dei colli più importanti al tempo dell'impero grazie alla presenza dei palazzi imperiali di numerosi imperatori, a partire da Augusto – e inoltre, come annotato in precedenza, essa reimpiega una struttura di epoca imperiale, sottolineando così la supremazia del cristianesimo sul paganesimo e della politica papale su quella imperiale. È possibile quindi che, proprio per queste ragioni, la chiesa di Santa Maria Antiqua godesse del particolare privilegio papale; fatto, questo, che si comprende facilmente soprattutto nel periodo successivo a quello in oggetto, quando la chiesa fu decorata dalle committenze di Martino I e Giovanni VII, quest'ultimo particolarmente affezionato alla chiesa perché cresciuto sul Palatino come figlio del custode dei palazzi imperiali¹⁷². Come notò Victor Lazarev¹⁷³, tra il 606 e il 752 furono dieci i papi di origine greca e siriana e, inoltre, i numerosi centri monasteriali di Roma che officiavano in lingua greca costituivano, con le loro biblioteche e i loro *scriptoria*, dei veri e propri centri in Italia dell'arte bizantina. Non sarebbe quindi improbabile che debba attribuirsi ad artisti, formati culturalmente in questi centri bizantini, la pittura dell'Annunciazione. Tuttavia, non è possibile escludere la provenienza di una manodopera direttamente da Costantinopoli dato che, sostiene Ernst Kitzinger¹⁷⁴, era proprio la capitale, con le sue committenze di alto livello, a costituire il centro più importante in cui si conservava la cultura ellenistica in campo artistico.

È possibile quindi che in un'epoca successiva, oltre alle opere di committenza imperiale provenienti da Costantinopoli, anche l'Annunciazione romana abbia contribuito a condizionare gli artisti della corte di Carlo Magno (742-814) che, nel corso della *renovatio* carolingia, certamente subirono il fascino dell'ellenismo bizantino. Nonostante i pareri degli studiosi siano discordi in merito alla datazione, ritengo che sia corretta l'attribuzione fornita da Ernst Kitzinger che fa risalire gli affreschi della chiesa di Santa Maria *foris portas* di Castelseprio, a un'epoca certamente non anteriore al

¹⁷² MATTHIÆ 1987, pp. 93-103; BRUBAKER 2004, pp. 43-45; BRENK 2004, pp. 75-77; LUCEY 2004, pp. 83-95; SSBAR, *Santa Maria Antiqua* (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/2>)

¹⁷³ LAZAREV 1981, p. 69

¹⁷⁴ KITZINGER 1992, pp. 134-135

periodo carolingio¹⁷⁵. Com'è noto, il ciclo di affreschi, scoperto nel 1944, narra in due registri sovrapposti episodi dell'infanzia di Cristo, dall'Annunciazione all'Adorazione dei Magi, tratti dal Vangelo di Luca e dai testi apocrifi. Tra l'ellenismo dell'angelo 'bello' e quello che, senz'ombra di dubbio, si riscontra nelle pitture lombarde si nota però un'evoluzione stilistica: l'artista sconosciuto di Castelseprio conferisce alle scene un'impostazione spaziale, le figure si muovono, sullo sfondo, con scorci architettonici, il tratto della pittura è leggero, rapido e, al contempo, sicuro. A Castelseprio, inoltre, non è più presente quella densità di colore che si riscontra nell'affresco di Roma. Se si presta poi particolare attenzione alla scena dell'Annunciazione si nota che, nonostante la persistenza del dettaglio della filatura, l'affresco di Castelseprio presenta una novità iconografica sostanziale ossia la presenza dell'ancella che, stupita, assiste all'annuncio di Gabriele (Fig. 20). Si tratta di un dettaglio innovativo che non si riscontra nelle scene di Annunciazione antecedenti e che, sicuramente, è testimonianza di un'evoluzione pittorica importante.



Fig. 20 - Santa Maria *foris portas*, Castelseprio. Annunciazione, particolare con l'ancella

Per questo motivo, pur riconoscendo i dipinti lombardi come il prodotto della medesima corrente ellenistica che produsse quelli di Roma, non è possibile individuare una relazione diretta che leghi i due siti in questione. La particolare resa pittorica dell'Annunciazione di Santa Maria Antiqua non può considerarsi, quindi, come un punto dell'evoluzione dello stile pittorico degli artisti romani anche se, quasi sicuramente, artisti locali furono attivi nell'edificio al fianco dei pittori bizantini; invece, credo sia più corretto analizzare la pittura come un punto di arrivo dell'arte bizantina che, in Italia, riuscì a penetrare anche a Roma, città che – è noto – spesso si poneva in contrasto, su posizioni teologiche, con la capitale orientale.

¹⁷⁵ LAZAREV 1981, pp. 70-71; KITZINGER 1992, pp. 131-133; GOTIA 2013, pp. 149-155

In questa indagine che si pone come obiettivo quello di analizzare l'evoluzione iconografica dell'Annunciazione, a partire dalle sue prime raffigurazioni, credo sia giusto comprendere anche lo studio di alcune scene che si formarono nel particolare ambiente culturale dei cristiani copti d'Egitto.

Come già accennato, la definizione di arte *copta* si riferisce alle produzioni artistiche degli Egiziani cristiani, seguaci di un cristianesimo di impronta monofisita che, tra alterne vicende, si diffuse e si stabilizzò in Egitto tra il VI e il IX secolo¹⁷⁶. L'arte copta si formò comunque molto lentamente e, dal punto di vista della forma, si presenta profondamente diversa dall'ellenismo classicheggiante che di cui si è parlato sinora. Assimilando forme e temi provenienti dall'ambiente siriano-iranico, l'artista copto rifuggì dallo stile greco e concepì un suo nuovo stile originale e autonomo. Come evidenziato da Lucia Guerrini, nella voce dell'Enciclopedia dell'Arte Antica relativa all'arte copta, la caratteristica di quest'arte «è la disorganizzazione di ogni struttura [...]. E se si accenna ad una derivazione di questa [l'arte copta] da quella [l'arte ellenistica], è perché il linguaggio ellenistico fu invero presente in un primo tempo all'artista copto, ma solo come esempio di quanto si doveva evitare o risolvere con soluzioni completamente contrarie»¹⁷⁷.

È giusto quindi, seguendo un ordine cronologico, cominciare lo studio dall'immagine egiziana più antica dell'Annunciazione, che si trova dipinta sulla volta della Cappella della Pace a El-Bagawat.

El-Bagawat è l'antica necropoli della città di Kharga, città sorta in un'oasi del deserto egiziano nella quale il cristianesimo si insediò a partire dalla metà del III secolo in seguito alla deportazione in questo luogo, in occasione delle persecuzioni religiose intraprese dall'imperatore Decio (249-251), dei primi cristiani¹⁷⁸. La necropoli, composta di circa 260 mausolei, fu utilizzata ininterrottamente dal I al VI/VII secolo sia dai cristiani sia dai fedeli del culto pagano, senza alcuna distinzione delle aree sepolcrali adibite all'una o all'altra religione¹⁷⁹. Questa situazione si presenta molto simile a quella di alcune catacombe romane che, a differenza dell'opinione più diffusa, in alcuni casi, non erano luoghi di sepoltura riservati ai seguaci della nuova religione ma ospitavano sepolture pagane al fianco di quelle cristiane; è questo il caso, per esempio, della famosa

¹⁷⁶ GUERRINI 1959, p. 810; ZIBAWI 2003, p. 41

¹⁷⁷ GUERRINI 1959, p. 814

¹⁷⁸ GOTIA 2013, p. 115

¹⁷⁹ TORP 1973a ([http://www.treccani.it/enciclopedia/el-bagawat_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/el-bagawat_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/))

catacomba della Via Latina nella quale le pitture a tema pagano, come il mito di Ercole e Alceste o la figura della *Tellus*, furono probabilmente richiesti da alcuni committenti, membri di quella grande famiglia che ordinò lo scavo della catacomba, ancora legati al paganesimo.

Nella necropoli egiziana sono due i mausolei che conservano, al loro interno, i lacerti di pittura più consistenti; si tratta di due edifici a pianta quadrata e cupolati, conosciuti rispettivamente come mausoleo 'dell'Esodo' (cappella numero trenta) e mausoleo 'della Pace' (cappella numero ottanta). In entrambi, i soggetti delle pitture parietali richiamano per la gran parte eventi dell'Antico Testamento (si ritrovano, per esempio, pitture raffiguranti l'Esodo, il peccato di Adamo ed Eva, l'Arca di Noè, Daniele tra i leoni o il sacrificio di Isacco) e, per alcuni dei soggetti ritratti, si viene a creare un'ulteriore analogia con le più note pitture catacombali romane; tuttavia a El-Bagawat non mancano le figure isolate simboliche, come il buon Pastore, o le immagini di santi, come santa Tecla e l'effigie di san Paolo.

La scena dell'Annunciazione (Fig. 21) si trova, come annotato in precedenza, sulla cupola della Cappella della Pace, la cui datazione è compresa approssimativamente tra il IV e il VI secolo¹⁸⁰. Si tratta di un'immagine che reinterpreta completamente il tema dell'annuncio divino così come lo si è studiato sinora. Maria, infatti, è ivi raffigurata in atteggiamento orante con i grandi palmi delle mani aperti ma raccolti all'altezza del petto; è identificabile solo grazie alla presenza del nome, *Μαρια*, scritto in lettere greche sopra

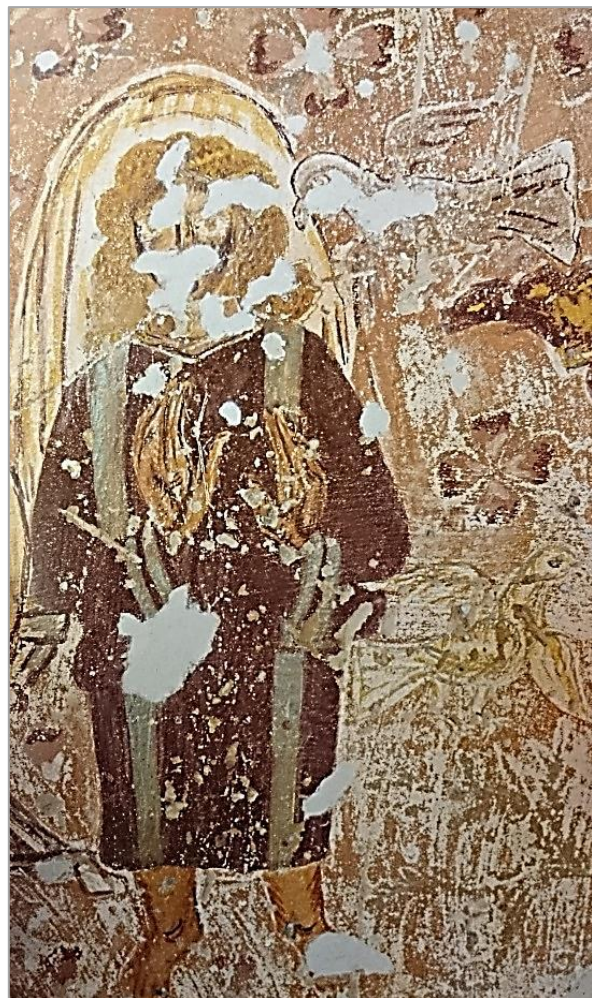


Fig. 21 - Cappella della Pace, El-Bagawat. La Vergine Maria con la colomba dello Spirito Santo

¹⁸⁰ TORP 1973a, *ibidem*; MUZJ 1996, p. 488

la sua testa, nella fascia di color rosso scuro che delimita lo spazio dell'affresco. L'atteggiamento dell'orante servi, evidentemente, per mettere in risalto il rapporto unico che intercorre tra Maria e Dio, nel momento della concezione divina; rapporto che, in questo caso, si sostanzia nella presenza della colomba dello Spirito Santo. È palese, inoltre, che le mani chiaramente sproporzionate rispetto al resto del corpo avevano la funzione di collegare l'accettazione dello Spirito Santo, da parte di Maria, con la gestualità della preghiera e, pertanto, con l'accettazione quotidiana di Dio da parte dei fedeli. La scena è priva dell'angelo e l'evento miracoloso che fu raffigurato è individuabile solo grazie alla particolare presenza della colomba che, scendendo dall'alto, si dirige verso l'orecchio sinistro della Vergine. Si tratta, quindi, della prima raffigurazione dell'Annunciazione secondo la concezione auricolare, così come viene narrata dall'apocrifo Vangelo dell'infanzia armeno e, in seguito, commentata dai Padri della Chiesa come Atanasio di Alessandria e Proclo di Costantinopoli. La Vergine si presenta qui abbigliata di una tunica purpurea decorata con lunghi *clavii* grigi; i lunghi e mossi capelli biondi le scendono oltre le spalle e sono coperti da un pesante velo bianco. Mahmoud Zibawi rileva la particolarità che la colomba dello Spirito Santo, in volo verso Maria, trova una ripetizione speculare nella colomba che, con il ramoscello d'ulivo nel becco, venne raffigurata nella scena dell'Arca (Fig. 22); scena che, nel



Fig. 22 - Cappella della Pace, El-Bagawat. L'Arca di Noè con la colomba della Pace

registro decorato, segue immediatamente alla figura della Vergine orante: «le due colombe, giustapposte parallelamente tra la figura in piedi e l'arca di Noè, collegano le due rappresentazioni. La prima si dirige verso il patriarca tenendo nel becco “un ramoscello d'ulivo” (Gn 8, 11) e sfiora con la coda e l'ala il gomito di Maria; la seconda, con un movimento opposto, si dirige verso Maria sfiorandole col becco e con l'ala il velo e la spalla»¹⁸¹. Secondo lo studioso¹⁸², quindi, la presenza delle due colombe doveva avere un duplice significato: il richiamo dell'antica Alleanza stipulata tra Dio e Noè¹⁸³, salvato grazie la sua fede in Dio dalla distruzione del genere umano, e l'annuncio del compimento concreto della nuova Alleanza che si realizza pienamente nella figura di Cristo.

Questa scena di Annunciazione così peculiare si trova nel quarto dei cinque registri concentrici che decorano la volta del mausoleo e l'unico che racchiude un'ampia decorazione a figure monumentali. In questa fascia l'Annunciazione è affiancata da diversi gruppi di personaggi veterotestamentari, tra i quali si possono riconoscere Adamo ed Eva, Abramo, Sara, Isacco, il già citato Noè nell'Arca e Daniele tra i leoni¹⁸⁴. Interessante è però anche la presenza di tre figure allegoriche identificabili dalle iscrizioni in lingua greca che le affiancano: si tratta della Pace (EIPHNH), della Giustizia (ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ) e della Preghiera (ΕΥΚΗ)¹⁸⁵. È possibile, come sostenuto da Jacques Schwarz¹⁸⁶, che queste figure simboliche siano un rimando a tre episodi biblici di salvezza narrati all'interno del libro di Daniele, dato che esse circondano la figura monumentale del profeta; ecco, allora, che la Pace sarebbe quella raggiunta dal profeta dopo la liberazione dalla fossa dei leoni¹⁸⁷, la Giustizia venne restituita a Susanna, ingiustamente accusata di adulterio¹⁸⁸, e la Preghiera è quella che levarono al cielo i tre giovani ebrei rinchiusi nella fornace da Nabucodonosor¹⁸⁹. Tuttavia, non credo sia da escludere il fatto che queste figure si possano mettere in relazione con le altre

¹⁸¹ ZIBAWI 2004, p. 126

¹⁸² IDEM, p. 127

¹⁸³ «Io stabilisco un'alleanza con voi e con tutti i vostri discendenti [...]. M'impegno a questo con voi: nessun essere verrà mai più coperto dalle acque del diluvio; esse non allagheranno mai più la terra per distruggerla». Gn, 9, 9.11

¹⁸⁴ MUZI 1996, in nota 30, p. 489; GOTIA 2013, p. 115

¹⁸⁵ MUZI 1996, *ibidem*; GOTIA 2013, *ibidem*

¹⁸⁶ SCHWARZ J., *Nouvelles études sur les fresques d'El Baghûât*, «Cahiers archéologiques», vol. 13, 1962 citato in MUZI 1996, in nota 30, p. 489; GOTIA 2013, pp. 114-115

¹⁸⁷ Dn 6, 17-24

¹⁸⁸ *Suppl.Dn* 13, 44-64

¹⁸⁹ Dn 3, 24-27

raffigurazioni della volta che sembrano avere, nel tema della salvezza, il proprio motivo guida. Nel mausoleo della Pace la salvezza passa attraverso gli episodi dell'Antico Testamento e trova completa realizzazione nell'Incarnazione miracolosa del Verbo in Maria; pertanto, i temi della pace, della giustizia e della preghiera potrebbero essere visti come necessità imprescindibili del buon cristiano per l'ottenimento della redenzione divina. Se così fosse, il ciclo egiziano assumerebbe una valenza educativa, oltre che evocativa degli eventi antichi, e si collocherebbe sostanzialmente sullo stesso piano delle pitture catacombali romane. Se, inoltre, la datazione proposta fosse corretta, l'Annunciazione di El-Bagawat risulterebbe essere pressappoco coeva alle due immagini di Annunciazione conservate, rispettivamente, presso la catacomba dei SS. Pietro e Marcellino e presso quella della Via Latina a Roma e, per di più, la raffigurazione della colomba dello Spirito Santo in una scena di Annunciazione potrebbe precedere quella che si ritrova nel mosaico romano di Santa Maria Maggiore. Nell'ambito della pittura copta, una seconda Annunciazione viene individuata nel sito archeologico di Bawit (Deir Abu Abullu), una località sulla riva sinistra del Nilo al limite meridionale della zona desertica egiziana¹⁹⁰. Qui, tra il 1901 e il 1913, quattro campagne di scavo, condotte dall'équipe dell'Istituto Francese del Cairo, riportarono alla luce i resti di un antico monastero la cui fondazione venne fatta risalire alla fine del IV secolo¹⁹¹.

Jean Clédat¹⁹², che fu a capo di tre di queste campagne archeologiche, scrisse che la scoperta dell'antico sito monasteriale fu facilitata dai ritrovamenti fortuiti di alcuni operai locali che, in occasione di lavori agricoli, rimossero della terra da un *kôm*, un rilievo artificiale che si forma per la presenza di antiche costruzioni sotto alla sabbia. Il sito si compone di circa quaranta cappelle (o più propriamente celle per i monaci), due chiese rettangolari a tre navate costruite parallelamente l'una all'altra, e un complesso monasteriale, il tutto racchiuso all'interno di un recinto fortificato¹⁹³.

¹⁹⁰ TORP 1973b ([http://www.treccani.it/enciclopedia/bawit_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bawit_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)); RASSART-DEBERGH 1992, p. 257

¹⁹¹ TORP 1973b, *ibidem*; RASSART-DEBERGH 1992, *ibidem*; CAPUANI 1999, p. 170. Buona parte del materiale rinvenuto nel corso delle campagne di scavo venne suddiviso e musealizzato presso il Coptic Museum del Cairo, il Louvre, lo Staatliche Museen di Berlino e il Bode Museum

¹⁹² Il luogo del ritrovamento era conosciuto, dagli abitanti del luogo, come *el-kenisseh* ossia 'la chiesa'. CLÉDAT 1910, coll. 216-217

¹⁹³ CLÉDAT 1910, coll. 203-206; TORP 1973b, ([http://www.treccani.it/enciclopedia/bawit_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bawit_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)); RASSART-DEBERGH 1992, p. 257; ZIBAWI 2003, pp. 72-73

Secondo la tradizione il monastero fu fondato tra il 385 e il 390 da sant'Apollonia, monaco anacoreta che visse nella seconda metà del IV secolo, il quale, ritiratosi nel deserto, elaborò la propria regola monastica con alcuni discepoli¹⁹⁴. Gli scavi evidenziarono il fatto che il monastero, nel corso della sua esistenza, ospitò una doppia comunità maschile e femminile. Il primo nucleo del monastero, quello più antico e riservato agli uomini, risulta essere il meno documentato dal punto di vista archeologico; la fase più attestata è invece la seconda che va dal VI all'VIII secolo e che corrisponde all'insediamento, a Bawit, della comunità monastica femminile¹⁹⁵. Dopo l'apice, architettonico e artistico, costituito dalla seconda fase insediativa, il monastero di sant'Apollonia conobbe un lento declino che si concluse attorno al XII secolo con la totale scomparsa degli edifici sotto la sabbia¹⁹⁶. Questo dato corrisponderebbe con quanto scritto da Jean Clédat che riconobbe nel XII secolo il periodo più difficile per i monasteri cristiani in Egitto, a causa della conquista araba che portò all'islamizzazione del territorio: «le chiese e i monasteri saccheggiati e bruciati, non dovettero più conoscere la pace, così necessaria allo sviluppo artistico, se non a rari intervalli; [...]. A questa data [il XII secolo] i famosi monasteri non sono altro che la rovina di quello che furono al tempo del loro massimo splendore, la chiesa non occupa che una minima parte dello spazio che copriva un tempo, [...], infine molti [monasteri] furono abbandonati definitivamente, così come quello dell'Apa Apollonia»¹⁹⁷.

Il monastero di Bawit risultò essere un'importante fonte per lo studio della scultura, oltre che della pittura, dell'Egitto copto. Le sculture, in pietra e in legno, presentano richiami a uno stile classicheggiante che si ritrova anche nella coeva scultura costantinopolitana; i temi più diffusi risultano essere quelli fitomorfi, zoomorfi o geometrici che, in alcuni casi, oltre ad una valenza decorativa, racchiudevano anche un particolare significato religioso simbolico¹⁹⁸.

¹⁹⁴ TORP 1973b, *ibidem*; RASSART-DEBERGH 1992, *ibidem*; CAPUANI 1999, p. 169; ZIBAWI 2003, p. 72

¹⁹⁵ RASSART-DEBERGH 1992, p. 258; CAPUANI 1999, *ibidem*

¹⁹⁶ RASSART-DEBERGH 1992, *ibidem*; CAPUANI 1999, pp. 169-170; ZIBAWI 2003, p. 72

¹⁹⁷ «*Les églises et les monastères pillés ou brûlés, ne devaient plus connaître la paix, si nécessaire au développement artistique, qu'à de rares intervalles; [...]. A cette date les célèbres monastères ne sont plus que des réductions de ce qu'ils furent au temps de leur splendeur, l'église n'occupe plus qu'une minime partie de l'emplacement qu'elle couvrait autrefois, [...], enfin beaucoup furent abandonnés définitivement, ainsi celui de l'Apa Apollonia*». CLÉDAT 1910, coll. 208-209

¹⁹⁸ TORP 1973b, ([http://www.treccani.it/enciclopedia/bawit_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bawit_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)); RASSART-DEBERGH 1992, p. 258

Per quanto riguarda la pittura, la maggior parte delle immagini risultarono essere affrescate all'interno delle cappelle; di queste, però, si conservò pochissimo perché i colori, conservatisi per secoli sotto la sabbia del deserto, si deteriorarono irreparabilmente a contatto con l'aria¹⁹⁹. Ad ogni modo, si sa che le decorazioni pittoriche rispecchiavano sostanzialmente lo schema compositivo rintracciabile all'interno delle chiese bizantine: lo zoccolo delle pareti era decorato con composizioni ornamentali o pitture che ricreavano un rivestimento in pietra o marmo mentre le scene narrative riproducevano storie dell'Antico e del Nuovo Testamento²⁰⁰. L'iconografia più importante, Cristo o la Vergine in trono affiancati da angeli e santi, si trovava nelle nicchie che, grazie a tali decorazioni teofaniche, si elevavano al ruolo di absidiole all'interno di piccoli oratori privati²⁰¹.

A Bawit l'Annunciazione faceva parte di un ciclo pittorico dedicato all'infanzia di Cristo che anticamente decorava la parete nord della cappella cinquantuno. Sono davvero pochissime le informazioni relative a questa pittura; la prima, puramente descrittiva, si ritrova nello scritto di Jean Clédat²⁰² del 1910 relativo allo scavo che egli condusse a Bawit. Qualche informazione aggiuntiva venne fornita nel 1949 da Paul Lemerle che, in un suo scritto, pubblicò anche una riproduzione fotografica del dipinto (Fig. 23). Il ciclo, composto di quattro scene, cominciava con l'annuncio di Gabriele a Maria: «la Vergine è seduta a sinistra in una cattedra dall'alto schienale, di tre quarti, il viso frontale; tiene, nelle mani alzate, la matassa di lana che esce da un piccolo cestino posto ai suoi piedi; l'angelo è a destra, raffigurato frontalmente»²⁰³.

¹⁹⁹ ZIBAWI 2003, p. 73

²⁰⁰ CLÉDAT 1910, col. 236; ZIBAWI 2003, *ibidem*

²⁰¹ CLEDAT 1910, *ibidem*; ZIBAWI 2003, *ibidem*

²⁰² «*La Vierge assise est occupé a filer, tandis que l'ange Gabriel qui porte une croix à longe haste se tient debout devant elle, et lui explique son divin message*». CLEDAT 1910, col. 244. Altre pubblicazioni di Jean Clédat circa lo scavo di Bawit: CLEDAT 1901, *Notes archéologiques et philologiques*, «Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale», 1, 1901, pp. 87-91; CLEDAT 1904, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, «Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale» (MIFAO), XII, 1 e 2, 1904 (ripubblicato nel 1999 in MIFAO, 111); CLEDAT 1916, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, «MIFAO», XXXIX, 1916. Per una bibliografia più completa sullo scavo di Bawit si rimanda al sito dell'Istituto Francese di Archeologia Orientale del Cairo: <http://www.ifao.egnet.net/archeologie/baouit>

²⁰³ «*La Vierge est assise à gauche dans un haute cathèdre, de trois quart, le visage de face; elle tient dans ses mains levées l'écheveau de laine, qu'elle tire d'une petit corbeille posée à ses pieds ; l'ange est à droit, de face*». LAMERLE 1949, p. 104-106



Fig. 23 - Monastero di sant'Apollò, Bawit. Annunciazione

Potrebbe essere interessante notare la presenza di racemi vegetali tra i personaggi che suggeriscono la volontà, dello sconosciuto artista, di ambientare la scena in uno spazio aperto. All'Annunciazione seguivano la Visitazione, la partenza della Vergine e di Giuseppe per Betlemme, per partecipare al censimento indetto da Augusto, e la Natività²⁰⁴. Secondo la ricostruzione proposta da Mahmoud Zibawi²⁰⁵, all'interno della nicchia posta al centro della parete est della cappella trovava posto un'immagine di Cristo; è quindi ipotizzabile, sulla base delle altre pitture provenienti dal monastero, l'esistenza di un Cristo in maestà, forse circondato dai simboli dei quattro evangelisti, che sovrastava la decorazione del registro inferiore nel quale poteva trovare posto l'immagine della Vergine circondata dagli apostoli o da una teoria di santi.

Il ciclo dell'infanzia di Cristo, con una scena di Annunciazione, si ritrova anche all'interno del santuario di Abu-Hennis (VII secolo) sito nei pressi dell'antica città di Antinoe. La composizione del ciclo risulta alquanto articolata ma, in questo caso, la particolarità risiede nel fatto che le scene pittoriche si presentano strettamente collegate a un altro particolare ciclo pittorico che vede nel sacerdote Zaccaria il protagonista principale.

²⁰⁴ CLÉDAT 1910, col. 244; ZIBAWI 2003, p. 77

²⁰⁵ ZIBAWI 2003, *ibidem*

Il ciclo di Zaccaria, così come viene descritto da Mahmoud Zibawi²⁰⁶ l'unico studioso che descrive in maniera dettagliata queste pitture, si potrebbe suddividere in quattro scene principali: partendo dall'annuncio della futura nascita di Giovanni²⁰⁷, il ciclo prosegue con la raffigurazione del sacerdote che, reso muto da Gabriele per aver dubitato del suo messaggio, si esprime davanti alla folla radunatasi al tempio²⁰⁸; segue una scena non ben definita che vede Zaccaria di fronte ad una sconosciuta figura nimbata, il cui nome è stato cancellato dal tempo ma che si può ragionevolmente supporre fosse Elisabetta.

L'Annunciazione a Maria, che segue immediatamente a queste scene, mette in rapporto l'evento miracoloso dell'Incarnazione con l'annuncio della nascita di Giovanni Battista il quale – com'è noto – fu il profeta che precedette la venuta del Messia: «l'angelo mandato a Zaccaria ricompare qui per annunciare a Maria la nascita di colui “che sarà chiamato Figlio di Dio”»²⁰⁹. Sembra quindi che sia nella figura dell'angelo annunziante che si debba ritrovare l'inizio e la fine di questa narrazione teofanica.

Il ciclo dell'*infantia Salvatoris* che segue si articola in cinque scene che si susseguono senza soluzione di continuità. Ad aprire la narrazione è la figura di Erode che, seduto sul trono all'interno del palazzo, dà l'ordine ai soldati di massacrare tutti i bambini di Betlemme, dai due anni in giù; segue la figura di Elisabetta che, con il piccolo Giovanni, è rappresentata in fuga dalla strage e, subito dopo, è dipinto il martirio di Zaccaria sulle scale del tempio²¹⁰. Queste ultime due scene, per i soggetti particolari che rappresentano, costituiscono evidentemente un *unicum* tratto dalla narrativa apocrifia, per la precisione dagli ultimi tre capitoli del *Protovangelo di Giacomo*²¹¹. Il ciclo

²⁰⁶ IDEM, p. 63

²⁰⁷ «Non temere, Zaccaria! Dio ha ascoltato la tua preghiera. Tua moglie Elisabetta ti darà un figlio e tu lo chiamerai Giovanni». *Lc* 1, 13

²⁰⁸ «“Tu non hai creduto alle mie parole che pure al momento giusto si avvereranno. Per questo diventerai muto e non potrai parlare fino al giorno in cui si compirà la promessa che ti ho fatto”. Intanto, fuori del santuario, il popolo aspettava Zaccaria [...]. Quando poi Zaccaria uscì e si accorsero che non poteva parlare con loro, capirono che nel santuario egli aveva avuto una visione». *Lc* 1, 20-22

²⁰⁹ ZIBAWI 2003, p. 63

²¹⁰ IDEM, pp. 59-61

²¹¹ «Anche Elisabetta, avendo udito che si cercava Giovanni, lo prese e salì sulla montagna, guardandosi attorno dove nascondere, ma non c'era un luogo di rifugio. [...] E subito il monte si aprì in una cavità e l'accolse. E una luce vi traspariva per loro, perché presso di loro c'era un angelo del Signore che li custodiva». *Protovangelo di Giacomo* XXII, 3 (cfr. *Vangelo dell'infanzia armeno* XIV, 2); «Erode, dunque, cercava Giovanni e mandò dei servi da Zaccaria a dirgli: “Dove hai nascosto tuo figlio?”. Egli rispose dicendo loro: “Io sono un ministro di Dio e sto di continuo occupato nel Tempio del Signore: non so dov'è mio figlio”. I servi se ne andarono e riferirono tutto questo ad Erode. Ed Erode, infuriatosi, disse: [...] “Di' la verità: dov'è tuo figlio? Tu sai bene che il tuo sangue è sotto la mia mano!”. [...] Ma Zaccaria rispose: “Dio mi è testimone che se tu spargi il mio sangue la mia anima l'accoglierà il Signore,

pittorico prosegue con la rappresentazione del sogno di Giuseppe, avvertito dall'angelo del pericolo per il bambino, e termina con la fuga della Sacra Famiglia verso l'Egitto²¹². L'affiancamento del ciclo di Zaccaria a quello dell'infanzia di Cristo ha un chiaro intento teofanico. Se si considera che il cristianesimo si radicò in Egitto nella sua forma monofisita, l'unione di questi due cicli narrativi aveva evidentemente lo scopo di evidenziare la natura divina di Cristo attraverso il rimando all'annuncio della miracolosa nascita del suo profeta e alla realizzazione di tutte le profezie veterotestamentarie che preannunciavano la venuta del Messia. Inoltre, Mahmoud Zibawi²¹³ riporta dell'esistenza, nel santuario di Abu-Hennis, delle raffigurazioni pittoriche di due miracoli di Gesù: le Nozze di Cana e la Resurrezione di Lazzaro. Tali pitture, purtroppo, sono oggi completamente perdute e, di conseguenza, la descrizione che fornisce lo studioso si basa su alcuni rilievi grafici eseguiti nel 1902 da Jean Clédat²¹⁴. Si trattava comunque, anche in questo caso, di un'ulteriore riprova della volontà degli artisti egiziani di richiamare la natura divina di Cristo, attraverso le rappresentazioni dei due miracoli più famosi che egli compì nel corso della sua missione di diffusione della Parola.

Pressappoco coevo alla pittura di Abu-Hennis è ciò che rimane dell'Annunciazione del santuario di Abu-Girgeh (Fig. 24). Sulla parete settentrionale di questo santuario si può ancora vedere, infatti, l'angelo Gabriele che, nella composizione originaria, affiancava la Vergine in trono della quale, purtroppo, non restano a tutt'oggi che pochi frammenti di pittura²¹⁵. Dalla descrizione delle altre pitture che decorano le pareti del santuario, così come ci viene fornita da Mahmoud Zibawi²¹⁶, non sembra però emergere l'inserimento dell'episodio dell'Annunciazione all'interno di un ciclo pittorico più complesso e articolato. La decorazione, infatti, è alquanto varia: si ritrova l'immagine imponente di un Cristo in gloria con, in mano, il libro aperto del Vangelo e quella di un

perché è un sangue innocente, che tu spargi nel vestibolo del Tempio del Signore". Allo spuntar del giorno Zaccaria fu ucciso [...]». *Protovangelo di Giacomo* XXIII, 1-3 (cfr. *Vangelo dell'infanzia armeno* XIV, 3-5)

²¹² «Dopo la partenza dei sapienti, Giuseppe fece un sogno: l'angelo di Dio gli apparve e gli disse: "Alzati, prendi con te il bambino e sua madre e fuggi in Egitto. Erode sta cercando il bambino per ucciderlo. Tu devi rimanere là, fino a quando io non ti avvertirò". Giuseppe si alzò, di notte prese con sé il bambino e sua madre e si rifugiò in Egitto. E vi rimase fino a quando non morì il re Erode». *Mt* 2, 13-15 (cfr. *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XVII, 2; *Vangelo dell'infanzia arabo siriano* IX; *Vangelo dell'infanzia armeno* XV, 1-3; *Storia di Giuseppe il falegname* VIII, 3)

²¹³ ZIBAWI, p. 64

²¹⁴ IDEM, p. 58

²¹⁵ IDEM, p. 66

²¹⁶ IDEM, pp. 66-70

giovane orante in mezzo in un ambiente nilotico (si riconoscono facilmente piante di papiro, fiori di loto e pesci che sembrano saltare oltre il livello dell'acqua).

L'arcangelo Gabriele dell'Annunciazione è una figura monumentale. Del volto, gravemente danneggiato, è ancora visibile solo l'occhio destro, grande e dallo sguardo fisso sullo spettatore. Una lunga tunica dorata, decorata con *clavii* e *tabulae*, è coperta da un pallio rosso, che l'angelo regge all'altezza del ventre dopo averlo fatto girare sotto il braccio destro. Notevoli sono le ali grandi e scure, delle quali il pittore volle distinguere le piume una a una, segnate nella parte più esterna da una spessa bordura d'oro. Interessante è, inoltre, la disposizione dei piedi dell'angelo; quello destro è di profilo e si può distinguere la decorazione di un sandalo, il sinistro invece è portato all'indietro, quasi ad accennare un passo dell'angelo verso la figura di Maria.



Fig. 24 - Santuario di Abu-Girgeh. Arcangelo Gabriele annunziante

In conclusione si può affermare che l'Egitto cristiano risulta essere una terra particolarmente fertile per la formazione dell'iconografia dell'Annunciazione. Gli esempi di arte copta analizzati dimostrano, però, quanto quest'arte si discosti radicalmente dalla coeva pittura occidentale. Le forme sono più statiche e, molto spesso, mancano sia l'attenzione al dettaglio anatomico sia quel senso di movimento che dovrebbero animare la composizione pittorica.

Com'è facile notare, la maggior parte di queste raffigurazioni si trova, o si trovava, all'interno di monasteri isolati nel deserto, questo perché – è noto – l'Egitto è comunemente considerato come la culla del monachesimo orientale. L'ideale monastico della vita ritirata (anacoretismo o eremitismo), lontana dalla vita dei villaggi e delle città, permetteva ai monaci di vivere quello che si riteneva l'ideale di vita proposto dal

Vangelo. L'esistenza isolata nel deserto, in solitudine o in piccoli gruppi, avvicinava l'uomo all'esistenza di Cristo e di Giovanni Battista²¹⁷; il deserto, quindi, non era una fuga dalle comunità popolate perché, nella solitudine, i monaci ritenevano di recepire pienamente il messaggio evangelico, e la sofferenza della vita anacoreta preparava al conseguimento della vera perfezione e all'avvento del regno di Dio.

La più originale tra le immagini studiate è sicuramente la più antica, quella di El-Bagawat che, oltre a un significato religioso tratto dalle scritture apocriefe, era evidentemente anche il prodotto di una complessa riflessione teologica che inseriva l'annuncio a Maria in relazione all'episodio veterotestamentario del diluvio universale. È possibile ipotizzare, inoltre, che la scena dell'Annunciazione rivestisse un particolare significato per i cristiani copti monofisiti perché rappresentava il momento in cui Maria, accogliendo in sé la discesa dello Spirito Santo, permetteva l'esistenza del Dio incarnato. Interessante è, inoltre, l'Annunciazione inserita all'interno del complesso ciclo narrativo di Abu-Hennis, dove alle scene neotestamentarie si affiancarono immagine tratte dal *Protovangelo di Giacomo*. Inoltre, nel santuario di Abu-Hennis, l'immagine della fuga della Sacra Famiglia potrebbe essere interpretata come un'anticipazione dell'evangelizzazione dell'Egitto, una delle prime terre toccate dalla presenza di Cristo.

3.5. *L'Annunciazione nelle arti minori: gli avori*

Nel corso di questo studio sull'evoluzione iconografica dell'Annunciazione, è emerso come questa particolare scena rivestisse un ruolo di primo piano anche all'interno del vasto ambito delle cosiddette 'arti minori'. In questo contesto artistico, l'immagine dell'Annunciazione si ritrova impiegata in numerosi oggetti d'avorio di varia destinazione, in particolare nella famosa cattedra del vescovo Massimiano (prima metà del VI secolo) conservata presso il Museo Arcivescovile di Ravenna (Fig. 25).

²¹⁷ Giovanni Battista predicava nel deserto (*Mt* 3, 1-3; *Mc* 1, 2-4; *Lc* 3, 2-6; *Gv* 1, 23) e, secondo il Vangelo di Matteo «aveva un vestito fatto di peli di cammello e attorno ai fianchi portava una cintura di cuoio; mangiava cavallette e miele selvatico». *Mt* 3, 4. Gesù, in seguito, visse quaranta giorni e quaranta notti nel deserto, senza mangiare né bere, per resistere alle tentazioni del diavolo (*Mt* 4, 1-2; *Mc* 1, 12-13; *Lc* 4, 1-2)

Lo studio di quest'opera deve per forza tenere conto delle contingenze storiche che, inevitabilmente, influenzarono la formazione iconografica delle tavolette di avorio e la realizzazione della cattedra nel suo complesso. È noto, infatti, che in età giustiniana intercorsero stretti rapporti politici tra Ravenna e la capitale orientale dell'impero; ciò si deve senz'altro all'importanza di Massimiano, figura politica, oltre che religiosa, d'indubbio rilievo. È giusto ricordare che Massimiano, del quale si è già parlato nel paragrafo precedente, fu vescovo di Ravenna dal 546 al 556 e nel corso del suo episcopato ebbe il merito di consacrare, in questa città, la basilica di San Vitale – dove, nel mosaico della parete sinistra nella conca absidale che ritrae la corte imperiale di Giustiniano, si conserva il ritratto del vescovo, indicato esplicitamente dall'iscrizione come *Maximianus* – e quella di Sant'Apollinare in Classe. Il nome di Massimiano è legato indissolubilmente a quello dell'imperatore Giustiniano che impose la nomina, dell'allora diacono di origini istriane, a papa Vigilio. L'arrivo di Massimiano a Ravenna avvenne pochi anni dopo la riconquista bizantina della città (540), conquista avvenuta nel



Fig. 25 - Cattedra di Massimiano. Museo Arcivescovile, Ravenna

corso della prima fase della guerra greco gotica (535-540) che vide contrapporsi l'esercito bizantino, guidato dal generale Belisario (500 ca.-565), a quello del regno ostrogoto comandato dal re Vitige (m. 542). Massimiano, nella sua nuova qualifica di vescovo, rientrava pertanto in quel progetto di riconquista e adesione, sia politica sia religiosa, di Ravenna alle disposizioni imperiali, voluto da Giustiniano. Dall'anno della conquista, infatti, Ravenna fu capitale del governo bizantino in Italia e, dalla fine del VI secolo, divenne sede dell'Esarcato. Questo controllo da parte di Bisanzio causò, per forza di cose, lo straniamento di Ravenna dal complesso della politica e dell'arte del resto della penisola. Come scrisse giustamente Carlo Cecchelli, a proposito di Massimiano, «la necessità di affermare il nome del protettore Giustiniano in opere che

fossero espressione della sua romana ed orientale potenza, fecero sì che la liturgia e l'arte di Ravenna si straniassero ancor più dall'Occidente»²¹⁸.

Il seggio episcopale del vescovo, forse un dono dell'imperatore al religioso in occasione della sua nomina²¹⁹, si componeva di un'anima di legno d'ebano²²⁰ ricoperta di placchette d'avorio, con scene narrative e personaggi stanti, incorniciate da rilievi eburnei di carattere decorativo. Tra i girali di vite s'intravedono pavoni, leoni e cervi, un ricco bestiario dal chiaro significato cristologico e soteriologico. Sulla fronte della cattedra, in corrispondenza del bancale, il monogramma interpretabile come *Maximianus Episcopus* richiama il nome del personaggio per il quale l'opera fu realizzata²²¹. Wolfgang Fritz Volbach²²² ipotizzò che la realizzazione della cattedra eburnea fosse da ricollegarsi proprio alla nomina vescovile di Massimiano. Ad ogni modo, il seggio si deve riferire ai primissimi anni dell'episcopato di Massimiano, poiché già nel 553 egli è conosciuto come Arcivescovo della città e, pertanto, se la cattedra fosse da ricondurre a questo periodo, il monogramma avrebbe dovuto menzionare la più elevata carica di *Archiepiscopus*²²³.

Nella parte frontale in cinque lastre sono ritratti, a figura intera, i quattro Evangelisti e Giovanni Battista; tutti i personaggi sono inquadrati in nicchie sorrette da colonnine tortili con capitelli corinzi e sormontate da conchiglie umbratili. La parte posteriore dello schienale era decorata da sedici formelle delle quali, a tutt'oggi, se ne conservano solo sette. Gli avori trattano un ciclo cristologico che, partendo dall'alto a sinistra e scendendo, oggi comprende solo il Battesimo di Cristo, l'Entrata a Gerusalemme, la Moltiplicazione dei pani e dei pesci e la distribuzione di questi alla folla, il Miracolo di Cana, la Guarigione del cieco nato e l'Incontro con la Samaritana al pozzo. Lungo i lati

²¹⁸ CECHELLI 1935, p. 37

²¹⁹ VOLBACH 1977, p. 2; RIZZARDI 1990, p. 37

²²⁰ CECHELLI 1935, p. 45. Nel corso del restauro del 1956 ad opera dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma l'armatura in legno fu sostituita da una struttura in plexiglass. VOLBACH 1977, p. 41

²²¹ BOVINI 1957, pp. 3-4; VOLBACH 1977, p. 22. Bovini riporta le diverse letture proposte per il monogramma: oltre a *Maximianus Episcopus*, l'alternativa è *Maximiano Episcopo* o, ancora, *Maximiani Episcopi*. Non sono accettabili tutte quelle ipotesi riportate puntualmente da Cecchelli e Volbach, nei loro studi, formulate da studiosi che, reinterprestando il monogramma della cattedra, ritennero di poter ricondurre l'opera ad altri personaggi storici. CECHELLI 1935, pp. 33-35; VOLBACH 1977, pp. 40-41

²²² VOLBACH 1977, p. 22

²²³ BOVINI 1957, p. 4; VOLBACH 1977, *ibidem*

della cattedra, invece, in corrispondenza dei braccioli, i rilievi d'avorio narrano la storia di Giuseppe, figlio di Giacobbe, tratta dagli ultimi capitoli del libro della *Genesi*²²⁴.

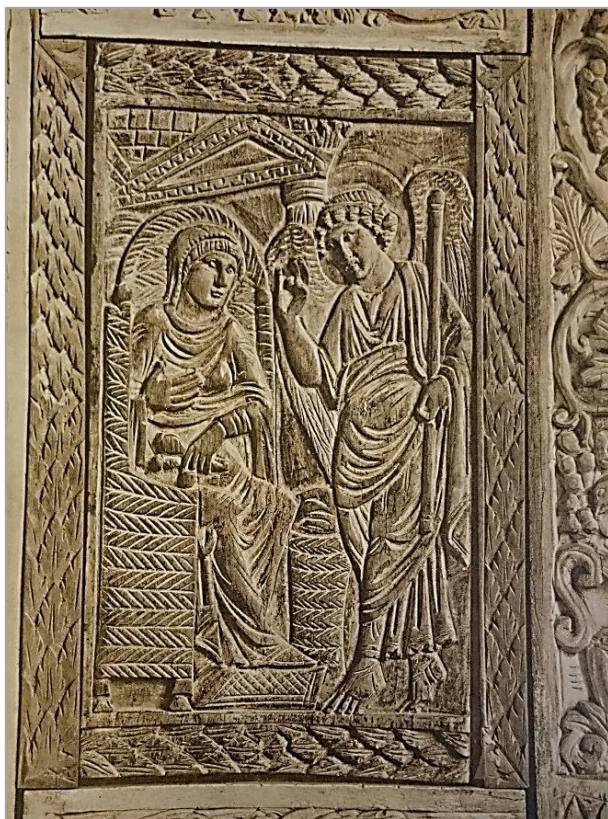


Fig. 26 - Cattedra di Massimiano, particolare con Annunciazione

L'Annunciazione (Fig. 26) trova collocazione nella parte anteriore dello schienale dove il ciclo narrativo a tema mariano, originariamente composto di otto tavolette e oggi comprensivo solo di cinque, comincia nel registro inferiore con la scena dell'annuncio di Gabriele alla Vergine e prosegue, da destra verso sinistra, con l'episodio apocrifo della Prova delle acque amare e il viaggio della Sacra Famiglia verso Betlemme, preceduto dal sogno di Giuseppe durante il quale l'angelo lo esortò a non ripudiare Maria. Del registro superiore sono conservate solo due placchette eburnee con la scena della Natività (a sinistra) e l'immagine della Vergine in trono col Bambino (a destra).

²²⁴ Annuncio a Giacobbe della morte di Giuseppe (*Gn* 37, 32-34), Giuseppe calato nel pozzo e l'uccisione del capretto (*Gn* 37, 18-24. 29-31), la vendita di Giuseppe ai mercanti Ismaeliti (*Gn* 37, 25-28), Giuseppe venduto a Potifar (*Gn* 37, 36), Giuseppe tentato, accusato e incarcerato (*Gn* 39, 7-19), Giuseppe interroga i fratelli e tiene Simeone come ostaggio (*Gn* 42, 6-20), Giuseppe fa riempire di grano i sacchi dei fratelli (*Gn* 42, 25-26), Giuseppe interpreta i sogni del Faraone (*Gn* 41, 8-36), Giuseppe riabbraccia suo padre Giacobbe (*Gn* 46, 28-30), il sogno del Faraone (*Gn* 41, 1-4).

La scena dell'Annunciazione, nella sua composizione, si presenta non molto dissimile da quelle analizzate sinora. L'angelo, a destra, è vestito con tunica e pallio secondo la foggia classica; i capelli, riccioluti sulla fronte, sono fermati da un nastro che gira attorno al capo. Gabriele si approssima alla Vergine con un passo leggero; la leggiadria del volo angelico, quindi, è qui rappresentata non attraverso l'espedito delle ali dischiuse ma con la scelta di raffigurare l'angelo che si dirige, in punta di piedi, verso la cattedra sulla quale è seduta Maria. Sembra che l'angelo non abbia ancora toccato completamente il suolo. Gabriele regge, con il braccio sinistro, il bastone dell'autorità, l'oggetto che simboleggia l'importanza della sua missione e del messaggio comunicatogli direttamente da Dio; le dita della mano sinistra, invece, sono piegate in un gesto benedicente.

Maria, a sinistra, è raffigurata seduta su di un seggio dall'alto schienale ricurvo con suppedaneo che, all'apparenza, sembra realizzato di vimini intrecciati, così come il cesto delle matasse della porpora che la Vergine tiene accanto. La veste di Maria è una lunga tunica dalle maniche strette, coperta da un velo che le copre le spalle e il capo. L'atteggiamento di Maria al momento dell'annuncio è chiaramente di sorpresa. La mano destra corre al petto tanto la Vergine sembra spaventata, non si sa se a causa dell'apparizione improvvisa dell'angelo o se per le parole stesse di Gabriele; nella mano sinistra, posata sul grembo, Maria stringe la rocca e il fuso, chiaro rimando all'azione della filatura della porpora per il tempio che stava compiendo quando l'angelo apparve. Da notare è il fatto che il seggio della Vergine è inquadrato in un colonnato sormontato da un timpano di impronta classica. È possibile che anche qui, come nel caso del mosaico parentino già discusso, si sia voluto rimarcare l'identificazione di Maria quale tempio santo del Dio fattosi uomo. Forse proprio a tale concetto si può ricollegare la scelta dell'artista di raffigurare l'angelo benedicente. Quello che si volle raffigurare non fu tanto l'annuncio quanto, piuttosto, il miracolo dell'incarnazione in Maria che, di conseguenza, deve essere benedetta perché ospite corporea del divino.

I rilievi della cattedra di Massimiano, sin da un primissimo sguardo, si presentano profondamente diversi l'uno dall'altro per ragioni di carattere puramente stilistico; se si osserva la decorazione del bancale, infatti, si rimarca un rilievo più aggettante e una maggiore attenzione al particolare, nel panneggio delle vesti e nei dettagli dei volti dei personaggi, soprattutto se si confronta con le scene che decorano lo schienale, nelle quali il rilievo si presenta quasi piatto e i volti sono quasi completamente privi di caratterizzazione personale. È facile intuire, pertanto, come l'esecuzione dei rilievi sia

da attribuirsi a più intagliatori che, operando congiuntamente, riportarono nell'opera le influenze stilistiche proprie della loro terra di origine. Il fatto, inoltre, che la formella dell'Annunciazione si presenti chiaramente segata sul lato destro, dove è assente la bordura di separazione tra la scena figurata e la cornice decorata a palmette, va chiaramente a vantaggio dell'ipotesi di una copresenza di diversi artisti. L'immagine dell'Annunciazione sarebbe stata quindi realizzata in un particolare laboratorio di intaglio e, solo in secondo momento, adattata allo spazio che le spettava nella cattedra vescovile.

È perfettamente condivisibile, quindi, la tesi espressa da Wolfgang Fritz Volbach²²⁵ che fa giustamente notare come la realizzazione della cattedra di Massimiano, con la sua commistione di stili riferibili a diversi centri di produzione, non dovrebbe essere ricondotta a un particolare centro di produzione orientale – sia esso Alessandria, la Siria o Costantinopoli – quanto, piuttosto, alla presenza, in un unico luogo, di numerose e diverse maestranze dedite all'intaglio dell'avorio. Questo particolare, più che rispondere a un'ipotetica importazione del manufatto in Italia, potrebbe essere lo specchio della situazione artistica che Ravenna, nel suo nuovo ruolo di capitale dell'impero, doveva sicuramente aver creato. È facile intuire, difatti, che già dall'inizio del V secolo, quando cioè Ravenna fu elevata al ruolo di capitale occidentale da Onorio, nella città fossero confluite numerose maestranze straniere dedite alla creazione di quell'arte aulica che vede senz'altro nei mosaici ravennati il suo esempio più famoso. Senza dubbio però, in seguito alla riconquista bizantina, a Ravenna giunsero nuove e molteplici maestranze provenienti da diverse zone dell'impero le quali, oltre a essere impegnate nella realizzazione dei mosaici ravennati di epoca giustiniana, probabilmente contribuirono anche all'esecuzione di questa particolare e complessa opera di intaglio. Ad ogni modo è giusto menzionare anche l'interessante opinione espressa da Clementina Rizzardi²²⁶

²²⁵ VOLBACH 1977, p. 22; pp. 46-48. Baldwin E. Smith ritenne di individuare in Alessandria la città nella quale la cattedra sarebbe stata lavorata. Ciò sarebbe da attribuire ad alcune caratteristiche stilistiche delle figure che, secondo lo studioso, denoterebbero l'influenza ellenistica; inoltre, l'iconografia delle formelle eburnee con storie cristologiche tornerebbe frequentemente nei monumenti copti del VI secolo. SMITH 1917, pp. 22-37. Secondo Giuseppe Bovini i rilievi frontali del bancale sarebbero da ricondurre ad un artista di provenienza anatolica, i pannelli dello schienale sarebbero attribuibili ad artisti alessandrini mentre il ciclo veterotestamentario di Giuseppe sarebbe stato realizzato da un artista egiziano. Nel suo scritto Giuseppe Bovini riportò, inoltre, le tesi di numerosi altri studiosi che si espressero circa il luogo in cui la cattedra sarebbe stata, teoricamente, eseguita. BOVINI 1957, pp. 27-31. Le diverse analisi stilistiche formulate in merito alla cattedra di Massimiano vennero riportate anche da Carlo Cecchelli nel suo volume *La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali* edito nel 1935. CECHELLI 1935, pp. 59-63

²²⁶ RIZZARDI 1990, p. 37

che riconduce l'eterogeneità dei rilievi ravennati ad un preciso programma ideologico e decorativo di origine costantinopolitana. Lo stile aulico e ieratico sarebbe stato, secondo la studiosa²²⁷, più consono alla raffigurazione delle scene neotestamentarie legate al tema divino della redenzione, mentre le scene veterotestamentarie, maggiormente legate al tema della fede, sarebbero state realizzate con un stile più semplice e leggero.

La cattedra di Massimiano è certamente un oggetto di culto particolare il cui scopo primario era, sostanzialmente, quello di elevare il vescovo al ruolo di maestro della religione; in quest'oggetto, infatti, si potrebbe ravvisare un chiaro rimando agli episodi neotestamentari nei quali si narra che Cristo diffondeva la Parola di Dio stando seduto tra gli uomini²²⁸. In ragione di questa interpretazione, si può intuire la presenza di un complesso significato all'interno della decorazione eburnea dell'oggetto che, chiaramente, non poteva avere come fine ultimo quello di educare i fedeli alla Storia Sacra (compito riservato al vescovo) quanto, piuttosto, quello di rimarcare il ruolo primario di Massimiano all'interno della comunità. La presenza del monogramma di Massimiano nella parte frontale del bancale, sulla quale sono presenti anche le figure degli Evangelisti e di Giovanni Battista, aveva forse lo scopo di porre il vescovo in diretta relazione con i maggiori diffusori della Parola di Cristo. Allo stesso tempo, l'esaltazione della divina natura di Cristo, raccontata attraverso le vicende salienti della storia di sua madre e gli eventi più importanti della sua missione tra gli uomini, sono poste sullo schienale della cattedra. È facile intuire come queste raffigurazioni simboleggiassero il sostegno della fede; il fatto che queste fossero collocate a decorazione dello schienale arcuato della cattedra induce a riconoscere, in esse, un ruolo protettivo rivolto a colui per il quale la cattedra venne realizzata. Oltre a ciò, è possibile che la storia di Giuseppe l'ebreo avesse come significato quello di ricordare il valore soteriologico della fede, principio fondamentale della missione divulgativa del vescovo. Sulla base di questa interpretazione credo sia possibile riconoscere, nella particolare struttura della cattedra, il riflesso della complessa struttura della fede cristiana.

Ad artisti attivi a Ravenna in un'epoca precedente, verso la fine del V secolo, viene generalmente attribuita la copertura di evangelario, conosciuta come dittico delle

²²⁷ *Ibidem*

²²⁸ L'evangelista Matteo, raccontando l'episodio del Discorso della Montagna, scrisse che «vedendo che c'era tanta gente Gesù salì verso il monte. Si sedette, i suoi discepoli si avvicinarono a lui ed egli cominciò a istruirli [...]» (Mt 5, 1-2). Luca, invece, racconta che Gesù si sedette tra i dottori del tempio a discorrere con loro: «Dopo tre giorni [Maria e Giuseppe] lo trovarono nel tempio: era là, seduto in mezzo ai maestri della legge: li ascoltava e discuteva con loro. Tutti quelli che lo udivano erano meravigliati per l'intelligenza che dimostrava con le sue risposte» (Lc 2, 46-47)

‘cinque parti’, del Tesoro del Duomo di Milano²²⁹. L’opera denota una serie interessante di influenze artistiche che in essa sembrano combinarsi perfettamente. Mentre l’iconografia di alcune scene, essendo basata sui testi apocrifi, lascia intuire un’influenza orientale, la presenza degli inserti orafi a *cloisonné* esprime l’ascendente esercitato dall’oreficeria gota. Com’è noto, fu proprio la lavorazione dell’oro ad assumere il ruolo di arte guida nella produzione artistica delle cosiddette ‘popolazioni barbariche’.

Una tale commistione di stili si potrebbe associare alle committenze auliche di Teodorico (454 ca.-526)²³⁰, re degli Ostrogoti, che dal 493 governò il regno ostrogoto d’Italia dalla capitale Ravenna. È noto che Teodorico, figlio del re Teodemiro, fu inviato a Costantinopoli come ostaggio sin da tenera età e lì vi rimase per diciotto anni. Questo, quasi certamente, condizionò l’educazione di Teodorico, che ebbe modo di comprendere e di conoscere la cultura greco-romana e quella bizantina. Non si può escludere, pertanto, che la formazione di Teodorico abbia permesso a due basi culturali profondamente diverse, come quella bizantina e quella gota, di confluire e integrarsi in un unico oggetto.

Il dittico in questione è composto di due valve formate, ciascuna, da cinque formelle d’avorio fissate ad un’anima di legno mediante l’impiego di chiodi metallici.

La prima valva (Fig. 27) reca al centro l’applicazione orafa di un agnello mistico composto da alveoli destinati ad una decorazione di pietre preziose e smalti *cloisonné*, tecnica orafa che – è

noto – prevede la creazione di piccole ripartizioni in metallo (*cloisons*) destinate a contenere smalti colorati vetrificabili. L’agnello, racchiuso in una corona trionfale di



Fig. 27 - Dittico delle 'cinque parti', fronte. Tesoro del Duomo, Milano

²²⁹ VOLBACH 1977, p. 13; BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 49

²³⁰ VOLBACH 1977, *ibidem*; BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 50

fiori e frutti, decorata da un nastro lemniscato, è circondato da otto scene che trattano vicende dalla vita di Maria e dall'infanzia di Cristo. Sul lato sinistro, dall'alto verso il basso, sono facilmente distinguibili l'Annunciazione alla fonte, i Magi che indicano la stella e il Battesimo di Cristo. A destra, invece, si trova una scena particolare, della quale si parlerà in seguito più compiutamente, con Maria e l'angelo che le indica una stella; di sotto a questa, si riconosce la raffigurazione di Gesù al tempio tra i dottori e quella della sua entrata in Gerusalemme. La Natività e la Strage degli innocenti occupano rispettivamente la parte superiore e quella inferiore della valva. In alto, entro corone, vi sono l'angelo (simbolo di Luca) e il bue (simbolo di Matteo) a cui, in basso, corrispondono i busti dei due evangelisti che raccontarono la storia dell'*infantia Salvatoris* in maniera più approfondita.



Fig. 28 - Dittico delle 'cinque parti', retro

La composizione della seconda valva (Fig. 28) rispecchia quella della prima, con la differenza però che la lastra centrale riporta l'immagine di una croce gemmata, realizzata anch'essa a *cloisonné*, e che le scene narrative si focalizzano su quegli eventi della storia di Cristo che più di tutti ne ricordano la divinità: dai miracoli di Guarigione del cieco e del paralitico, alla Resurrezione di Lazzaro, dall'Ultima cena, all'Offerta delle corone del martirio al Cristo *cosmocrator*. Ivi, i rimandi agli evangelisti sono, naturalmente, rivolti a Giovanni e Marco. Focalizzando l'attenzione sulla scena dell'Annunciazione (Fig. 29) si nota come questa si presenti realizzata in maniera molto peculiare. Si tratta, infatti, della prima immagine di Annunciazione alla fonte chiaramente individuabile poiché, come scritto in precedenza, quella scolpita sul rialzo attico del sarcofago di Adelfia ha suscitato non pochi dubbi tra gli studiosi che, nel corso del tempo, se ne sono occupati. Sul lato destro del riquadro, è raffigurata la sorgente d'acqua sulla quale Maria si china per riempire la brocca. La vergine è inginocchiata, nella mano sinistra regge un'anfora mentre la destra



Fig. 29 - Dittico delle 'cinque parti'. Particolare con Annunciazione alla fonte

è alzata all'altezza del petto; di certo, questo è un accorgimento per sottolineare la paura suscitata in lei dall'improvvisa apparizione dell'angelo alle sue spalle. Maria, infatti, si volta all'istante quando sente le parole dell'angelo Gabriele il quale, dato che le sue ali sono ancora dischiuse, deve essere appena sceso dal cielo senza fare alcun rumore. Molto interessante è il fatto che Maria porta al collo una ricca collana di pietre; probabilmente ciò è da associare alla volontà, da parte dell'intagliatore, di rimarcare la discendenza davidica di Maria e la qualifica di 'regina delle vergini' attribuitale dalle sue compagne del tempio²³¹.

A questa scena è senz'altro legata quella a lei speculare che si trova sul lato destro della valva (Fig. 30). Qui Maria, chiaramente incinta, sembra dirigersi verso un tempio preceduto da un'alta scalinata. Vicino a lei, un angelo le si rivolge indicando una stella che brilla nel cielo, in corrispondenza del tempio. Come riportato da Rossana Bossaglia e Mia Cinotti²³² sono numerose le interpretazioni formulate dagli studiosi in merito a questa scena. Ciò nonostante, basando lo studio sull'analisi testuale dello *Pseudo-*

²³¹ «Fu loro data dai pontefici della seta, del giacinto, del bisso, della porpora e del lino, ed esse tirarono a sorte tra di loro che cosa dovesse fare ciascuna fanciulla e a Maria toccò di ricevere la porpora per il velo del Tempio del Signore. Mentre essa la prendeva, le altre vergini le dissero: “Pur essendo la più piccola di tutte, hai meritato di avere la porpora!”. E così dicendo, quasi per scherzo, cominciarono a chiamarla ‘regina delle vergini’. Ma mentre così facevano tra di loro, apparve in mezzo a loro un angelo del Signore e disse: “Queste parole non saranno delle per scherzo, ma rappresenteranno una profezia verissima”. [...]». *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VIII, 5

²³² Le ipotesi avanzate dagli studiosi, nel corso del tempo, comprendono la Presentazione al tempio, la seconda Annunciazione (secondo la fonte letteraria apocrifa dello *Pseudo-Matteo*) e l'andata di Maria al tempio per la Prova delle acque amare. BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 49

Matteo, evidentemente l'unica fonte letteraria identificabile in relazione alla precedente immagine di Annunciazione²³³, ritengo che l'intagliatore, che realizzò questa enigmatica scena, abbia qui cercato di dare un'apparenza esteriore alle parole rivolte da Gabriele a Maria. L'angelo, infatti, disse alla Vergine: «Beata tu sei, o Maria, perché nel tuo ventre hai preparato un'abitazione al Signore! Ecco, verrà una luce dal cielo per abitare in te, e per opera tua risplenderà sul mondo intero»²³⁴. La stella indicata dall'angelo, quindi, potrebbe essere interpretata come preannuncio della nascita di Gesù, nella stessa accezione con la quale viene intesa nella scena successiva dei Magi. Non credo sarebbe sbagliato, allora, condividere l'interpretazione fornita già da Giuseppe Bovini²³⁵ che, in questa immagine, vede la raffigurazione della futura venuta del Messia come luce divina. Notando, inoltre, che Maria si presenta nella scena già con il ventre ingrossato ci si può ricollegare ancora a quanto scritto nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo*; quando Giuseppe, scoperta la gravidanza di Maria, interrogò le vergini che stavano con lei, in casa sua, loro risposero: «È rimasta sempre in preghiera con noi; ogni giorno un angelo del Signore parla con lei, ogni giorno riceve il cibo dalla mano



Fig. 30 - Dittico delle 'cinque parti'. Particolare con miracolo dell'Incarnazione

dell'angelo. [...] se vuoi che ti manifestiamo chiaramente il nostro sospetto, non altri ha reso gravida costei, se non l'angelo di Dio»²³⁶. Ecco che, allora, questa scena assumerebbe il valore di una sorta di raffigurazione dell'Incarnazione di Cristo in Maria, quale tempio di Dio.

Questa scena ambigua e l'Annunciazione sono, quindi, profondamente legate perché rappresentano l'una l'evoluzione semantica dell'altra.

²³³ Anche il *Protovangelo di Giacomo* racconta dell'incontro tra Maria e l'angelo alla sorgente dell'acqua. Tuttavia, secondo il testo, in tale occasione Maria udì solo una voce e, non vedendo nessuno, si spaventò e tornò a casa (vd. *Protovangelo di Giacomo XI, 1*)

²³⁴ *Vangelo dello Pseudo-Matteo IX, 1*

²³⁵ BOVINI 1969, p. 66

²³⁶ *Vangelo dello Pseudo-Matteo X, 1*

Il dittico di Milano dovette costituire, ad ogni modo, la base iconografica sulla quale lavorò l'intagliatore che realizzò la cassetta di Werden (Fig. 31), oggi conservata presso il Victoria & Albert Museum di Londra²³⁷.



Fig. 31 - Cassetta di Werden. Victoria & Albert Museum, Londra

La datazione proposta da Wolfgang Fritz Volbach²³⁸ – in seguito ripresa da Francesca Paola Massara²³⁹ – alla prima metà del V secolo (425-450 ca.), è sicuramente da ricondurre alle analogie stilistiche e iconografiche tra questi due pezzi; tuttavia, ritengo che sia più coerente la datazione ipotizzata da John Beckwith²⁴⁰, alla fine degli anni Cinquanta, che ricondusse i rilievi eburnei al periodo di recupero dell'arte classica riconducibile alla rinascenza carolingia del IX secolo. Questa datazione viene condivisa anche da Paul Williamson²⁴¹ nella stesura della scheda di catalogo, relativa agli avori della cassetta di Werden, contenuta nel volume *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*. Scrive lo studioso che «le peculiarità iconografiche e, inoltre,

²³⁷ Victoria & Albert Museum: scheda numero 149-1866; 146A-1866; 149B-1866. (http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=&offset=0&limit=15&narrow=&extrasearch=&q=149-1866&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=)

²³⁸ VOLBACH 1977, p. 18

²³⁹ MASSARA 2000a, p.113; MASSARA 2000b, p. 118

²⁴⁰ BECKWITH 1958, pp. 9-11

²⁴¹ WILLIAMSON 2010, p. 157-158

alcuni errori indicano che i pannelli furono il prodotto del lavoro di un artigiano che disegnò [i rilievi] utilizzando modelli che aveva solo parzialmente compreso»²⁴².

I due rilievi, che originariamente dovevano costituire i lati lunghi della cassetta, narrano gli eventi della vita di Maria dall'Annunciazione all'Epifania. Sull'unico rilievo rimasto, che costituiva uno dei due lati corti, è facilmente riconoscibile il battesimo di Cristo, preceduto da una particolare scena nella quale John Beckwith²⁴³ ritenne di poter individuare la cacciata dei Farisei dal Giordano, compiuta da Giovanni Battista²⁴⁴.



Fig. 32 - Cassetta di Werden. Particolare con Annunciazione alla fonte

L'Annunciazione (Fig. 32) costituisce la scena iniziale del racconto soteriologico che porta alla nascita di Cristo e alla sua presentazione ai Magi, i reali orientali. Anche qui, come nel dittico di Milano, l'Annunciazione a Maria è ambientata alla sorgente, secondo la fonte letteraria dello *Pseudo-Matteo*; ciò nonostante, nel piccolo rilievo di Werden²⁴⁵, la disposizione dei personaggi è invertita. Maria, infatti, è inginocchiata verso la fonte che è posta sulla sinistra del rilievo; l'abito della Vergine è una lunga tunica drappeggiata, dalle lunghe maniche ampie, completamente diverso, pertanto, dal

²⁴² «Iconographic peculiarities and even mistakes also point to the plaques being the work of a craftsman drawing from models which he only partially understood». WILLIAMSON 2010, p. 158; si veda anche la datazione proposta sul sito del Victoria & Albert Museum (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92708>)

²⁴³ BECKWITH 1958, p. 2

²⁴⁴ L'evento è narrato nel Vangelo di Matteo: «Venivano a farsi battezzare anche molti che appartenevano ai gruppi dei farisei e dei sadducei. Giovanni se ne accorse e disse: “Razza di vipere! Chi vi ha fatto credere di poter sfuggire al castigo, che ormai è vicino? [...] La scure è già alla radice degli alberi, pronta per tagliare: ogni albero che non dà frutti buoni sarà tagliato e gettato nel fuoco.”» *Mt* 3, 7. 10 (cfr. *Lc* 3, 7-9)

²⁴⁵ Victoria & Albert Museum: scheda numero 149-1866 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92708>)

ricco abito con ampia collana di perle che si può vedere sul dittico di Milano. L'angelo compare alle spalle di Maria, che si volta turbata; le sue grandi ali sono ancora aperte. Il corpo dell'angelo, leggermente posto di tre quarti, lascia intuire il movimento della figura che trasmette all'osservatore quel senso di improvvisa comparsa dell'essere celeste in un contesto altrimenti tranquillo e ordinario. Interessante è notare la particolare acconciatura di Maria, con i capelli raccolti in alto sul capo, che permette di riconoscere distintamente la sua figura anche all'interno delle scene successive.

Sul rilievo la narrazione prosegue con sogno di Giuseppe, nel corso del quale l'angelo lo avvisò della divina paternità di Gesù, seguito dalla Visitazione e da una scena che, ritengo, si possa a ragione interpretare come l'entrata di Maria al tempio per la Prova delle acque amare (Fig. 33)²⁴⁶.

In quest'ultima scena si nota una particolare evoluzione semantica rispetto a quello che fu il suo prototipo iconografico del dittico di Milano. Si può escludere a priori che si tratti di una raffigurazione dell'arrivo di Maria al tempio perché, se così fosse, l'ordine cronologico degli eventi non sarebbe rispettato in



Fig. 33 - Cassetta di Werden. Particolare con Prova delle acque amare

quanto, sulla base dei testi apocrifi, Maria giunse al tempio, per essere cresciuta come vergine santa, all'età di tre anni²⁴⁷; la Vergine, quindi, sarebbe dovuta essere rappresentata come una bambina. Sulla base del testo apocrifo dello *Pseudo-Matteo* ritengo sia più corretto riconoscere nella scena la raffigurazione dell'arrivo di Maria al tempio per essere sottoposta alla Prova delle acque amare. L'angelo che precede Maria sembra indicare il tempio nel quale la Vergine dovrà entrare; passa qui in secondo piano, infatti, il dettaglio della stella nel cielo che nel rilievo milanese simboleggia la

²⁴⁶ BECKWITH 1958, pp. 1-1; VOLBACH 1977, p. 16. Si veda anche la scheda, relativa all'avorio di Werden, sul sito del Victoria & Albert Museum, scheda di catalogo (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92708>)

²⁴⁷ «E al terzo anno, avendola svezzata, Gioacchino e sua moglie Anna andarono insieme al Tempio del Signore e offrendo vittime al Signore affidarono la loro piccola bimba, Maria, perché abitasse con le giovinette che trascorrevano giorno e notte nell'adorazione di Dio». *Vangelo dello Pseudo-Matteo* IV, 1 (cfr. *Protovangelo di Giacomo* VII, 2; *Vangelo dell'infanzia armeno* III, 2; *Libro sulla natività di Maria* VI, 1)

futura venuta di Cristo (dettaglio che, invece, si ritrova nella scena immediatamente successiva, ossia quella dei Magi che guardano nel cielo l'apparizione della stella del Messia). È possibile che l'angelo avesse lo scopo di rimarcare la protezione di Dio su Maria, in un momento di tensione emotiva come quello dell'accusa ingiusta di adulterio e, in un certo senso, che simboleggiasse anche la certezza di Maria nella fede in Dio²⁴⁸. Guardando la scena si ha la sensazione di assistere ad una sorta di processione con Maria che, affiancata dalla presenza protettrice dell'angelo, si dirige verso il tempio preceduta dal sommo sacerdote Abiathar. Non credo sia possibile, difatti, identificare Giuseppe nel personaggio maschile che avanza verso il tempio in quanto l'abbigliamento del futuro sposo di Maria, nelle scene in cui compare (si veda il sogno e la Natività), è completamente diverso, essendo costituito da una corta tunica da lavoro che lascia scoperta la parte superiore destra del petto. Data la cronologia della cassetta a una prima fase della rinascenza carolingia, è ipotizzabile che il cambiamento del valore semantico che coinvolse questa immagine, nel periodo che intercorse tra la realizzazione del dittico di Milano e quella dei rilievi della cassetta di Werden, sia da imputare – come già annotato – al lavoro di un artigiano non completamente a suo agio con l'iconografia più antica.

Il particolare affiancamento tra la scena di Annunciazione e quella della Prova delle acque amare non costituisce una peculiarità della cassetta di Werden essendo notoriamente già riscontrabile nelle formelle con scene narrative della vita della Vergine sulla cattedra di Massimiano. Ad un periodo approssimativamente coevo alla cattedra ravennate si può ricondurre il dittico più esemplificativo sul quale la storia neotestamentaria, raccontata tramite il ricorso a scene ricavate dai testi canonici, si arricchisce di dettagli apocrifi tratti dalla storia della Vergine.

²⁴⁸ «Avvenne in seguito che si diffuse la voce che Maria era gravida. E Giuseppe, arrestato dagli inservienti del Tempio, fu condotto davanti al pontefice, il quale, insieme con i sacerdoti, cominciò a rimproverarlo [...]. Ma Giuseppe si proclamava innocente, giurando che non l'aveva mai toccata. [...] Si radunò allora tutta la moltitudine di Israele, che non si poteva nemmeno contare, e anche Maria fu condotta al Tempio del Signore. [...] Chiamata quindi Maria le dissero: "Tu che scusa potrai avere? E quale segno apparirà in te più evidente di questa gravidanza del tuo ventre, che ti tradisce? Questo solamente ti chiediamo: che, siccome Giuseppe è innocente nei tuoi confronti, tu confessi chi è che ti ha sedotta. È meglio infatti che ti riveli la tua confessione piuttosto che ti denunci in mezzo al popolo l'ira di Dio, imprimendo un marchio sul tuo volto". Ma Maria con fermezza e senza paura disse: "Se c'è in me qualche contaminazione o qualche peccato o se c'è stata in me qualche concupiscenza o impudicizia, mi scopra il Signore al cospetto di tutte le genti, affinché io sia per tutti un esempio di punizione". Quindi si avvicinò con fiducia all'altare del Signore, bevve l'acqua della bevanda e girò sette volte attorno all'altare, ma non fu trovata in lei alcuna macchia. [...]» *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XII, 1-5 (cfr. *Protovangelo di Giacomo* XVI, 1-3; *Vangelo dell'infanzia armeno* VII, 1-8)

Il dittico a cinque parti di Murano, del quale l'unica valva integra è oggi conservata presso il Museo Nazionale di Ravenna²⁴⁹ (Fig. 34), presenta una decorazione improntata all'esaltazione di Cristo redentore.

La valva mostra, sul pannello centrale, Cristo in trono affiancato dagli apostoli Pietro e Paolo e da due guardie celesti, poste in secondo piano; subito sotto, ai piedi del Messia, trova posto la raffigurazione dei tre giovani ebrei gettati nella fornace. I rilievi laterali raccontano di quattro miracoli di Gesù: la guarigione del cieco, la liberazione dell'indemoniato, la resurrezione di Lazzaro e la guarigione del paralitico. Infine, la formella inferiore è decorata con scene della storia veterotestamentaria del

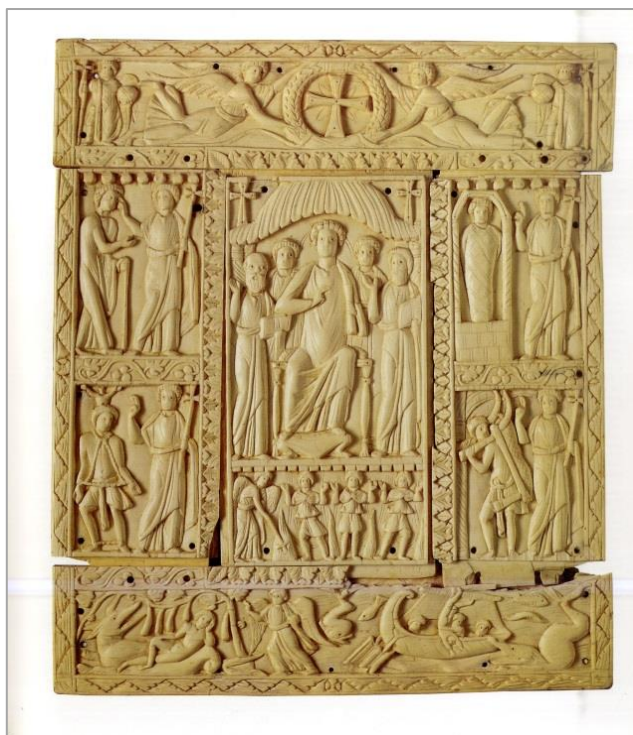


Fig. 34 - Dittico di Murano. Museo Nazionale, Ravenna

profeta Giona, mentre su quella superiore due angeli, simili a *Nikai* in volo, reggono la corona della vittoria di Cristo.

La valva posteriore del dittico, frammentata e dispersa in diverse collezioni museali, doveva invece essere riservata alla narrazione della vita della Vergine Maria e, con ogni probabilità, di quella di sua madre Anna. Il padiglione sotto al quale è seduto Cristo in trono venne riproposto sulla formella che doveva costituire la parte centrale della valva posteriore del dittico. La lastra, oggi parte della John Rylands Collection alla University of Manchester Library²⁵⁰, riporta l'immagine della Natività sormontata da quella, più grande, di un'Epifania con la Vergine in trono seduta, appunto, sotto a un imponente baldacchino (Fig. 35). Sono perdute le formelle che costituivano il lato sinistro della valva mentre, al contrario, sono note le due placchette eburnee che costituivano il lato

²⁴⁹ MARTINI, RIZZARDI 1990, p. 62; RIZZARDI 1990, p. 35

²⁵⁰ LUCCHESI-PALLI 1979a, pp. 509-510; GABORIT-CHOPIN 1992a, p. 71; RIZZARDI 1994, p. 488; The University of Manchester Library, Image Collections: scheda numero JRL1406422 (<http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet/view/search;JSESSIONID=d365209f-d427-4f38-85c2-5493d6d0018a?q=ivory&os=0>)

destro della composizione. Oggi conservati all'Hermitage di San Pietroburgo, i rilievi rappresentano due momenti chiave della vita di Anna, la madre della Vergine²⁵¹.

La prima è chiaramente un'immagine dell'annuncio ad Anna della futura nascita di Maria²⁵² con la raffigurazione del lamento della donna, rivolto agli uccelli, e l'apparizione dell'angelo nel giardino della casa, ai piedi del lauro (Fig. 36). La scena seguente potrebbe facilmente essere interpretata come una Visitazione²⁵³ (Fig. 37); tuttavia, la sua collocazione completamente slegata dal ciclo mariano e posta, invece, in relazione con la scena dell'annuncio ad Anna permette di propendere per un'interpretazione diversa e di identificare questa scena come l'immagine dell'incontro tra Anna e la sua serva

Giuditta²⁵⁴. Com'è facile intuire dalla sequenza in cui queste due scene sono disposte, con l'annuncio che precede l'incontro, esse vennero desunte dalla letteratura apocrifia



Fig. 35 - Avorio con Vergine in trono e Natività. Rylands Collection, The University of Manchester Library, Manchester

²⁵¹ LUCCHESI-PALLI 1979c, pp. 510-512; GABORIT-CHOPIN 1992a, *ibidem*; RIZZARDI 1994, *ibidem*. The State Hermitage Museum: Rilievo con l'Annunciazione ad Anna: scheda numero W-300 (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/227882/?lng=it>); Incontro tra Anna e Giuditta: scheda numero W-301, (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/227883/?lng=it>)

²⁵² «E mentre fortemente piangeva nell'orto di casa sua, sollevando gli occhi al Signore nella preghiera, vide un nido di passeri su di un albero di lauro e con un gemito levò la voce al Signore, dicendo: "O Signore Iddio onnipotente, che ad ogni creatura hai donato dei figli, [...]: me sola tu escludi da dono della tua benignità? [...]". Mentre diceva queste cose, all'improvviso le apparve davanti allo sguardo un angelo del Signore, che disse: "Non temere, Anna, poiché è nel disegno di Dio un tuo discendente; e ciò che nascerà da te sarà oggetto di ammirazione per tutte le generazioni, fino alla fine". E detto questo si dileguò dai suoi occhi». *Vangelo dello Pseudo-Matteo* II, 2-3 (cfr. *Protovangelo di Giacomo* III, 1-3. IV, 1)

²⁵³ MARTINI, RIZZARDI 1990, p. 62; GABORIT-CHOPIN 1992a, p. 71

²⁵⁴ «Essa, tremante e spaventata per aver visto una tale apparizione e sentito tale discorso, ritiratasi nella stanza si gettò sul letto, mezza morta, e tutto il giorno e la notte rimase in gran tremore e in preghiera. Poi chiamò a sé la sua serva e le disse: "Vedi che io mi trovo derelitta nella mia vedovanza e afflitta da preoccupazioni, e non hai neppure voluto entrare da me?". Allora quella così le rispose, mormorando: "Se Dio ha serrato il tuo utero e ti ha tolto il marito, io che cosa posso farti?".» *Vangelo dello Pseudo-Matteo* II, 3-4 (cfr. *Protovangelo di Giacomo* II, 1-4). Nel *Protovangelo di Giacomo* questo incontro tra Anna e

del *Vangelo dello Pseudo-Matteo*. Infine la formella superiore, che ripropone lo stesso motivo decorativo della valva del dittico di Ravenna con gli angeli in volo sorreggenti il



Fig. 36 - Avorio con Annunciazione ad Anna.
The State Hermitage Museum, San
Pietroburgo



Fig. 37- Avorio con scena dell'incontro tra Anna e
la serva Giuditta. The State Hermitage Museum,
San Pietroburgo

clipeo, è oggi parte delle collezioni dei Musei Statali berlinesi²⁵⁵.

Il rilievo con la storia della Vergine è, invece, conservato al Museo del Louvre²⁵⁶. Nella formella di nostro interesse (Fig. 38), la vicenda mariana ha inizio con la scena dell'Annunciazione. Maria è raffigurata sulla sinistra, seduta su un trono di vimini intrecciati dall'alto schienale arcuato; ai suoi piedi, il cesto delle matasse dal quale Maria trae la porpora da filare. Gabriele le si approssima con il braccio destro alzato e la mano piegata nel gesto dell'*adlocutio*.

La narrazione prosegue, sull'intaglio, con la raffigurazione della Prova delle acque amare e la partenza di Giuseppe e Maria per Betlemme. In questo caso, la scena della Prova delle acque amare risulta facilmente riconoscibile anche se peculiare. Maria,

Giuditta, nel corso del quale la madre della Vergine venne denigrata dalla serva per la sua sterilità, precede cronologicamente l'annuncio della nascita di Maria

²⁵⁵ LUCCHESI-PALLI 1979b, p. 458; GABORIT-CHOPIN 1992a, p. 71; RIZZARDI 1994, p. 488

²⁵⁶ Louvre: scheda numero OA 11149 (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=6402&langue=fr)

infatti, regge con la mano destra la ciotola dell'acqua amara mentre, di fronte a lei, è raffigurato Giuseppe. Tra i due personaggi la stella, che simboleggia la presenza divina, protegge gli accusati dalla calunnia di adulterio. Molto particolare è la forma arcuata che s'innalza da terra e dalla quale sembrano spuntare due foglie. Potrebbe trattarsi di una raffigurazione dell'altare alla cui presenza avvenne la prova e attorno al quale Maria e Giuseppe furono costretti a girare sette volte²⁵⁷; tuttavia, ritengo sia possibile riconoscere, nella forma, la fonte dell'acqua amara che si trovava sul monte verso il quale gli accusati si diressero per sostenere la prova, secondo quanto narrato dal testo del *Protovangelo di Giacomo*²⁵⁸.



Fig. 38 - Avorio con Annunciazione, Prova delle acque amare e Partenza per Betlemme. Musée du Louvre, Parigi

Nonostante le analogie iconografiche con le opere di chiara influenza bizantina – riscontrabili, per esempio, nella presenza del Cristo in trono e degli angeli in volo o, nel caso dell'Annunciazione, nella disposizione dei personaggi e nella scelta del seggio vimineo della Vergine – il dittico di Murano si distingue per alcuni particolare stilistici che permettono di rimandare l'intaglio di quest'avorio all'Egitto della prima metà del VI secolo²⁵⁹.

Secondo Clementina Rizzardi²⁶⁰, sarebbe possibile distinguere diversi pensieri stilistici propri degli intagliatori che operarono sulle valve del dittico. Le forme allungate e rigide, tipiche dell'arte egiziana copta, vennero impiegate per la realizzazione delle

²⁵⁷ «Poi fu chiamato anche Giuseppe davanti all'altare e gli venne data l'acqua della bevanda del Signore che, se l'avesse bevuta un uomo mentitore e avesse fatto sette volte il giro dell'altare, Dio gli avrebbe fatto comparire qualche segno sul volto. Ma avendola Giuseppe bevuta tranquillamente e avendo girato attorno all'altare, nessun segno di peccato apparve in lui. [...] Quindi [Maria] si avvicinò con fiducia all'altare del Signore, bevve l'acqua della bevanda e girò sette volte attorno all'altare, ma non fu trovata in lei alcuna macchia». *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XII, 2-3 (cfr. *Vangelo dell'infanzia armeno* VII, 6-9)

²⁵⁸ «E presa l'acqua della prova il sacerdote la fece bere a Giuseppe e lo mandò al monte: ma egli ritornò indenne. La fece bere anche a Maria e la mandò al monte: essa pure ritornò indenne». *Protovangelo di Giacomo* XVI, 2

²⁵⁹ MARTINI, RIZZARDI 1990, pp. 62-65; RIZZARDI 1994, p. 496

²⁶⁰ RIZZARDI 1994, pp. 495-496

figure sacre centrali, Cristo e la Vergine, che effettivamente si presentano statici nella loro immobilità frontale²⁶¹; l'utilizzo del trapano per la realizzazione delle pupille, inoltre, mette in evidenza lo sguardo delle figure ma, al contempo, lo rende fisso, privo di dinamismo²⁶². Il particolare padiglione sormontato da una struttura che può ricordare la forma della valva di una conchiglia sembrerebbe trovare una lontana origine nelle ali del disco solare che veniva raffigurato a protezione del Faraone nelle pitture e nelle stele egizie; inoltre, si ritrova molto simile in una scena di Annunciazione tessuta su lino, di sicura provenienza egiziana, conservato al Victoria & Albert Museum (Fig. 74)²⁶³.

Una maggiore propensione alla fluidità si riscontra, invece, nelle figure più piccole, come quelle della vicenda mariana o quelle della storia di Giona. Questi due rilievi si caratterizzano per alcune analogie che si possono riscontrare da un'attenta osservazione. Una prima similitudine iconografica riguarda la figura dell'angelo annunziante che si ritrova quasi uguale – elemento peculiare – nella storia veterotestamentaria di Giona. La presenza dell'angelo nella storia del profeta non sarebbe giustificabile se non come scelta iconografica propria dell'intagliatore, che qui volle evidentemente raffigurare la protezione divina, e quindi il dialogo tra Dio e il profeta, ricorrendo all'espedito dell'angelo di tipo annunziante. Un'ulteriore analogia stilistica si può riscontrare nella scelta dell'intagliatore di porre in evidenza il movimento dei corpi, tramite una sapiente accentuazione del panneggio degli abiti. Ciò, secondo Clementina Rizzardi, sarebbe sinonimo della «persistenza di una tradizione ellenistico-romana di stampo alessandrino»²⁶⁴. Il sincretismo di diverse correnti artistiche in un'unica opera sarebbe da imputare alle influenze artistiche ancora vive nel luogo di produzione di questo avorio che si potrebbe ragionevolmente identificare nell'Egitto tardo antico:

Il Dittico eburneo del Museo Nazionale di Ravenna sembra quindi configurarsi come opera prodotta in Egitto all'inizio del VI secolo, ricca di influenze bizantine e di elementi più tipicamente locali ed autoctoni. [...] potrebbe ritenersi in definitiva frutto di quel sincretismo tipico dell'Egitto cristiano, ancora sensibile alle sue nobili origini ed all'ambiente faraonico, ma aperto anche alle nuove influenze di

²⁶¹ *Ibidem*

²⁶² EADEM, p. 491

²⁶³ MARTINI, RIZZARDI 1990, p. 64; RIZZARDI 1994, p. 492

²⁶⁴ RIZZARDI 1994, p. 496

Bisanzio, in concomitanza con la sua dominazione, e del mondo orientale in genere²⁶⁵.

Il dittico di Murano è l'esemplificazione perfetta del cambiamento di ruolo che coinvolse la figura di Maria, tra il V e il VI secolo, nell'ambito delle arti minori. Di fatto, risulta impossibile scindere lo studio della singola scena dell'Annunciazione da quello della figura mariana. Nonostante anche nella cattedra di Massimiano la vicenda mariana fosse stata evidentemente interpretata come un espediente per la realizzazione del progetto divino, che si concretizzò con l'Incarnazione di Cristo, si nota come in essa la figura di Maria non fosse esaltata in maniera isolata ma sempre e solo in quanto madre del Salvatore. Al contrario, invece, nel dittico di Murano, Maria sembra venire elevata sullo stesso ruolo di rilievo del Figlio, anch'essa posta in trono e oggetto, con il Bambino sulle ginocchia, dell'adorazione dei Magi. Se si osserva la figura della valva posteriore del dittico di Murano, infatti, l'attenzione dell'osservatore si focalizza in primo luogo su Maria, che sembra ancora racchiudere, all'interno del suo grembo, il Bambino.

Come fa giustamente notare Anthony Cutler²⁶⁶, la figura di Maria posta al centro dei dittici può essere interpretata come un simbolo di una progressiva 'autonomia culturale' della Vergine che però, nondimeno, si presenta ancora dipendente dal culto del Figlio. La presenza rimarcata della Vergine, posta in trono al centro della valva del dittico e circondata dai Magi o dagli angeli, sottolineava il ruolo necessario rivestito da Maria nella storia della salvezza. La storia, che iniziò con l'Annunciazione, si concretizzò nella Natività e si concluse con la Passione di Cristo e la conseguente possibilità di redenzione per l'umanità intera, si svolge nel dittico con il ricorso a scene narrative che circondano l'immagine della Vergine in trono. Scrive Cutler che

chiaramente la Madre [nei dittici], per la sua manifesta valenza, è dipendente rispetto a suo figlio piuttosto che l'oggetto di una devozione univoca. Seppur lungi dall'essere incidentale, lei rimane strumentale, lo strumento attraverso il quale Dio assunse forma umana e esercitò il suo potere salvifico. [...] e gli eventi della sua vita, presentati attorno a lei, culminano [...] nell'entrata di Cristo in Gerusalemme, l'inizio della Passione che rese possibile la redenzione dell'uomo²⁶⁷.

²⁶⁵ MARTINI, RIZZARDI 1990, p. 65

²⁶⁶ CUTLER 2000, p. 167

²⁶⁷ «Yet clearly the Mother here, for all her manifest equivalence, is a pendant to her son rather than the object of a single-minded devotion. While far from incidental, she remains instrumental, the vehicle

Questa situazione iconografica, che si riscontra sul dittico di Ravenna, non costituisce però un *unicum* essendo identificabile, per esempio, anche sul dittico di San Lupicino (seconda metà o fine VI secolo). Il dittico, oggi conservato presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi, sarebbe frutto, secondo Wolfgang Fritz Volbach²⁶⁸, del lavoro di artisti che si ispirarono ai rilievi della cattedra di Massimiano, riproducendone le scene narrative, ma lavorando con uno stile decisamente più piatto e grossolano (Fig. 39).

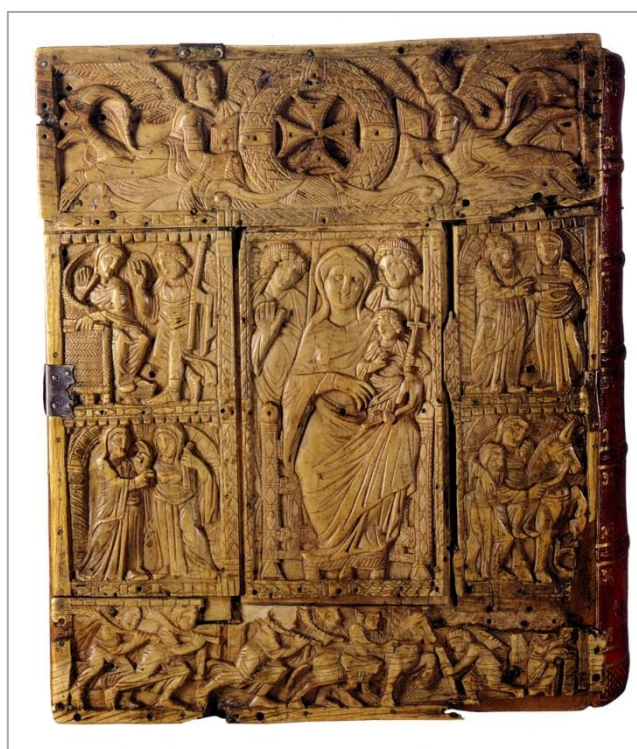


Fig. 39- Evangelario di san Lupicino. Bibliothèque Nationale de France, Parigi

Se si osserva la scena dell'Annunciazione si ritrova, infatti, la medesima composizione riscontrata nella cattedra ravennate: Maria, seduta su un trono di vimini, è intenta a filare quando l'angelo le appare davanti; manca il cesto delle matasse di porpora ma si intuisce che Maria viene interrotta nel corso del suo lavoro di filatura perché anche qui, come sul rilievo di Ravenna, la Vergine stringe nella mano sinistra la rocca e il fuso.

through which God took human form and exerted his saving power. [...] and the events of her life, displayed about her, culminate [...] in the Christ's entry into Jerusalem, the beginning of the Passion that allows the possibility of human redemption». CUTLER 2000, p. 167

²⁶⁸ VOLBACH 1977, pp. 47-49. Anche Danielle Gabori-Chopin nella stesura della voce di catalogo relativa al dittico di San Lupicino, pubblicata nel volume sull'arte bizantina nelle collezioni nazionali francesi, definisce il rilievo del dittico un «*reflect deformé*» di opere come la cattedra di Massimiano. GABORIT-CHOPIN 1992b, pp. 74-77

Ancora più palesi le analogie che si riscontrano per la figura dell'angelo che, anche in questo caso, regge nella mano sinistra il bastone che permette di intuire l'autorità divina del messaggio e presenta la medesima impostazione delle gambe, con il piede destro portato leggermente indietro a dare il senso del movimento avanzante.

Alla luce di quanto scritto sinora si comprende come la vicenda soteriologica, con la sua scena iniziale dell'Annunciazione, doveva rivestire un ruolo particolare nell'esaltazione delle suppellettili sacre. Oltre alle coperture di evangelario, infatti, sono note anche le pissidi decorate con episodi della storia cristologica, a partire proprio dall'annuncio dell'angelo a Maria. Giusto, allora, cercare di contestualizzare queste opere o, piuttosto, tentare di comprendere quale valore potesse venir loro attribuito nell'ambito della liturgia perché, per quanto riguarda le coperture di evangelari e le pissidi, bisogna supporre che questi oggetti fossero legati allo svolgimento delle funzioni religiose.

Nelle collezioni dei Musei Statali di Berlino (Fig. 40) e in quella del Cleveland Museum of Art²⁶⁹ (Fig. 41) sono conservate due pissidi eburnee che recano, tra le altre, la scena dell'Annunciazione (ca. metà del VI secolo).



Fig. 40- Pisside in avorio con scene cristologiche. Musuem für Spätantike und Byzantinische Kunst, Berlino

Nonostante il rilievo appiattito delle scene cristologiche, per l'eleganza del panneggio e la particolarità della lavorazione degli occhi, realizzati con l'impiego del trapano come si è riscontrato in precedenza nel dittico di Murano, è possibile ricondurre anche queste

²⁶⁹ The Cleveland Museum of Art: scheda numero 1951.114 (http://www.clevelandart.org/art/1951.114?collection_search_query=1951.114&op=search&form_build_id=formerVczFR0GNwJegzRLNFeCghkTli1r35S_z9wl_aNBJ8&form_id=clevelandart_collection_search_form)

pissidi all'ambiente dei cristiani copti d'Egitto²⁷⁰. Inoltre, a sostegno di questa tesi si potrebbe portare la questione della ripetizione di un particolare dettaglio relativo all'atto della filatura di Maria che si ritrova, oltre che nelle pissidi, in un tessuto di provenienza egiziana conservato presso il Victoria & Albert Museum, del quale si parlerà in seguito (Fig. 69).

Se si osservano i rilievi, si nota che in entrambi i casi Maria, come di consueto, riceve la visita dell'angelo mentre è intenta nella filatura. Qui, però, l'atto non è intuito dall'osservatore – come accade nei casi in cui è raffigurato solo il cesto delle matasse – ma esplicitato chiaramente dall'atteggiamento della Vergine. Maria, infatti, tiene alzata con la mano sinistra la matassa e fila la porpora



Fig. 41- Pisside in avorio con scene cristologiche. The Cleveland Museum of Art, Cleveland

facendo ruotare un fuso poggiato ai suoi piedi. Specialmente nella pisside berlinese, la figura di Gabriele sembra presentare notevoli analogie con l'angelo annunziante del frammento di dittico conservato al Louvre che, come già annotato precedentemente, Clementina Rizzardi rimanda all'Egitto cristiano della metà del VI secolo. Anche qui, infatti, si nota il movimento vivo del corpo e si ritrova il particolare del pallio che l'angelo, dopo averlo fatto girare attorno al torso, regge con il braccio sinistro. Molto particolare è qui la sedia sulla quale siede la Vergine. Si tratta di una *sella*: una sedia bassa, senza schienale, che conferisce alla scena un senso di semplicità, probabilmente riferibile all'ambiente domestico nel quale si svolge l'evento dell'Annunciazione.

In conclusione di quanto scritto, si può facilmente ipotizzare che le immagini cristologiche, e l'Annunciazione prima di tutte, presenti sulle suppellettili liturgiche avessero, in un certo qual modo, lo scopo rievocare gli eventi salvifici e di custodire i testi liturgici o, nel caso delle pissidi, l'Eucarestia, gli oli sacri o le reliquie. Sulle coperture di evangelari l'Annunciazione ricorda l'inizio della vicenda cristologica e,

²⁷⁰ VOLBACH 1977, p. 47

inserita in un contesto narrativo con altre scene, contribuisce a rievocare la vita e la Passione di Cristo narrate negli scritti neotestamentari; sulle pissidi eburnee, l'annuncio a Maria ricordava l'Incarnazione e, pertanto, rimandava al corpo di Cristo contenuto in esse.

L'impiego quindi di materiali preziosi, a volte magari corredati da inserti orafi come nel caso del dittico di Milano, sono testimonianza dell'intensa devozione che la Chiesa tributava ai testi e agli oggetti sacri. L'opera d'arte assume, quindi, il valore di testimonianza della spiritualità e della devozione riservata ai martiri ma, soprattutto, alla Parola ed al corpo di Cristo.

3.6. Tra devozione e 'magia': l'Annunciazione nell'oreficeria e nell'arte dei pellegrinaggi

Nell'ambito dell'oreficeria la scena dell'Annunciazione si trova legata a due particolari contesti nei quali essa assumeva chiaramente un valore protettivo, o apotropaico, rivolto a coloro che indossavano questi gioielli. L'Annunciazione era, infatti, impiegata sia su gioielli matrimoniali, nei quali la protezione della Vergine, giacché madre di Dio, era invocata a sostegno della neocoppia di sposi, sia su gioielli provenienti dalle mete di pellegrinaggi religiosi che, si riteneva, racchiudessero in sé una sorta di potere 'magico' trasmessogli direttamente dalla presenza divina del luogo santo.

Si tenterà ora di analizzare il significato dell'Annunciazione distinguendo gli oggetti dell'analisi nelle due sopra citate macro categorie di produzione.

L'Annunciazione posta sui gioielli matrimoniali si ritrova sostanzialmente su due tipologie di oggetti, ovverosia anelli e collane. In epoca cristiana è possibile che l'usanza di donare gioielli in occasione delle nozze non costituisse una fase obbligata del rito matrimoniale²⁷¹; tuttavia, potrebbe trattarsi di una sorta di reminiscenza dell'epoca romana. Già all'epoca repubblicana, infatti, risaliva l'usanza di donare l'*anulus pronubus*, in occasione della promessa di matrimonio, e il *cingulum* (o *vinculum*) per sancire il vincolo nuziale²⁷². Isidoro di Siviglia († 636), nel diciannovesimo libro delle *Etimologie*, riferì dell'usanza di portare l'anello all'anulare della mano sinistra per la credenza che ivi fosse presente una vena che arrivava al

²⁷¹ BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 114

²⁷² GHIDOLI 1991, p. 626

cuore²⁷³. Inoltre, secondo Isidoro, l'anello nuziale d'oro costituiva il solo ornamento adatto a essere sfoggiato da una donna virtuosa²⁷⁴. Pur non trattando esplicitamente il tema dei gioielli nuziali, era del tutto avverso all'uso dei gioielli Clemente Alessandrino che nel III secolo, nel *Pedagogo*, si era scagliato contro la «passione degli ornamenti che non si cura affatto della virtù, ma al contrario si occupa solo del corpo, dal momento che l'amore del bello è rivolto alla vanità»²⁷⁵. Formulando delle disposizioni contro quella che, evidentemente, costituiva una pratica diffusa, Clemente Alessandrino scrisse che il buon cristiano non avrebbe dovuto portare gioielli o anelli d'oro, con la sola eccezione del sigillo personale destinato, quindi, alla custodia di documenti e oggetti che necessitavano di una particolare tutela. A tal proposito l'autore scrisse: «I nostri sigilli siano una colomba o un pesce o una nave spinta dal vento [...]. Non si devono incidere sui sigilli facce di idoli, ai quali è proibito rivolgere la mente, non una spada o un arco perché cerchiamo la pace, non una tazza, perché vogliamo essere sobri»²⁷⁶.

L'Annunciazione si trova spesso riprodotta nella tipologia di anelli nuziali più diffusa tra il VI e il VII secolo che, secondo la catalogazione proposta da Isabella Baldini Lippolis²⁷⁷, è quello a fascia poligonale con applicazione di castone in metallo di varia forma (circolare, ovale, quadrato o polilobato). All'interno di questa categoria, gli anelli matrimoniali con scena di Annunciazione si presentano generalmente molto elaborati, con la verga ottagonale arricchita da scene neotestamentarie realizzate a niello²⁷⁸ e il castone recante l'immagine di una coppia di sposi, con l'aggiunta di frasi rivolte a Dio invocanti la protezione divina e la concordia matrimoniale.

La particolare foggia della fascia anulare potrebbe essere, secondo il pensiero di Marvin C. Ross, riportato da Isabella Baldini Lippolis²⁷⁹, un espediente per rimandare

²⁷³ «Anulos homines primum gestare coeperunt quarto a pollice digito, quod eo vena quaedam ad cor usque pertingat, quam notandam ornandamque aliquo insigni veteres putaverunt». ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini. Libri XII – XX*, vol. II, a cura di A. Valastro Canale, Torino, 2004, XIX, 32, 2

²⁷⁴ «Feminae non usae anulis, nisi quos virgini sponsus miserat, neque amplius quam binos anulus aureos in digiti habere solebant. At nunc prae auro nullum feminis leve est atque immune membrum». ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie... op. cit.*, XIX, 32, 4

²⁷⁵ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico. Il Pedagogo*, a cura di M.G. Bianco, Torino, 1971, II, XII, 122, 1

²⁷⁶ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico. Il Pedagogo... op. cit.*, III, XI, 59, 2

²⁷⁷ BALDINI LIPPOLIS 1999, pp. 196-198

²⁷⁸ Tecnica decorativa che consiste nell'applicazione di una lega metallica – formata da argento, rame e piombo – nei solchi tracciati dall'artista su un supporto metallico da decorare. Il disegno deve essere approntato in precedenza e inciso profondamente sulla superficie metallica con l'ausilio di bulini e scalpelli. La lega ternaria può assumere colorazioni differenti, che variano dal bruno scuro sino al nero, a seconda del prevalere di uno dei tre metalli nella combinazione. LIPINSKY 1975, pp. 245-247

²⁷⁹ BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 197

concettualmente all'ottavo giorno della settimana; il giorno che, secondo la credenza cristiana, prelude al regno divino e nel corso del quale il credente celebra la resurrezione di Cristo. Sembra alquanto inverosimile, invece, il legame proposto da Gary Vikan²⁸⁰, e successivamente ripreso da Chris Entwistle²⁸¹, tra la fascia ottagonale dell'anello e quanto scritto, nel VI secolo, dal medico greco Alessandro di Tralle († 565) che, nel suo trattato di medicina (*De medicam*) raccomandò l'uso di anelli di tale foggia come profilassi e rimedio per le coliche.

Due anelli matrimoniali, che riportano nella loro decorazione l'immagine dell'annuncio a Maria, sono conservati rispettivamente al British Museum di Londra²⁸² e presso la Dumbarton Oaks di Washington²⁸³. L'anello inglese (Fig. 42) presenta una decorazione a niello con scene cristologiche che si susseguono sulla fascia ottagonale. Cominciando con la scena dell'Annunciazione, la storia cristologica prosegue con la Visitazione, la Natività, la Presentazione al tempio, l'Adorazione dei Magi, la Crocifissione e l'angelo al sepolcro che annunciò alle pie donne la Resurrezione. Il castone polilobato reca una decorazione tipicamente matrimoniale, con la Vergine e Cristo, chiaramente identificabile per la presenza del nimbo crociato, che benedicono rispettivamente la sposa e lo sposo. Al di sotto di questa scena, in lettere greche, è incisa l'invocazione all'armonia della coppia «Ομονια»²⁸⁴.



Fig. 42 - Anello matrimoniale con scene cristologiche. British Museum, Londra

²⁸⁰ VIKAN 1982, p. 43

²⁸¹ ENTWISTLE 2008, p. 416

²⁸² WARD *ET AL.* 1981, p. 49, n. 107; ENTWISTLE 1994a, pp. 98-99; BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 214, n. 19; ENTWISTLE 2008, p. 416; The British Museum: scheda numero AF.231 (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=AF.231)

²⁸³ BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 214, n. 17; Dumbarton Oaks. Research Library and Collection: scheda numero BZ.1947.15 (<http://museum.doaks.org/Obj27024?sid=28&x=14740>)

²⁸⁴ WARD *ET AL.* 1981, p. 49, n. 107; ENTWISTLE 1994a, p. 98; BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 214, n. 19. Si veda anche la scheda, relativa all'anello in questione, sul sito del British Museum (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=AF.231)

L'anello di Washington (Fig. 43) è molto simile a quello conservato a Londra con, tuttavia, la particolarità di un più ricco corredo di iscrizioni. L'anello è decorato da una serie di scene cristologiche niellate che si dispiegano lungo la fascia ottagonale. Sono

facilmente riconoscibili

l'Annunciazione, la Visitazione, la Presentazione al Tempio, il Battesimo, la Crocifissione e le

Pie donne al Sepolcro di Cristo. La derivazione apocrifa della scena dell'Annunciazione è, in questo caso, molto chiara dato che, tra le due figure stanti della

Vergine (a sinistra) e dell'angelo alato (a destra), è facile riconoscere la forma semplificata

del cesto delle matasse di porpora, sommariamente stilizzato dall'artista orafo con l'incisione di leggeri segni incrociati a rendere quasi l'idea di un cesto di vimini intrecciati (Fig. 44).

Sul castone polilobato, si ritrova l'immagine di sposi incoronati da Gesù e da Maria. La caratteristica più notevole dell'anello è però, come già annotato, la presenza di ben tre iscrizioni invocative. Sul bordo della fascia anulare, un'iscrizione in lettere greche riporta il famoso versetto evangelico di Giovanni – «Vi lascio la pace, vi do la mia pace»²⁸⁵ – che,

rammentando le parole di Cristo, annuncia la futura venuta dello Spirito Santo e la Resurrezione del Figlio di Dio. Il castone, invece, reca ben due iscrizioni greche. La prima, sotto la raffigurazione della coppia di sposi, sollecita, attraverso la presenza



Fig. 43 - Anello matrimoniale con scene cristologiche. Dumbarton Oaks, Washington



Fig. 44 - Anello matrimoniale. Particolare dell'Annunciazione

²⁸⁵ «+ Ειρηνην την εμην αφημη υμην + / + ειρηνην την εμην δηδωμε υμην +» (Gv 14, 27). BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 214, n. 17. Si veda anche la scheda, relativa all'anello in questione, sul sito della Dumbarton Oaks (<http://museum.doaks.org/Obj27024?sid=28&x=14740>)

protettrice delle figure di Cristo e della Vergine, la concordia nel matrimonio²⁸⁶. Una seconda iscrizione corre, invece, sul bordo esterno del castone richiamando la protezione di Dio sugli sposi, dei quali è riportato il nome: Petros e Theodoti²⁸⁷.

Al Museo archeologico Regionale di Palermo, invece, è conservato l'anello matrimoniale generalmente ricondotto dagli studiosi a Costante II (630-668 ca.), imperatore bizantino assassinato a Siracusa tra il 663 e il 668²⁸⁸. L'anello fu rinvenuto, con pochi altri oggetti, nei pressi della città siciliana nel 1872, in occasione di alcuni scavi per la costruzione della ferrovia Siracusa-Catania²⁸⁹. Il rinvenimento di alcuni

solidi aurei con l'effigie dell'imperatore bizantino permise di ricondurre alla sua persona anche l'anello matrimoniale²⁹⁰. L'anello siciliano (Fig. 45) si caratterizza anch'esso per la successione di scene cristologiche eseguite, ad agemina e niello, sulla fascia poligonale. Anche qui, come per il sopracitato anello di Washington, la scena dell'Annunciazione si presenta chiaramente identificabile nella sua derivazione apocrifamente essendo

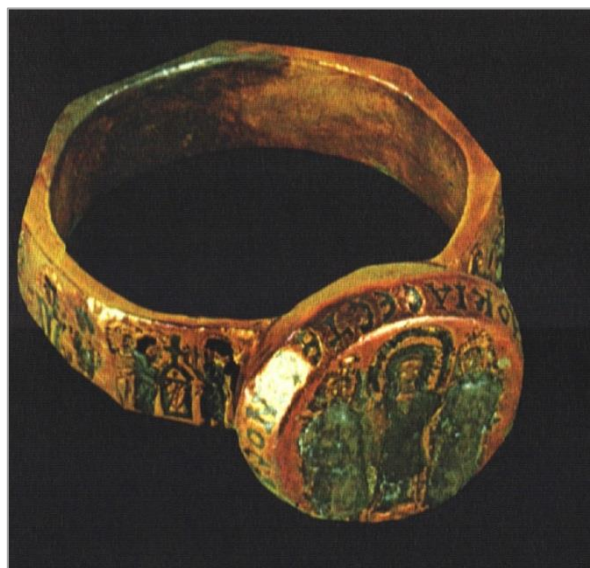


Fig. 45 - Anello matrimoniale di Costante II. Museo Archeologico Regionale, Palermo

facilmente riconoscibile, tra le due figure stanti di Maria e Gabriele, il cesto delle matasse di porpora filata dalla Vergine. Il castone, in questo caso circolare, si caratterizza per la presenza esclusiva di Maria tra le figure degli sposi e l'iscrizione a lettere greche, che corre lungo il bordo esterno del castone, richiama il passo veterotestamentario del Salmo 5: «Come scudo ci hai coperti di benevolenza»²⁹¹. Il

²⁸⁶ «Ομον/υα». BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 214, n. 17; Dumbarton Oaks. Research Library and Collection (<http://museum.doaks.org/Obj27024?sid=28&x=14740>)

²⁸⁷ «Κυριε βοηθι τους δουλους σου Πετρους Θεοδοτις» («Signore, proteggi i tuoi servi Petros e Theodoti»). BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 214, n. 17. Si veda anche la scheda, relative all'anello in questione, sul sito della Dumbarton Oaks (<http://museum.doaks.org/Obj27024?sid=28&x=14740>)

²⁸⁸ BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 40

²⁸⁹ *Ibidem*

²⁹⁰ *Ibidem*

²⁹¹ «Ως οπλον ευδοκιας εστεφανοσας ημας». BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 213, n. 10. Il passo del Salmo 5, richiamato dall'iscrizione greca dell'anello, recita: «Trovinò in te felicità e protezione tutti quelli che ti amano» (*Sal 5, 13*)

passo del salmo, al quale l'iscrizione fa rimando, era facilmente interpretabile in chiave mariologica poiché la fede in Maria poteva essere vista come elemento necessario per la sicurezza e per la felicità del credente.

La peculiare forma ottagonale della fascia anulare, se si può considerare una prerogativa esclusiva degli anelli matrimoniali tra il VI e il VII secolo, si ritrova però in numerosi altri anelli i quali, però, non richiamano la protezione divina sulla coppia di sposi ma, piuttosto, celebrano la forza divina di Cristo o invocano la sua protezione, o quella della Vergine, solo su colui, o sarebbe meglio dire colei, che indossava il gioiello.

All'interno di questo gruppo consistente di oggetti orafi, l'anello di Baltimora, parte della Walters Art Gallery²⁹², per la particolare iconografia del suo castone, sembrerebbe difficilmente assimilabile con un contesto matrimoniale (Fig. 46). Mentre sulla fascia ottagonale si riscontrano le medesime scene cristologiche individuate negli anelli matrimoniali analizzati in precedenza, il

castone ovale di quest'anello reca la raffigurazione niellata dell'Ascensione di Cristo; Cristo si eleva nel cielo in una mandorla di luce sorretta da quattro angeli in volo. Al di sotto, tredici figure umane nimbate assistono al miracolo divino. Solo una figura fu posta in evidenza al centro della composizione terrestre; si tratta forse di Maria che sembra alzare le braccia coperte dalla veste verso il figlio che ascende al cielo. Il



Fig. 46 - Anello con scene cristologiche. The Walters Art Museum, Baltimora

bordo esterno del castone è decorato da un'iscrizione greca niellata che acclama Cristo 'Signore degli eserciti'²⁹³.

Il gruppo di anelli a fascia ottagonale più consistente, però, si caratterizza per la maggiore semplicità dell'ornato che suggerisce una committenza meno elevata, meno

²⁹² The Walters Art Gallery: scheda numero 45.15 (<http://art.thewalters.org/detail/11447/marriage-ring-with-scenes-from-the-life-of-christ/>)

²⁹³ «Ἅγιος Ἅγιος Ἅγιος Κύριος Σαβασθ» («Santo, santo, santo il Signore degli eserciti»). Dal passo del Libro di Isaia nel quale l'autore racconta del sogno con cui Dio lo chiamò alla sua missione di profeta: «Nell'anno in cui morì il re Ozia, ho visto il Signore. [...] Attorno a lui stavano esseri simili al fuoco. [...] Gridavano l'un l'altro: "Santo, santo, santo è il Signore dell'universo: la sua presenza gloriosa riempie il mondo"». *Is* 6, 1-3). BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 213, n. 9. Si veda la scheda, relative all'anello in questione, sul sito del Walters Art Museum (<http://art.thewalters.org/detail/11447/marriage-ring-with-scenes-from-the-life-of-christ/>)

incline alla realizzazione di anelli dalla ricca e complessa iconografia protettrice. In questi anelli, è possibile supporre che il ricorso all'immagine dell'Annunciazione sia sintomatico del cambiamento culturale che doveva aver coinvolto la figura di Maria dopo la proclamazione della sua divina maternità. Infatti, se dalla proclamazione del dogma efesino del 431 cominciò a diffondersi il culto della Vergine, è facile supporre che, per certi aspetti, ciò abbia comportato anche una diversa concezione di Maria la quale, ben lungi dall'essere onorata come essere divino, poteva però essere acclamata in quanto Madre del Dio fattosi uomo. È facilmente ipotizzabile quindi che, in occasione di un matrimonio, la protezione di Maria, in quanto donna, e soprattutto madre, potesse essere invocata come figura protettrice, in particolare per la sposa. L'immagine mariana più significativa, in questo senso, era pertanto di sicuro l'Annunciazione che rappresenta al meglio la predilezione di Dio e la realizzazione del suo progetto nei confronti di Maria.

Di certo, gli anelli più esemplificativi in tal senso sono quelli conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi²⁹⁴, al British Museum di Londra²⁹⁵ (Fig. 47) e presso il Museo archeologico dello Studium Biblicum Franciscanum a Gerusalemme (Fig. 48)²⁹⁶.



**Fig. 47 - Anello matrimoniale con Annunciazione.
British Museum, Londra**



**Fig. 48 - Anello matrimoniale con Annunciazione.
Museo Archeologico dello Studium Biblicum
Franciscanum, Gerusalemme**

Questi anelli si caratterizzano per il particolare significato protettivo che dovevano rivestire, intuibile grazie all'affiancamento della scena dell'Annunciazione, che ritorna

²⁹⁴ CHEYNET 1992, p. 133; BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 212, n. 2

²⁹⁵ The British Museum: scheda numero OA.6503
(http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=OA.6503)

²⁹⁶ BIANCHI 2011, pp. 271-278

in tutti e tre i casi sui castoni, alle iscrizioni che corrono lungo le fasce ottagonali degli anelli e che rimandano palesemente a una loro destinazione femminile. Mentre la proprietaria è menzionata esplicitamente nell'iscrizione, rivolta alla Vergine, dell'anello francese²⁹⁷, negli altri casi²⁹⁸, l'iscrizione rimanda al ben noto saluto dell'angelo Gabriele a Maria in occasione dell'Annunciazione, così com'è ricordato nel Vangelo di Luca e nel *Protovangelo di Giacomo*: «Ti saluto! Il Signore è con te: egli ti ha colmato di grazia»²⁹⁹.

Non si può dire con certezza che, in questi ultimi due casi, l'iconografia dell'Annunciazione rimandi agli apocrifi. È del tutto assente, infatti, l'elemento che più di tutti permette di identificare la provenienza apocrifia della scena, ossia il cesto delle matasse di porpora. Sul castone dell'anello di Gerusalemme la posizione seduta di Maria è intuibile dalla presenza di due tratti convergenti che rappresentano chiaramente il lato destro di un basso seggio; molto particolare è, inoltre, la resa del pannello delle vesti dei due personaggi, realizzata grazie all'incisione di una serie di tratti orizzontali molto ravvicinati. Al contrario, la cattedra di Maria, sull'anello del British Museum, è palesemente un seggio dall'alto schienale, molto simile a quello che si ritrova nella maggior parte delle immagini di Annunciazione dei primi secoli cristiani. Per quanto semplificata, rispetto agli anelli analizzati in precedenza, la lavorazione orafa dell'anello londinese, che comprende inoltre l'impiego della decorazione a niello, si presenta decisamente più ricca di quella dell'anello conservato a Gerusalemme la cui manifattura è ricondotta, da Davide Bianchi³⁰⁰, a un'officina orafa siriana. Considerando la compresenza dell'Annunciazione e della frase simbolo della futura maternità di Maria, si potrebbe supporre un cambiamento semantico dell'immagine; sembra infatti che l'attenzione dell'artigiano orafico non si sia focalizzata sulla scena dell'annuncio divino in quanto momento iniziale dell'Incarnazione di Cristo ma, piuttosto, su Maria, in quanto donna prescelta da Dio, e sulla sua presa di consapevolezza della futura maternità.

²⁹⁷ «Θεοτοκε β[ο]εθη την δουλην Γιορας» («Madre di Dio, proteggì Gioras, tua serva»). CHEYNET 1992, p. 133; BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 212, n. 2

²⁹⁸ «+ Χερε Κεχαρι[τομενη] ο κς μετα Σου» («Salute, o piena di grazia, il Signore è con te»). Per l'iscrizione dell'anello si rimanda alla scheda, a esso relativa, sul sito del British Museum (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=60142&partId=1&searchText=OA.6503&page=1). L'iscrizione sull'anello di Gerusalemme è «+ Κερε Καιχαριτομεν + ο Κυ». BIANCHI 2011, p. 273

²⁹⁹ Lc 1, 28; *Protovangelo di Giacomo* XI, 1

³⁰⁰ BIANCHI 2011, p. 271

Si sono qui voluti analizzare solo gli anelli matrimoniali recanti l'immagine dell'Annunciazione, tuttavia la gran varietà di figure incise sui castoni degli anelli a fascia ottagonale (per esempio Cristo in maestà, l'Entrata in Gerusalemme o la Crocifissione), oltre a quella dei materiali e delle lavorazioni orafe impiegate, permette di comprendere la capillare diffusione di questi oggetti nell'area del Mediterraneo orientale grazie, evidentemente, al sorgere di botteghe orafe locali. Secondo Isabella Baldini Lippolis, «i luoghi di provenienza permettono di supporre una prevalente produzione degli anelli in oro nelle botteghe di Costantinopoli, mentre gli esemplari in bronzo, che imitano i prototipi della capitale, probabilmente possono essere considerati realizzazioni locali di aree orientali, come quella siro-palestinese»³⁰¹.

Come già annotato, è possibile che il dono di questi anelli matrimoniali si associasse a quello di collane che probabilmente erano indossate degli sposi in occasione della celebrazione liturgica. A differenza degli anelli, però, non si conoscono molti esemplari di collane matrimoniali recanti la scena dell'Annunciazione.

L'esempio più famoso è di certo quello del manufatto, di probabile produzione egiziana³⁰², delle collezioni dei Musei Statali di Berlino (Fig. 49). La collana, del tipo 'a verga', secondo la classificazione proposta da Isabella Baldini Lippolis³⁰³, è parte di un tesoro

rinvenuto agli inizi del Novecento nei pressi della città egiziana di Antinoe³⁰⁴. Il tesoro, comprensivo di almeno trentasei gioielli tra orecchini, collane e bracciali, fu datato nel



Fig. 49 - Collana a verga con pendente con Annunciazione, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Berlino

³⁰¹ BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 197. Per una schedatura degli anelli matrimoniali a fascia ottagonale, si rimanda al volume di Isabella Baldini Lippolis, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, pp. 212-214, nn. 2-19.

³⁰² BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 141, n. 2; BOSSELMANN-RUICKBIE 2008, p. 410

³⁰³ BALDINI LIPPOLIS 1999, pp. 121-122

³⁰⁴ EADEM, pp. 40-41

1918 da Walter Dennison che, sulla base delle numerose monete reimpiegate in alcuni manufatti, ipotizzò un riferimento cronologico tra il III e il VII secolo³⁰⁵.

La collana in questione è composta da una verga non decorata ma abbellita da un pettorale composto da quattordici monete, databili tra il VI e l'inizio del VII secolo, e un piccolo disco aureo con le parole greche φῶς (luce) e ζῶη (vita) disposte in maniera cruciforme. Al centro del pettorale fu incastonato un medaglione che, oltre ad essere circondato da una decorazione a racemi vegetali stilizzati, racchiusa in due file perline, reca un falso busto imperiale e l'iscrizione invocativa, rivolta a Dio, «Signore, proteggi colei che la indossa»³⁰⁶. Sul retro del medaglione centrale, oltre alla ripetizione dell'iscrizione protettiva, gli studiosi riferiscono della presenza di un'immagine sul significato della quale, però, non sembra esserci uniformità di pareri: mentre Isabella Baldini Lippolis³⁰⁷ la identifica come il ritratto di un imperatore in trono con globo crucifero, Antje Bosselmann-Ruickbie³⁰⁸ fa menzione di una raffigurazione della personificazione di Costantinopoli. Quest'ultima ipotesi, oltre a rimandare alla capitale orientale come possibile luogo di produzione del gioiello, potrebbe altresì permettere di ricondurre la committenza ad un membro della famiglia imperiale o, in alternativa, ad un personaggio che avesse stretti legami con i vertici politici della città.

Lo spazio di risulta, tra le monete del pettorale, è riempito da una decorazione con fiori a tre petali in lamina d'oro.

Il pendente circolare della collana presenta, nella parte più esterna, una bordura perlinata che racchiude una complessa lavorazione a traforo (*opus interrasile*)³⁰⁹, tecnica decorativa che contribuisce alla creazione di un delicato effetto di chiaro-scuro. Sul lato frontale del medaglione, venne raffigurata la scena dell'Annunciazione (Fig. 50) secondo la ben nota tradizione apocrifa: Maria, seduta in un seggio vimineo dall'alto schienale, fila la porpora mentre, da destra, si approssima l'angelo Gabriele che regge, nella mano sinistra, il lungo bastone sormontato dalla croce. Il verso del pendente reca, invece, l'immagine del miracolo di Cana, accompagnata da un'iscrizione che

³⁰⁵ DENNISON W., *A Gold Treasure of the Late Roman Period from Egypt*, New York, 1918 citato in BALDINI LIPPOLIS 1999, pp. 40-41; BOSSELMANN-RUICKBIE 2008, p. 411

³⁰⁶ «Κυ(ριε) βοηθι τη φορουσα». BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 141, n. 2; BOSSELMANN-RUICKBIE 2008, p. 411

³⁰⁷ BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 141, n. 2

³⁰⁸ BOSSELMANN-RUICKBIE 2008, p. 411

³⁰⁹ Tecnica orafa, già ricordata da Plinio il Vecchio come *opus interrasile* (da *interradere*, cioè 'raschiare in mezzo') che prevede il ritaglio della lamina metallica per ottenere particolari effetti di chiaro-scuro. LIPINSKY 1975, pp. 268-274

ricorda tale momento come l'inizio degli eventi miracolosi compiuti da Cristo³¹⁰. L'immagine dell'annuncio a Maria si presenta molto simile a quelle riscontrate su altri oggetti afferenti all'ambito delle arti minori come, per esempio, la cattedra di Massimiano o la copertura di evangelario di san Lupicino. Se si confrontano queste



Fig. 50 - Collana a verga con pendente con Annunciazione, particolare

raffigurazioni, infatti, si ritrovano, sul medaglione di Berlino, la composizione, la movimentazione del corpo dell'angelo, e il tentativo, da parte dell'artista orafo, di riprodurre la capigliatura riccia dell'essere celeste così come si può vedere sugli avori menzionati.

Tra i gioielli del tesoro di Antinoe fu rinvenuta quella che si può ragionevolmente supporre fosse la controparte maschile della collana matrimoniale appena descritta³¹¹ (Fig. 51). Oggi conservata al Metropolitan Museum of Art di New York³¹², la seconda collana a verga con pettorale proveniente dal tesoro egiziano è oggi purtroppo priva del medaglione pendente; tuttavia essa ripropone la decorazione pettorale di monete,

³¹⁰ «+ Πρωτα σημειων +» («Inizio dei segni»). Dal Vangelo di Giovanni: «Così Gesù fece il primo dei suoi segni miracolosi nella città di Cana, in Galilea, e manifestò la sua grandezza, e i suoi discepoli credettero in lui». Gv 2, 11)

³¹¹ BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 142, n. 3; BOSSELMANN-RUICKBIE 2008, p. 411

³¹² The MET. Metropolitan Museum of Art: scheda numero 17.190.1664 (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464070>)

intervallate da motivi floreali a lamina d'oro, con l'incastonatura centrale di un finto medaglione imperiale.

Molto interessante è il fatto che le collane a verga furono ricordate già da Isidoro di Siviglia nelle *Etimologie*. Secondo Isidoro, però, queste collane, identificate come *torques*, erano un gioiello prettamente maschile e, specificatamente, militare: «I *torques* sono cerchi d'oro che pendono dal collo sino al petto. I *torques* e le *bullae*, ossa i *globi d'oro*, sono ornamenti maschili [...]»³¹³. Alcuni esempi artistici, come il *missorium* di Teodosio (338) o il mosaico ravennate della corte di Giustiniano (Fig. 52), documentano chiaramente la destinazione militare di questi gioielli; se si osservano le figure delle guardie imperiali, rappresentate ai lati degli imperatori in entrambe queste opere, si nota come loro si presentino con il collo cinto da spesse collane circolari. Il gioiello femminile per eccellenza sarebbe stato, invece, il *monile* «un ornamento fatto di gemme che suole pendere dal collo delle donne. Il suo nome deriva da *munus*, che significa *dono*»³¹⁴.

Ad ogni modo, l'uso delle collane a verga da parte delle donne è testimoniato, oltre che dalla collana berlinese, anche dalla raffigurazione di un busto femminile su di un tessuto copto (Fig. 53), conservato presso il Museo Benaki di Atene (V-VI secolo), e da un ritratto femminile realizzato a tempera



Fig. 51 - Collana a verga del tesoro di Antinoe. Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 52 - Basilica di San Vitale, Ravenna. Particolare del pannello musivo con Giustiniano e il suo seguito

³¹³ «Torques sunt circuli aurei a collo ad pectus usque pendentes. Torques autem et bullae a viris geruntur; [...]». ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie... op. cit.*, XIX, 31, 11

³¹⁴ «Monile ornamentum ex gemmis est, quod solet ex feminarum pendere collo; dictum a munere». IDEM, *Etimologie... op. cit.*, XIX, 31, 12

su lino (Fig. 54) e proveniente, anch'esso, dalla città di Antinoe (IV secolo). La precocità di queste raffigurazioni egiziane, rispetto alla datazione proposta per le collane effettivamente ritrovate (fine VI – inizio VII secolo), permetterebbe di ipotizzare la diffusione della moda femminile delle collane a verga proprio dall'Egitto tardo antico; se si volesse poi identificare in Costantinopoli il luogo di produzione di questi gioielli, ciò sarebbe la dimostrazione della diffusione progressiva e capillare, di questa tendenza, dall'Egitto alla capitale dell'impero orientale. Le collane di Antinoe non costituiscono, però, un *unicum*. Ad un gioiello simile, infatti, si potrebbe ricondurre il medaglione della Christian Schmidt Collection di Monaco di Baviera dato che l'elemento di sospensione del medaglione permetterebbe di ipotizzare la sua originaria funzione come pendente di una collana matrimoniale. Si tratta di un medaglione, di dimensioni più ridotte rispetto a quello della collana berlinese³¹⁵, con bordura a *opus interrasile* e raffigurazione a sbalzo sul fronte e sul retro. Il fatto che il medaglione fosse parte di un gioiello matrimoniale è indubbio per la raffigurazione frontale che vede Cristo compiere il rito dell'unione delle mani (*dextrarum iunctio*) di una neocoppia di sposi. Lungo la circonferenza del medaglione fu incisa



Fig. 53 - Tessuto copto con busto femminile. Museo Benaki, Atene



Fig. 54 - Lino dipinto con busto femminile. Musée du Louvre, Parigi

³¹⁵ Diametro medaglione di Monaco: cm 7,6. DECKERS 2000, p. 290; diametro medaglione di Berlino: cm 11,7. BOSSELMANN-RUICKBIE 2008, p. 410

un'iscrizione greca che richiama il già citato passo evangelico di Giovanni «Vi lascio la pace, vi do la mia pace»³¹⁶.

Molto interessante risulta, invece, la decorazione del verso del medaglione dove furono raffigurate ben tre scene mariane disposte su due livelli sovrapposti (Fig. 55).



Fig. 55 - Pendente di collana matrimoniale con scene mariane. Christian Schmidt Collection, Monaco di Baviera

L'immagine di dimensioni maggiori è l'Annunciazione cui seguono, nella fascia inferiore, la Visitazione e la Natività. Si nota, nell'Annunciazione, il prevalere di linee fluide che sembrano donare ai personaggi un più vivo senso del movimento. L'angelo si approssima a Maria da sinistra, cogliendola di sorpresa; la Vergine, raffigurata nell'atto di filare la porpora, è seduta su di un seggio dall'alto schienale a lira. La presenza divina di Cristo, che sta per prendere corpo in Maria, è ricordata dal *chrismon*, leggermente stilizzato, raffigurato tra l'angelo e la Vergine e dall'iscrizione augurale che ricorda il saluto angelico: «Salute, piena di grazia! Il Signore è con te»³¹⁷. La tipicità del seggio mariano con schienale a lira troverebbe, secondo Johannes Deckers³¹⁸, un suo prototipo

³¹⁶ «Ειρηνην την εμην διδωμι υμιν» («Vi do la mia pace»). DECKERS 2000, p. 290

³¹⁷ «Χαιρε Κεχαριτωμενη ο Κς μετα Σοι». DECKERS 2000, p. 291

³¹⁸ *Ibidem*

iconografico nel mosaico absidale della chiesa cipriota della Panagia Kanakaria, costruita all'inizio del VI secolo. Se così fosse, si potrebbe ricondurre la produzione del medaglione a un'officina orafa sita nell'isola di Cipro o, in alternativa, ad un orafo nativo dell'isola ma operante all'estero, che volle riprodurre sul gioiello un elemento iconografico a lui noto.

Come ricordato in precedenza, all'annuncio della futura nascita di Cristo, segue l'incontro tra Maria e la cugina Elisabetta e l'immagine della nascita di Gesù. Si tratta evidentemente di due immagini che, unite al significato dell'Annunciazione, sanciscono la divinità di Cristo. Notoriamente, la Visitazione costituisce il momento in cui Maria fu identificata, per la prima volta, quale Madre di Dio da Elisabetta e, allo stesso tempo, Gesù fu riconosciuto, quale Figlio di Dio, da Giovanni ancora nel ventre materno³¹⁹. Allo stesso modo, si scelse di raffigurare una Natività in cui l'inserimento della figura della levatrice Salomè, oltre a dichiarare la derivazione apocrifa della scena, contribuì a rafforzare questa iconografia complessiva volta all'esaltazione della divinità del Bambino. Sembra, quindi, che le tre immagini mariane vogliano riaffermare l'autorità divina di Colui nel nome del quale fu sancito il vincolo matrimoniale.

Si può dedurre come l'Annunciazione posta su monili matrimoniali, affiancata magari da altre immagini cristologiche, ricoprisse un alto valore protettivo rivolto a coloro che indossavano questi gioielli. Il significato insito nelle immagini non è più semplicemente quello narrativo evangelico ma è possibile percepirvi una sorta di evoluzione del significato. Come scrive André Grabar, relativamente alla collana matrimoniale del tesoro di Antinoe, «utilizzato dal messaggero di Dio per Maria, il saluto può benissimo rivolgersi al portatore del medaglione. Delle due immagini, una si riferiva alla potenza di Dio attraverso Cristo, l'altra all'augurio e alla promessa implicata dalla parola 'salute'. Si può dedurre che esse erano riunite in una collana per ragioni profilattiche»³²⁰. Lo stesso importante concetto si può applicare, allora, anche allo studio del medaglione di Monaco sul quale coesistono l'invocazione della salute (χαίρει) e la promessa della pace (εἰρήνην) data direttamente da Cristo. Non è per nulla inverosimile, dopo tutto, la supplica a Dio, da parte degli sposi, di una vita matrimoniale in cui essi potessero godere di salute, pace e armonia.

³¹⁹ «Perché mai la madre del mio Signore viene a farmi visita? Appena ho sentito il tuo saluto, il bambino si è mosso in me per la gioia». *Lc* 1, 43-44

³²⁰ GRABAR 1999, p. 129

Si è accennato, all'inizio di questo paragrafo, come l'Annunciazione facesse parte di quella serie di immagini evangeliche raffigurate su monili e altri oggetti, tutti datati tra il VI e il VII secolo, che, provenendo da santuari e luoghi santi, si riteneva possedessero un qualche potere di salvaguardia nei confronti di coloro che li indossavano. In questo particolare contesto, il ruolo basilare fu ricoperto, evidentemente, dai pellegrinaggi che permettevano ai sempre più numerosi fedeli cristiani di visitare i luoghi santificati dalla presenza di Cristo e della Vergine e, essi ritenevano, di ricevere in un certo senso parte della loro santità. Gary Vikan³²¹ ritiene che le motivazioni che spingevano i pellegrini verso la Terra Santa si possano suddividere sostanzialmente in due tipologie: in primo luogo è possibile che essi cercassero, attraverso la vicinanza ai luoghi santi, un'intensificazione della fede; tuttavia è plausibile che, per alcuni viaggiatori, il viaggio rappresentasse la ricerca di una cura miracolosa che risultava, pertanto, derivante dalla loro fede in Cristo. Giustamente, quindi, l'autore osserva che «letteralmente [i pellegrini] erano *hoi polloï*, provenivano da tutti gli strati sociali, da tutte le classi di mestieri (compresi gli indigenti e i malati) e da ogni angolo del mondo cristiano. [...] Naturalmente, i loro motivi erano i più vari. Il malato aveva bisogno di guarire; il penitente, del perdono; i confusi di una guida – e molti probabilmente viaggiavano anche solo per rafforzare e perfezionare la loro fede cristiana»³²².

Gli 'amuleti' più rappresentativi in questo peculiare ambito, in cui fede e magia sembrano avere un confine molto incerto, compongono un omogeneo gruppo di bracciali a fascia, in bronzo o in argento, che, in alcuni casi, presentano un'iconografia estremamente peculiare, nella quale immagini cristologiche si combinano a immagini apotropaiche derivanti da sostrati culturali più antichi.

I bracciali in bronzo sembrano caratterizzarsi per una semplicità di forma che contrasta, però, con la complessa composizione di significati che essi rimandano. Essi, infatti, sono generalmente costituiti da una semplice fascia bronzea intervallata da piccoli medaglioni recanti iscrizioni e immagini cristologiche. Il bracciale spezzato conservato al British Museum di Londra (Figg. 56, 57)³²³, quello del Kelsey Museum of

³²¹ VIKAN 1982, pp. 3-5; VIKAN 1984, p. 66

³²² «*Literally, they were hoi polloï; they came from every stratum of society, from all vocations (including the indigent and sick), and from every corner of the Christian world. [...] Naturally, their immediate motives varied. The sick needed healing; the penitent, forgiveness; the confused, guidance – and many seem to have come simply as a way of affirming and perfecting their Christian faith*». VIKAN 1982, pp. 3-5

³²³ The British Museum: scheda numero AF.289
(http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=59430&partId=1)

Archaeology di Ann Arbor, dell'Università del Michigan (Fig. 58)³²⁴ e quello della Walters Art Gallery di Baltimora (Fig. 59)³²⁵ si rapportano, oltre che per lo stile molto semplificato dell'incisione con cui furono realizzate le immagini



Fig. 56 - Frammento di bracciale in bronzo con scene cristologiche. British Museum, Londra

narrative, anche per la presenza della medesima iscrizione greca che, disposta su più righe sovrapposte, ricorda il primo versetto del Salmo 91(90)³²⁶ nel quale il salmista fa riferimento a Dio come rifugio del fedele: «Ο Κατοικον εν βοη»³²⁷.

Nel bracciale londinese le scene ancora visibili sono quelle dell'Annunciazione e dell'Epifania mentre il bracciale del Kelsey Museum presenta, invece, la scena dell'adorazione dei Magi, quella delle Pie donne al Sepolcro e la particolare immagine del Cavaliere.



Fig. 57 - Particolare del bracciale in bronzo con iscrizione greca del Salmo 91(90)

Quest'ultima sembra ricorrere spesso nell'iconografia dei bracciali apotropaici: si tratta della figura di un uomo nimbato, a cavallo, raffigurato nell'atto di uccidere, con una lunga lancia, quella che, con tutta

&searchText=AF.289&page=1), The British Museum: scheda numero AF.255 (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=59862&partId=1&searchText=AF.289&page=1); Kelsey Museum of Archaeology, University of Michigan: scheda numero 0000.02.6198 (http://quod.lib.umich.edu/k/kelsey/x-0000.02.6198/0000_02_6198)

³²⁴ Kelsey Museum of Archaeology, University of Michigan: scheda numero 0000.02.6198 (http://quod.lib.umich.edu/k/kelsey/x-0000.02.6198/0000_02_6198)

³²⁵ The Walters Art Gallery: scheda numero 54.2657 (<http://art.thewalters.org/detail/30538/amuletic-armband-with-holy-rider-saints-and-magical-symbols/>)

³²⁶ «Tu che trovi rifugio nell'Altissimo, trascorri la notte sotto la sua protezione, di' al Signore, l'Onnipotente: "Tu sei la mia difesa e salvezza. Sei il mio Dio: in te confido!». *Sal* 91(90), 1-2

³²⁷ Per l'iscrizione si veda la scheda, relativa al bracciale in questione, sul sito del British Museum (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=AF.255&ILINK%34484,%assetId=15244001&objectId=59862&partId=1)

probabilità, si può interpretare come una figura demoniaca distesa a terra³²⁸. Potrebbe essere ragionevole supporre che si tratti della raffigurazione di un santo guerriero; tuttavia, in alternativa, non credo sarebbe azzardato interpretare l'immagine come quella di un Cristo guerriero vincitore che, così raffigurato, riprenderebbe la famosa iconografia dei regnanti vittoriosi a cavallo (basti pensare, per esempio, alla lastra centrale del dittico Barberini al Museo del Louvre di Parigi).

Questa seconda ipotesi potrebbe trovare un sostegno in quanto scritto da Gary Vikan³²⁹, il quale ha osservato che, nei bracciali in cui l'immagine del Cavaliere è assente, essa risulta spesso sostituita da quella dell'Entrata a Gerusalemme. Questa immagine, secondo Vikan³³⁰, non farebbe alcun riferimento all'evento narrato nei Vangeli in quanto essa, quando presente, risulta al di fuori dell'ordine cronologico della narrazione evangelica e, in alcuni casi, è accompagnata dall'iscrizione invocativa 'Salute'. Augusto Cosentino³³¹, nell'Introduzione alla sua traduzione del *Testamento di Salomone*, riferisce però dell'esistenza di numerosi medaglioni apotropaici raffiguranti Salomone a cavallo che, con una lancia, trafigge un demone, spesso di sesso femminile, sdraiato sotto le zampe della cavalcatura. Questo cavaliere sarebbe identificabile grazie alla presenza dell'iscrizione 'Solomon'; tuttavia, secondo l'autore³³², in medaglioni di epoche più tarde, e probabilmente di produzione bizantina, la figura di Salomone sarebbe privata dell'iscrizione identificativa e, invece, dotata del nimbo e della lancia crucisegnata mentre il demone perderebbe progressivamente le fattezze femminili assumendo una forma più stilizzata.

³²⁸ VIKAN 1991/1992, p. 35

³²⁹ *Ibidem*

³³⁰ *Ibidem*

³³¹ COSENTINO A. *Introduzione in Testamento di Salomone*, introduzione, traduzione e note a cura di A. Cosentino, Roma, 2013, pp. 10-12

³³² *Ibidem*

In conclusione si può affermare che l'immagine di questo Cavaliere, sia esso un re vittorioso o Cristo nella sua entrata a Gerusalemme, sembra assumere, nel contesto dell'arte apotropaica, un particolare significato legato alla vittoria sul demonio e sulla morte e, si potrebbe anche supporre, all'invocazione della salvezza riservata al fedele.

Il bracciale bronzeo della Walters Art Gallery presenta, su quattro degli otto medaglioni che lo compongono, la medesima composizione narrativa cristologica dei bracciali di Londra e di Ann Arbor, con la riproposizione della scena dell'Annunciazione, di quella delle Pie donne al Sepolcro, del Cavaliere e dell'iscrizione greca che ricorda il primo versetto del Salmo 91(90).

Si nota, però, che nel bracciale di Baltimora le immagini apotropaiche ricoprono un ruolo di certo non secondario. Sul quinto medaglione (Fig. 60), infatti, Gary Vikan³³³ distingue l'immagine abbozzata di un *aphlaston* (o *aplustre*). L'*aphlaston* – com'è noto – costituiva l'elemento decorativo della poppa delle navi da guerra, e da carico, in epoca greca e romana; in occasione di vittorie navali, era consuetudine asportare l'*aplustre* delle navi sconfitte e esporlo nelle città vincitrici quale trofeo di guerra. Vikan³³⁴ ritiene questo simbolo un'invocazione sul potere marino, tuttavia, lo studioso non formula alcuna ipotesi circa il significato complessivo della decorazione che prevede, lungo il bordo dell'ovale, un'iscrizione



Fig. 58 - Bracciale in bronzo con scene cristologiche. Kelsey Museum of Archaeology, Ann Arbor



Fig. 59 - Bracciale in bronzo con scene cristologiche. The Walters Art Museum, Baltimora

³³³ VIKAN 1991/1992, p. 33

³³⁴ *Ibidem*

recante il nome del re Salomone. In definitiva, non credo sarebbe azzardato ipotizzare, per questa immagine, un'invocazione rivolta non tanto al il simbolo della nave quanto, piuttosto, al nome del leggendario re del popolo ebraico, un modo per invocare la sapienza e la saggezza del sovrano a protezione della vita, raffigurata sotto le sembianze di una nave simboleggiata dall'*aphlaston*.

La seconda immagine apotropaica si trova, poi, sul settimo medaglione del bracciale e raffigura un leone che sovrasta un serpente (Fig. 61). Anche per questa particolare immagine, Gary Vikan si limita a definirla quale «combinazione di motivi apotropaici»³³⁵ senza fornire alcun tentativo di interpretazione del suo significato. Può forse allora venire in aiuto, nella comprensione di questa immagine, la conoscenza dei comportamenti moralizzati tramandati grazie ai bestiari medievali, a partire dal testo alessandrino del *Fisiologo* (datato tra II e V secolo). Mentre il serpente, per tradizione biblica, può essere facilmente interpretabile come immagine del demone, è possibile che il leone sia stato ivi raffigurato come emblema di Cristo che, dice il *Fisiologo*, come «leone spirituale vittorioso, della tribù di Giuda, della radice di Davide, inviato dal Padre invisibile, ha nascosto le sue impronte spirituali, cioè la sua divinità. Fra gli angeli è divenuto angelo, fra gli arcangeli arcangelo, fra i troni trono, fra e potenze potenza, finché è disceso nel grembo della santa Vergine Maria, per salvare il genere umano smarrito»³³⁶.

In definitiva, se le interpretazioni proposte per queste immagini così peculiari fossero corrette, ciò sarebbe la testimonianza di un diverso impiego di immagini e simbologie



Fig. 60 - Particolare del bracciale in bronzo con raffigurazione dell'*aphlaston*



Fig. 61 - Particolare del bracciale in bronzo con immagine del leone che sovrasta il serpente

³³⁵ «Combination of apotropaic motifs». IDEM, p. 34

³³⁶ ZAMBON 2011, p. 39

dal significato religioso, capaci di convogliare la protezione divina verso un singolo e non verso l'intera comunità di fedeli.

L'ultimo bracciale che possiamo ricondurre a questa categoria di amuleti protettivi, è un monile da braccio in argento conservato al Museum of Art and Archaeology dell'Università del Missouri³³⁷ (Fig. 62). La fascia del bracciale presenta una sequenza narrativa cristologica più completa rispetto a quella dei bracciali studiati sinora; le scene narrative, infatti, vanno dall'Annunciazione all'Ascensione, ripercorrendo quindi gli eventi più importanti della storia di Cristo.

Molto particolare è la resa delle figure incise sulla superficie d'argento. Si tratta di figure umane estremamente stilizzate nelle quali, però, prevale chiaramente la verticalità del tratto. Tuttavia, l'attenzione al dettaglio è molto accurata: nell'Annunciazione il filo di porpora sembra adagiarsi nel cesto posto ai piedi della Vergine, il tratto curvilineo rende la leggerezza e la morbidezza del tessuto filato mentre, nella scena della



Fig. 62 - Bracciale in argento con scene cristologiche. Museum of Art and Archaeology, Columbia

Natività, alcuni brevi tratti incrociati ci restituiscono la culla di vimini del Bambino; nondimeno, nella Crocifissione, si percepisce la nudità dei ladroni crocifissi con Gesù, coperti solo di un tessuto che cinge i fianchi. La scena delle Marie al Sepolcro, infine, rimanda, con molta probabilità, la forma dell'edicola del santuario della Resurrezione essendo, la struttura architettonica raffigurata, profondamente diversa dalla tomba scavata nella roccia, e chiusa da una grossa pietra, ricordata dai testi evangelici³³⁸.

³³⁷ Museum of Art and Archaeology, Columbia, Missouri (<https://maa.missouri.edu/?q=gallery/late-antique-and-byzantine-art>)

³³⁸ «Allora Giuseppe comprò un lenzuolo, tolse Gesù dalla croce, lo avvolse nel lenzuolo e lo mise in una tomba scavata nella roccia. Poi fece rotolare una grossa pietra davanti alla tomba». *Mt* 15, 46; *Lc* 23, 52-53; *Gv* 19, 40-41. Secondo l'evangelista Matteo, la tomba in cui fu deposto Gesù sarebbe stata destinata a Giuseppe di Arimatea: «E lo mise nella sua tomba, quella che da poco si era fatto preparare per sé, scavata nella roccia». *Mt* 27, 60

Questo dettaglio sarebbe, secondo Gary Vikan³³⁹, la dimostrazione dell'appartenenza di questi bracciali al contesto dei pellegrinaggi cristiani poiché, secondo lo studioso, la riproposizione di un'architettura afferente al santuario della Resurrezione aveva il potere di commemorare l'esperienza del pellegrinaggio e di indirizzare la santità del Santo Sepolcro a protezione di colui, o colei, che indossava il gioiello.

Molto particolare, in questo bracciale, è la presenza di due soggetti apotropaici antichi, estranei al repertorio iconografico cristiano. Si tratta del *Chnoubis*, una sorta di divinità, derivata dalla cultura dell'Egitto gnostico, con corpo di serpente e testa di leone circondata da raggi solari, e del *pentalpha*, simbolo che, secondo alcune versioni dello pseudo apocrifo *Testamento di Salomone*, compariva sul mitico anello donato da Dio a Salomone³⁴⁰. Secondo il racconto del *Testamento di Salomone* (testo databile tra il I e il II secolo d.C. e frutto, probabilmente, della cultura giudaico-cristiana di alcune comunità della Palestina), il mitico re volle intervenire per proteggere un ragazzo, impiegato alla costruzione del tempio di Gerusalemme, dalle aggressioni del demone Ornias che «venne mentre il sole stava sorgendo e prese metà del salario del ragazzo, nonché metà del suo vitto. E ogni giorno gli succhiava il pollice della mano destra»³⁴¹. Salomone si recò, allora, nel tempio e pregò Dio di avere la possibilità di esercitare un'autorità sul demone Ornias,

allora successe che, nel pregare il Dio del cielo e della terra, mi fu donato dal Signore Sabaoth³⁴², per mezzo dell'arcangelo Michele, un anello che portava un sigillo inciso su una pietra preziosa. Egli mi disse: “Salomone, figlio di Davide, prendi il dono che il Signore Dio, l'altissimo Sabaoth, ti ha inviato, e potrai imprigionare tutti i demoni, femmine e maschi. Con il loro aiuto tu potrai costruire Gerusalemme, quando tu porterai questo sigillo di Dio³⁴³”.

Dal brano riportato si evince come nel testo non si faccia alcuna menzione di quale fosse il simbolo inciso sul sigillo. Pertanto, Augusto Cosentino³⁴⁴ è propenso a ritenere l'immagine del *pentalpha* come il frutto di un'aggiunta seriore al testo originario nel quale, appunto, non si forniva alcuna descrizione del magico anello.

³³⁹ VIKAN 1984, p. 75; VIKAN 1991/1992, p. 36

³⁴⁰ VIKAN 1982, p. 35; VIKAN 1984, pp. 79-81; VIKAN 1991/1992, p. 36

³⁴¹ *Testamento di Salomone*, introduzione, traduzione e note a cura di A. Cosentino, Roma, 2013, 1,1

³⁴² Il termine 'Sabaoth' qualifica Dio come 'Signore degli eserciti'. *Testamento di Salomone... op. cit.*, alla nota 4

³⁴³ *Testamento di Salomone... op. cit.*, 1, 6-7

³⁴⁴ COSENTINO A. *Introduzione in Testamento di Salomone... op. cit.*, p. 13

Tornando allo studio del bracciale d'argento, la presenza del *Chnoubis*, figura generalmente volta alla protezione dai disturbi addominali, porta Gary Vikan ad ipotizzare, per questo oggetto, una precisa destinazione medica: «Non solo questi bracciali erano specificatamente terapeutici, essi erano molto probabilmente destinati specificatamente a sanare disturbi dell'addome»³⁴⁵. Inoltre, se a questa figura si associa il *pentalpha* di Salomone è possibile che l'intenzione fosse quella di richiamare il potere di controllo del mitico re a protezione della salute del proprietario del gioiello che, con tutta probabilità, interpretava la malattia come il prodotto dell'influenza di esseri demoniaci.

Per comprendere appieno questi oggetti, o sarebbe meglio definirli *amuleti*, è necessario tentare di fornire un inquadramento storico e culturale, vale a dire, cercare di comprendere quale fosse l'ambiente dei pellegrinaggi cristiani tra il VI e il VII secolo. Notoriamente, i pellegrinaggi dei primi cristiani erano profondamente diversi da quelli odierni. Ai pellegrini dei primi secoli, infatti, non bastava vedere i luoghi che fecero da cornice alla vita e alla Passione di Cristo; essenziale era, al contrario, il contatto fisico con i luoghi santi, elemento che poneva il pellegrinaggio su un piano sensoriale, oltre che spirituale. Ciò derivava dalla convinzione che la santità dei luoghi e delle persone fosse, in qualche modo, trasferibile tramite il contatto fisico³⁴⁶.

I luoghi che godevano di maggiore popolarità erano naturalmente quelli legati alla vita della Vergine e di suo Figlio. Importanti destinazioni per i viaggiatori dovevano essere, ovviamente, i luoghi dell'Annunciazione a Nazareth, della Natività a Betlemme oltre a quelli in cui Gesù compì i miracoli, soffrì nella Passione, morì e risorse; tuttavia, altri luoghi dovevano costituire importanti poli attrattivi per i viaggiatori e uno di questi fu, di certo, il santuario di san Simeone stilita il Vecchio († 459) a Qal'at Sim'ān in Siria, nei pressi della città di Aleppo. *Martyrium* dalla fine del V secolo per volere imperiale, il complesso ecclesiastico di Qal'at Sim'ān sorse attorno alla colonna sulla quale il santo visse per circa quarant'anni e, oltre alla basilica, comprendeva numerosi edifici adibiti a ospizi e refettori per i pellegrini.

In funzione di questa necessità di vicinanza fisica con il sacro, i pellegrini spesso necessitavano di conservare, a conclusione del viaggio, un oggetto che prolungasse il contatto con la Terra Santa. Gli oggetti più comuni, con questa particolare funzione,

³⁴⁵ «Not only were these armbands specifically medicinal, they were very likely designed specifically to treat distress in the abdomen». VIKAN 1984, p. 76

³⁴⁶ VIKAN 1982, p. 5

sono le cosiddette ‘benedizioni’, dal greco *eulogia* che significa ‘benedire’, ‘lodare’ (gr. εὐλογία); «quando materiali, queste ‘benedizioni’ consistevano solitamente in piccole quantità di sostanze comuni come olio, acqua o terra che fossero state santificate dal contatto con qualcuno o qualcosa di santo»³⁴⁷. Come fa giustamente osservare Gary Vikan³⁴⁸, la pratica delle *eulogiae* è testimonianza di un mutamento che coinvolge il concetto di benedizione: mentre tra gli ebrei dell’Antico Testamento, essa era prettamente spirituale e astratta, tra i primi cristiani si diffuse l’usanza di applicare questo concetto agli oggetti diffondendo, così, la ben nota credenza di un passaggio fisico della santità. Le benedizioni più diffuse sono i cosiddetti ‘gettoni’ di pellegrinaggio, piccoli dischi di terracotta che recano impresse immagini cristologiche o raffigurazioni essenziali del loro luogo di provenienza (come, per esempio, la colonna di san Simeone per le *eulogiae* provenienti da Qal’at Sim’ān). Un gruppo di gettoni di pellegrinaggio, rinvenuti in un recipiente di vetro nei pressi del santuario di san Simeone stilita il Vecchio, in Siria, e conservati oggi al British Museum (Figg. 63, 64)³⁴⁹, si caratterizzano per la presenza di una serie di immagini cristologiche, come l’Annunciazione, la Natività, il Battesimo, l’Entrata in Gerusalemme e l’angelo al Sepolcro vuoto. È possibile che questi gettoni, proprio per la particolarità di riprodurre eventi



Fig. 63 - Gettoni di pellegrinaggio con scene cristologiche da Qal’at Sim’ān. British Museum, Londra

³⁴⁷ «When material, this ‘blessing’ usually consisted of a small quantity of some common substance like oil, water, or earth which had been sanctified by contact with someone or something holy». VIKAN 1982, p. 10

³⁴⁸ *Ibidem*

³⁴⁹ ENTWISTLE 1994b, p. 114; The British Museum: scheda numero 1973,0501.3 (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61421&partId=1&searchText=1973,0501.3&page=1); The British Museum: scheda numero 1973,0501.2 (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61430&partId=1&searchText=1973,0501.2&page=1); The British Museum: scheda numero 1973,0501.1 (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61437&partId=1&searchText=1973,0501.1&page=1)

della vita di Cristo, siano da ricondurre a specifici luoghi della Terra Santa, come Nazareth, Betlemme o Gerusalemme³⁵⁰; tuttavia, per l'omogeneità delle figure che li caratterizzano, non sarebbe da escludere l'ipotesi di una bottega, sita magari in uno dei centri di questo vero e proprio circuito di pellegrinaggi, adibita alla realizzazione di tali particolari oggetti³⁵¹. Quale fosse la funzione specifica di queste benedizioni non si può dire con certezza. André Grabar³⁵², parlando dei medaglioni di terracotta conservati in Lombardia, presso il Tesoro del Duomo di Monza e in quello dell'abazia di san Colombano a Bobbio, ipotizza che il loro scopo fosse quello di essere conservati in piccoli sacchetti, magari realizzati in tessuti preziosi, che dovevano poi essere chiusi con cordicelle e portati appesi al collo per ragioni protettive; è ragionevole supporre, però, che il loro fine fosse intrinsecamente medico, in ragione della loro somiglianza con le *eulogiae* provenienti dal santuario di san Simeone stilita il Giovane († 592) che, si narra, fossero realizzate con la polvere raccolta alla base della colonna del santo, dotata di particolari proprietà taumaturgiche³⁵³. Ad ogni modo, la pratica di prelevare la terra dei luoghi santi, come una sorta di benedizione protettiva e terapeutica, ci è nota anche attraverso la testimonianza



Fig. 64 - Gettone di pellegrinaggio con Annunciazione

³⁵⁰ ENTWISTLE 1994b, p. 115

³⁵¹ ENTWISTLE 1994b, p. 115; VIKAN 1984, pp. 81-83

³⁵² L'ipotesi di André Grabar si basa sull'analogia delle *eulogiae* lombarde con quelle conservate presso i Tesori delle cattedrali di Sens e di Canterbury dove i medaglioni di terra sono ancora conservati all'interno dei loro piccoli sacchetti realizzati in tessuti preziosi. GRABAR 1958, p. 63

³⁵³ VIKAN 1984, p. 82. In merito alle *eulogiae* con scene cristologiche, provenienti dal sito Qal'at Sim'ān, Gary Vikan formula l'ipotesi di una loro funzione medica riportando, nel suo scritto, un brano tratto dalla *Vita* di san Simeone stilita il Giovane nel quale si legge che «per molti [la guarigione] era [compiuta] dalle parole [di Simeone]; per alcuni altri, dalla mera invocazione del suo nome; per altri, dall'imposizione del suo santo bastone; per altri, da visioni; e per altri ancora, dall'applicazione della sua polvere santa» («For many [the healing] was [accomplished] by [Symeon's] words: for certain others, by the mere invocation of his name; for others, by the imposition of his saintly staff; for others, by visions; and for others again, by the application of his holy dust»). VIKAN 1984, p. 68

scritta di un anonimo pellegrino di Piacenza che, verso la metà del VI secolo, riportò per iscritto la testimonianza del suo viaggio in Terra Santa. Con particolare attenzione al Santo Sepolcro, l'autore – per lungo tempo riconosciuto per errore come sant'Antonino martire di Piacenza a causa dell'invocazione a lui rivolta, dall'anonimo autore del testo, nel primo passo del racconto³⁵⁴ – scrisse: «Il sepolcro nel quale il corpo del Signore fu posto, è scavato nella pietra naturale. La lucerna a forma di vaso che in quell'occasione fu posta presso il suo capo, lì arde giorno e notte; da essa prendemmo l'olio benedetto e poi la riponemmo al suo posto. Nel Sepolcro si introduce terra dal di fuori e entrando la si prende per benedizione»³⁵⁵.

Non solo la terra però era dotata di proprietà risanatrici. Molto interessante risulta essere, infatti, il passo della cronaca del viaggio in Terra Santa che narra la visita dei pellegrini alla colonna della Flagellazione. La reliquia sarebbe stata custodita all'interno della basilica della santa Sion che, anticamente, si riteneva essere stata l'abitazione dove, secondo la tradizione evangelica, Gesù consumò l'Ultima Cena con i suoi discepoli³⁵⁶. Secondo quanto scritto dall'anonimo pellegrino di Piacenza, coloro che toccavano la colonna venivano guariti dai loro mali fisici: «Questa colonna ha tale caratteristica: che quando uno l'abbraccia, il suo petto resta attaccato ad essa e entrambe le mani e le dita e le palme appaiono sulla pietra, cosicché se ne prende “la misura” per ogni malattia, se la mettono attorno al collo e vengono risanati»³⁵⁷.

³⁵⁴ *Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terra Santa del 560-570 d.C.*, a cura di C. Milani, Milano, 1977. La confutazione di questa opinione comune è da imputarsi a quanto scritto da Celestina Milani, nell'*Introduzione* all'edizione del testo da lei curata (p. 34)

³⁵⁵ «*Quia monumento de petra est naturalem excisus, ubi corpus Domini Iesu Christi positum fuit. Lucerna erea, que in tempore ad capud ipsius posita fuit, et ibi ardet die noctuque, ex qua benedictionem tullimus et recomposuimus ea. In quo monumentum de foris terra mittitur et ingredientes exinde benedictione tollent*». *Itinerarium Antonini Placentini... op. cit.*, 18, 2-3. In questa nota e nelle successive, si riporta il brano latino nella sua redazione conosciuta come *recensio prior*, nota grazie al codice *Sangallensis* 133 (fine VIII-IX secolo) e considerata la versione più autentica del testo. Al contrario, scrisse Celestina Milani nell'*Introduzione* alla traduzione del testo da lei curata, la *recensio altera*, per lungo tempo ritenuta la versione originale, sarebbe invece una riscrittura, in un latino considerato grammaticalmente più corretto, che si potrebbe imputare alla rinascita carolingia attuata da Carlo Magno e Alcuino († 804). (pp. 31-32)

³⁵⁶ «Il primo giorno della festa dei Pani non lievitati, i discepoli si avvicinarono a Gesù e gli dissero: “Dove vuoi che ti prepariamo la cena di Pasqua?”. Egli rispose: “Andate in città da un tale, e ditegli: Il Maestro ti manda a dire che il suo momento ormai è arrivato e che viene in casa tua con i suoi discepoli a mangiare la cena di Pasqua”. I discepoli fecero come aveva comandato Gesù e prepararono la cena pasquale». *Mt* 26, 17-19 (cfr. *Mc* 14, 12-16; *Lc* 22, 7-13)

³⁵⁷ «*In qua columna talis est signus: dum eam amplexassit, pectus eius inest in ipsa marmorae et manu sambas et digitas et palmas in ipsa petra apparent, ita ut pro singulis languoribus mensura tollitur exinde; et circa colla habit et sanatur*». *Itinerarium Antonini Placentini... op. cit.*, 22, 5. Stando alla cronaca del viaggiatore da Piacenza, il rito della ‘misura’ era compiuto anche dai pellegrini che visitavano il Praetorium di Pilato, in cui era conservata la pietra, considerata allora miracolosa, sulla quale si era

Quale fosse il significato allora attribuito alle *misure* ricavate dalle impronte lasciate da Cristo non ci è dato sapere con certezza. Tuttavia, al tal proposito, Ernst Kitzinger³⁵⁸ ipotizza che i pellegrini ricavassero delle misurazioni dalle impronte miracolose, magari tramite l'uso di una corda o un righello, e che successivamente queste misure fossero trascritte su di una tavoletta conservata come amuleto.

Come annotato in precedenza, e anche alla luce della testimonianza scritta del viaggio in Terra Santa, si comprende, quindi, come le *eulogiae* riguardassero una serie di semplici oggetti benedetti destinati alla tutela spirituale e fisica dei pellegrini. Un piatto in bronzo parzialmente danneggiato (Fig. 65), recante al centro l'immagine dell'Annunciazione e lungo il bordo un'iscrizione greca invocante la benedizione della Vergine, era, con tutta probabilità, riservato a contenere il pane benedetto dai sacerdoti, che doveva essere distribuito ai fedeli a conclusione della funzione religiosa³⁵⁹.



Fig. 65 - Piatto *eulogia*. Christian Schmidt Collection, Monaco di Baviera

L'immagine dell'Annunciazione, realizzata sul bronzo grazie alla pressione di uno stampo, ci rimanda l'iconografia apocrifà tratta dal *Protovangelo di Giacomo*, con la

seduto Cristo nel corso dell'interrogatorio tenuto dal procuratore romano (*Itinerarium Antonini Placentini... op. cit.*, 23, 6)

³⁵⁸ KITZINGER 1992, p. 33

³⁵⁹ PITARAKIS 2000, p. 269

Vergine stante sulla destra, nell'atto di filare, e l'angelo annunziante sulla sinistra che si rivolge a Maria alzando la mano destra nel gesto dell'*adlocutio*. Molto interessante risulta invece l'iscrizione – «*Eulogia della santa Maria dalla diakonia di Costantina*»³⁶⁰ – che rimanda il piatto a una *diakonia* nella città di Costantina, conosciuta anticamente anche con il nome di Tella e riconosciuta oggi nell'odierna città di Viransehir in Turchia. Il riferimento alla *diakonia*, notoriamente un'istituzione preposta alla cura e all'ospitalità dei poveri e dei pellegrini, è testimonianza della presenza, anche nella città di Costantina, di enti rivolti ai viaggiatori e si può supporre, pertanto, che la città rivestisse un ruolo importante nel ciclo di viaggi religiosi del VI-VII secolo. È possibile che la figura dell'Annunciazione, su un piatto destinato a contenere il pane eucaristico, fosse un modo per ricordare l'Incarnazione e quel pane che Gesù, nel corso dell'Ultima Cena, riconobbe come il suo stesso corpo e condivise con gli apostoli³⁶¹.

Il ricordo di eventi neotestamentari non doveva limitarsi, però, solo alla condivisione del corpo di Cristo ma è possibile che si rivolgesse anche al rito della bruciatura dell'incenso benedetto. Gary Vikan ipotizzò che gli incensieri, come quello conservato al British Museum³⁶², decorato con scene della storia cristologica (Fig. 66) dall'Annunciazione all'incontro delle Pie donne con l'angelo al Sepolcro vuoto, fossero un modo, per i fedeli, di evocare la divinità di Cristo alludendo alla storia di Zaccaria. Secondo il Vangelo di Luca, infatti, il sacerdote Zaccaria ricevette l'annuncio della futura nascita del figlio Giovanni, profeta neotestamentario di Cristo, mentre era nel tempio a compiere l'offerta dell'incenso al Signore³⁶³. Se le scene neotestamentarie permettevano ai fedeli di commemorare la storia di Zaccaria, colui che grazie all'angelo Gabriele conobbe prima di altri il disegno divino della venuta di Cristo, è altresì vero che il rito dell'incenso rientrava nelle disposizioni per il culto dettate direttamente da Dio a Mosè sul Monte Sinai. Nel libro dell'*Esodo*, infatti, si legge che il rito dell'incenso doveva essere compiuto due volte nell'arco della giornata: «Aronne

³⁶⁰ «Ευλογία της Αγίας Μαρίας δια[κονία] της Κωνσταντινῆς». *Ibidem*

³⁶¹ «Poi prese il pane, fece la preghiera di ringraziamento, spezzò il pane, lo diede ai suoi discepoli e disse: “Questo è il mio corpo, che viene offerto per voi. Fate questo in memoria di me.” ». *Lc* 22, 19; *Mt* 26, 26; *Mc* 14, 22

³⁶² The British Museum: scheda numero 1912,0718.1 (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=60791&partId=1&searchText=1912,0718.1&page=1)

³⁶³ «Un giorno Zaccaria era di turno al tempio per le funzioni sacerdotali. Secondo l'uso dei sacerdoti, quella volta a lui toccò in sorte di entrare nel santuario del Signore per offrire l'incenso. Nell'ora in cui si bruciava l'incenso egli si trovava all'interno del santuario e tutta la folla dei fedeli stava fuori a pregare». *Lc* 1, 8-10



Fig. 66 - Incensiere con scene cristologiche. British Museum, Londra

brucerà su quest'altare l'incenso profumato ogni mattina quando pulisce le lampade, e ogni sera quando le prepara. Non si cesserà mai di bruciare incenso in mio onore»³⁶⁴. È chiaro, quindi, come l'allusione alla storia di Zaccaria e, indirettamente, il compimento delle disposizioni divine veterotestamentarie avessero lo scopo di alludere a un contatto diretto tra Dio e il fedele. Dato che di fatto, come scrive Vikan, la bruciatura dell'incenso «era il sacrificio che accompagnava le preghiere invocative dei supplicanti e che predisponava l'intercessore (o la divinità) a operare favorevolmente nei confronti [dei fedeli]»³⁶⁵, si potrebbe ritenere che i fumi densi prodotti dall'incenso, fossero considerati il ponte che avrebbe permesso alle preghiere di ascendere in cielo e, così, raggiungere Dio.

Di certo, si possono annoverare tra le più importanti *eulogiae*, provenienti dalla Terra Santa, due cospicue serie di ampolle conservate nel Tesoro del Duomo di Monza e in quello dell'abazia di san Colombano a Bobbio. Questi oggetti, di cui André Grabar curò nel 1958 un catalogo dettagliato fornendo una precisa descrizione di ciascuno, sono tradizionalmente ricondotti alla devozione religiosa di Teodolinda († 625)³⁶⁶, regina longobarda di origine bavarese sposa del re Autari († 590) e, in seguito, del suo successore Agilulfo († 616). In particolare sotto il regno di quest'ultimo, si stabilì un

³⁶⁴ *Es* 30, 7-8

³⁶⁵ «It was the sacrifice which accompanied the suppliant's invocational prayer and which predisposed the intercessor (or deity) to act favorably on his behalf». VIKAN 1982, p. 29

³⁶⁶ GRABAR 1958, p. 15; p. 32; FARIOLI CAMPANATI 1982, p. 355

periodo di relativa pace tra i Longobardi e le due fazioni ad essi più avverse ossia i restanti della popolazione romana e il papato, retto all'epoca da Gregorio Magno († 604). Teodolinda, alla quale si possono ricondurre preziosi oggetti di devozione che costituiscono parte importante del Tesoro di Monza (come, per esempio, la copertura di evangelario in oro con inserti di camei e pietre preziose, il famoso gruppo orafico della chiocciola con i pulcini in argento dorato e pietre preziose e, infine, la corona votiva con incastonature di pietre e perle) fu importante fautrice del lungo processo di conversione del popolo longobardo dall'arianesimo al cattolicesimo. Alla regina si deve la costruzione della chiesa di san Giovanni Battista, duomo di Monza; inoltre, in collaborazione con il marito Agilulfo, Teodolinda favorì, attraverso il donativo di terreni, la fondazione dell'abbazia di Bobbio da parte del santo monaco irlandese Colombano (614).

Mentre le sedici ampole di Monza sono conservate nella loro condizione ottimale, ancora integre, le venti ampole di Bobbio, rinvenute solo negli anni Venti all'interno della cripta della chiesa abbaziale, appaiono oggi in uno stato frammentato³⁶⁷. Le ampole erano composte di un'anima in legno rivestita, sul fronte e sul retro, da lastre, in argento o in bronzo, decorate con scene maiestatiche e immagini narrative cristologiche.

La lavorazione delle lastre, realizzate grazie all'impressione su di esse di uno stampo³⁶⁸, denota chiaramente, così come fu per le *eulogiae* di terracotta, lo sviluppo di una lavorazione seriale e, pertanto, si può ipotizzare la presenza di botteghe dedite alla realizzazione di simili oggetti legati ai viaggi di pellegrinaggio. Le ampole di Monza e Bobbio, difatti, erano destinate, come recita l'iscrizione greca che molte recano incisa sul lato frontale, a conservare l'olio benedetto dal contatto con il legno della vera Croce identificato come 'legno della vita'³⁶⁹; la dicitura, pertanto, permette di rimandare le ampole ad un preciso sito di pellegrinaggio religioso, quello del Gòlgota, il luogo dove, stando alla tradizione evangelica, Cristo fu crocifisso³⁷⁰. Molto interessante è il fatto

³⁶⁷ GRABAR 1958, p. 32

³⁶⁸ GRABAR 1958, p. 12; FARIOLI CAMPANATI 1982, p. 355

³⁶⁹ GRABAR 1958, p. 11. L'iscrizione, secondo quanto riportato nel catalogo delle ampole lombarde curato da André Grabar, recita «Olio del legno della vita, dei luoghi santi di Cristo» («+ Ελεον ξυλου ζωησ των αγιων χριστου τοπων»). Per una descrizione completa delle singole ampole con la citazione e lo studio delle iscrizioni che le caratterizzano, si rimanda al volume di André Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza – Bobbio)*

³⁷⁰ «Poi condussero Gesù in un luogo detto Gòlgota (che significa 'Luogo del Cranio'). [...] Poi lo inchiodarono alla croce, e si divisero le sue vesti tirandole a sorte per decidere la parte di ciascuno. Erano le nove del mattino quando lo crocifissero» *Mc* 15, 22. 24-25; *Mt* 27, 33-36; *Lc* 23, 33; *Gv* 19, 16-18

che, secondo Raffaella Farioli Campanati³⁷¹, sarebbe possibile identificare un termine *ante quem* per queste ampole, ossia la conquista di Gerusalemme e la conseguente distruzione del Santo Sepolcro da parte dei Persiani di Cosroe II (590-628) nel 614.

La testimonianza dell'anonimo pellegrino da Piacenza, già menzionata in relazione alle *eulogiae* realizzate con la terra del Santo Sepolcro, può essere ancora utile per conoscere quale fosse, nel VI secolo, il rito di devozione rivolto al legno della vera Croce. Il pellegrino, infatti, scrisse:

Nella basilica di Costantino che sta vicino al Sepolcro e al Golgota, nell'atrio della basilica si trova la stanza dove è riposto il legno della croce che venerammo e bacciammo. [...] Il legno della croce è di noce. Quando la santa croce viene portata in processione per l'adorazione e giunge nell'atrio dove è adorata, alla stessa ora appare in cielo una stella che si muove verso il luogo dove sta la croce. E mentre si adora la croce, la stella sta sopra ad essa, e si porta l'olio da benedire dentro ad ampole piene a metà. Nel momento in cui il legno della croce tocca queste ampole, subito l'olio ribolle fuori e, se non si chiudono in fretta, ribolle fuori tutto³⁷².

Ad ogni modo le iscrizioni, secondo Grabar³⁷³, identificano questi oggetti come dotati di una funzione protettiva. Un'ampolla di Bobbio reca l'iscrizione invocante la guida di Cristo «sulla terra e sul mare»³⁷⁴, una frase molto caratteristica che potrebbe ricordare, per l'analogia di significato secondo il pensiero di Gary Vikan, il simbolo dell'*aphlaston* affiancato dal nome di Salomone presente sul bracciale di Baltimora e di cui si è parlato in precedenza. La presenza, però, di molte immagini narrative della vicenda cristologica, corredate da iscrizioni, aveva evidentemente lo scopo di ricordare ai pellegrini, al di fuori della Terra Santa, le parole, oltre che gli eventi, delle Sacre Scritture. La scelta di queste, tuttavia, non doveva essere casuale; frasi che celebravano la resurrezione di Cristo, la sua vittoria sulla morte e la sua continua presenza tra gli

³⁷¹ FARIOLI CAMPANATI 1982, p. 355

³⁷² «*In basilica Costantini coherente circa monumentum vel Golgotha, in atrium ipsius basilicae est cubiculum, ubi lignum crucis repositum est, quem adoravimus osculavimus. [...] Qui lignus crucis de nuca est. Procedentem sanctam crucem adorantem de cubiculo suo, veniens in atria, ubi adoratus, eadem hora stella apparent in celo et venit in loco, ubi crux stat super ea, et offertur oleum ad benedicendum ampullas medias. Hora qua tetigerit lignum crucis horum ampullae medie, epuliscit oleum foris, et si non clauditur cicius, totum refunditur foris*». *Itinerarium Antonini Placentini... op. cit.*, 20, 2.4-6

³⁷³ GRABAR 1958, pp. 64-65

³⁷⁴ Iscrizione dell'ampolla di Bobbio numero uno, nel catalogo di André Grabar: «Olio del legno della vita che guida sulla terra e sul mare» («(+ Ελ)α(ι)ον ξ(υλου ζ)ωησ (ο)δηγο...εν ξ(ιρ)α και θα(λ)[ασση]») IDEM, p. 33

uomini attraverso la fede del credente volevano chiaramente assicurare la protezione di Gesù su coloro che conservavano queste *eulogiae* della Terra Santa³⁷⁵.

Per quanto riguarda specificatamente la scena dell'Annunciazione si può notare che, quando presente, essa si trova sempre inserita all'interno di un ciclo narrativo evangelico che tende a riassumere la vita di Cristo in sette immagini scelte: partendo dall'Annunciazione, la vicenda prosegue con la Visitazione, la Natività, il Battesimo, la Crocifissione, la Resurrezione e, infine, l'Ascensione di Cristo nei cieli (Fig. 67).



Fig. 67 - Ampolla con scene cristologiche dalla Terra Santa. Tesoro del Duomo, Monza

³⁷⁵ Si riportano alcuni casi ritenuti esemplificativi tratti dal catalogo di André Grabar: l'iscrizione «Emmanuele, Dio è con noi» associata alla raffigurazione dell'Adorazione dei Magi e dei pastori, sull'ampolla numero uno di Monza, rimanda alle parole rivolte, in sogno, dall'angelo Gabriele a Giuseppe, così come vennero riportate nel Vangelo di Matteo (*Mt* 1, 21-23); tuttavia si volle così chiaramente rendere in immagine la realizzazione della profezia di Isaia a proposito della nascita miracolosa di Cristo. L'iscrizione dell'ampolla numero nove di Monza, «Mio Signore e mio Dio», associa alla raffigurazione dell'Incredulità di san Tommaso le parole rivolte dall'apostolo a Cristo risorto (*Gv* 20, 28). Dal Tesoro di Bobbio si può citare l'esempio dell'ampolla quindici sulla quale all'immagine della Resurrezione furono associate le parole rivolte dall'angelo alle pie donne al sepolcro: «Il Signore è resuscitato» (*Mt* 28, 6; *Mc* 16, 6; *Lc* 24, 6) o, ancora, l'ampolla venti dove l'immagine di Cristo in maestà venne corredata dalla frase di Giovanni Battista: «Ecco l'Agnello di Dio che prende su di sé il peccato del mondo» (*Gv* 1, 29).

L'iconografia di questa immagine sulle ampolle appare sostanzialmente ancora di derivazione apocrifia riportando sempre e solo la raffigurazione dell'angelo Gabriele che si presenta alla Vergine, abbigliata di una lunga tunica con il capo coperto dal *maphorion*, colta nell'atto di filare la porpora. In alcuni casi particolari, come quello dell'ampolla numero due del Tesoro del Duomo di Monza, l'immagine dell'Annunciazione fu corredata dall'iscrizione $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$ che ricorda il saluto angelico alla Vergine. Non sarebbe scorretto, quindi, estendere anche allo studio delle ampolle lombarde quanto scritto da Grabar relativamente all'iconografia apotropaica del medaglione matrimoniale della collana di Antinoe, per la quale lo studioso ipotizzò un'estensione del significato della parola 'salute' dalla Vergine al portatore dell'oggetto in questione³⁷⁶.

Alla luce di quanto scritto sinora credo che traspaia quanto, per i primi cristiani, l'immagine dell'Annunciazione, presente su oggetti di oreficeria e sulle *eulogiae*, fosse rivestita di un particolare significato nel quale l'evento primario dell'Incarnazione di Cristo sembra passare in secondo piano, lasciando la possibilità di focalizzare l'attenzione su Maria, nel pieno della sua femminilità. Se è vero che le opere oggetto di questo studio sono risultate tutte databili in un arco temporale relativamente ristretto, tra il VI e il VII secolo, credo non sarebbe scorretto far rientrare questi oggetti, frutto di un particolarissimo contesto culturale e religioso, in quanto scritto da Ernst Kitzinger relativamente al culto delle immagini in epoca pre-iconoclasta. Lo studioso tedesco, infatti, fece risalire già al IV secolo il sorgere delle prime credenze nei poteri magici delle immagini cristiane³⁷⁷; tuttavia, malgrado egli abbia focalizzato il suo studio sulle icone, probabilmente non sarebbe azzardato applicare il suo pensiero anche a tutta quella serie di pratiche devozionali nelle quali la credenza cristiana si univa manifestamente a pratiche di retaggio pagano e credenze protocristiane.

Seguendo il pensiero di Ernst Kitzinger³⁷⁸, si può notare come anche nei monili e nelle *eulogiae* provenienti dalla Terra Santa traspaia chiaramente quel grado di eliminazione, tra l'immagine e la persona, capace di annullare la distanza tra il presente e la raffigurazione di un evento passato riuscendo, così, ad attualizzarlo. La portabilità degli oggetti, e soprattutto la loro correlazione con le iscrizioni, rendevano possibile il continuo perpetuarsi degli eventi evangelici al di là del tempo e dello spazio. Non si può

³⁷⁶ GRABAR 1958, pp. 64-65

³⁷⁷ KITZINGER 1992, pp. 16-17

³⁷⁸ IDEM, pp. 26-44

escludere, quindi, che un culto così intenso verso raffigurazioni cristologiche abbia anch'esso attirato, come fu per la venerazione delle immagini, l'attenzione di coloro che ne erano contrari e, di conseguenza, è possibile che esso sia stato fortemente contrastato in epoca iconoclasta.

3.7. *L'Annunciazione nelle arti minori: i tessuti*

La pratica di produrre e usare tessuti ornati da immagini o decorazioni risale ad epoche molto antiche. Sulla base di quanto scritto da Marie-Hélène Rutschowskaya nel suo contributo pubblicato nel volume di Massimo Capuani sull'Egitto copto, «il gusto per le vesti ornate si manifesta a partire dal Nuovo Impero (tessuti rinvenuti nella tomba di Tuthmosi IV, tunica di Tutankamen) in seguito ai crescenti contatti col Vicino Oriente dove le stoffe con decorazioni colorate risalivano ad una tradizione secolare»³⁷⁹; cronologicamente, quindi, le testimonianze dei primi tessuti decorati risalgono all'incirca a duemila anni prima della nascita di Cristo. Nondimeno, sin dalla sua primissima apparizione in Egitto, la pratica della lavorazione della seta era strettamente dipendente dai contatti del Paese con le altre potenze orientali (Parti, Sasanidi e Seleucidi in primis) e, pertanto, molte tematiche raffigurate risentivano dell'influenza orientale³⁸⁰. Se questa moda sembrò attenuarsi nel periodo greco, nel corso del quale si preferì l'impiego del lino semplice, essa tornò invece dominante in epoca romana quando l'influenza orientale riguardò l'afflusso verso la capitale, oltre che di preziose tipologie di tessuto come la seta, anche di alcuni particolari capi di vestiario, come i caffetani e le tuniche³⁸¹.

I tessuti oggi conosciuti provengono per buona parte dall'Egitto, ciò in funzione del fatto che il clima caldo e secco della regione ne ha favorito la conservazione nel corso dei secoli. È ovvio che i tessuti oggetto di questo studio sono da ritenersi tutti afferenti all'epoca cristiana e tra questi alcuni, la cui provenienza egiziana è accertata, si possono ricondurre alle comunità copte del territorio.

Per i tessuti copti, la cui fama giunse lontano sino all'India, Maria-Hélène Rutschowskaya individua due dettagli stilistici e iconografici capaci di rappresentare dei termini cronologici per datazioni altrimenti di difficile formulazione. La studiosa

³⁷⁹ RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le arti del colore*, in CAPUANI 1999, p. 248

³⁸⁰ VOLBACH 1966, p. 16; DEL FRANCIA 1994, p. 83

³⁸¹ RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le arti del colore*, in CAPUANI 1999, p. 248

afferma, pertanto, che i tessuti più antichi, databili tra il II e il IV secolo, sono caratterizzati da ornati più naturalistici, effetto che risente ancora dell'influenza ellenistica, ottenuto grazie al sapiente impiego delle sfumature di colore della filatura; in un secondo tempo, tra il VI e il VII secolo, la progressiva scomparsa della naturalezza del decoro portò ad una stilizzazione delle forme e ad un impiego sempre più pressante di ampie campiture di colore uniforme³⁸². È chiaro che questo processo di disgregazione figurativa raggiunse il suo punto di massimo sviluppo con la conquista araba dell'Egitto quando, cioè, gli elementi decorativi si stabilizzarono in forme aniconiche puramente ornamentali³⁸³. Secondo Loretta Del Francia³⁸⁴ fu la conquista persiana del territorio da parte dei Persiani di Cosroe II, avvenuta tra il 619 e il 629, a favorire la propagazione, nel Paese, di modelli decorativi di provenienza iranica.

La conoscenza dei tessuti ornamentali non si può basare, però, solo sull'esistenza di lacerti conservati o rinvenuti archeologicamente. Altre fonti di conoscenza sono, naturalmente, le fonti artistiche e quelle letterarie. Tra le prime è giusto citare forse l'esempio più noto, ossia il celebre mosaico della basilica di san Vitale a Ravenna (Fig. 68) dove l'imperatrice Teodora appare abbigliata di un ampio manto purpureo e cangiante (*clamide*), decorato nella parte inferiore con una scena epifanica, mentre le dame della corte indossano vesti colorate e decorate da motivi geometrici e floreali. Secondo Wolfgang Fritz Volbach e Fernanda de' Maffei³⁸⁵ fu proprio merito di Giustiniano se la coltivazione del baco da seta fu introdotta nell'impero romano d'oriente, un'attività in precedenza considerata esclusiva dei Paesi orientali, come la Siria o la lontana Cina. Per gli imperatori bizantini, la seta era tra le massime manifestazioni di sovranità favorendo l'analogia tra



Fig. 68 - Basilica di San Vitale, Ravenna.
Pannello musivo con Teodora e il suo seguito,
particolare delle vesti

³⁸² EADEM, p. 258

³⁸³ *Ibidem*

³⁸⁴ DEL FRANCIA 1994, p. 83

³⁸⁵ VOLBACH 1966, p. 17; DE' MAFFEI 1994, p. 89

la regalità del *basileus* e quella di Cristo-Dio, nel nome del quale l'imperatore governava sulla terra³⁸⁶.

Molto interessante, per la conoscenza dei tessuti ornati, si rivela anche la lettura dei testi di quei Padri della Chiesa che più di altri si impegnarono nella difesa della sobrietà e dell'austerità proclamata dal cristianesimo primitivo. Non si può non notare come la presenza di tessuti riccamente decorati stoni decisamente con i criteri morali e di povertà proclamati dal cristianesimo, sin dai primi tempi della sua esistenza, e in seguito riaffermati anche dai primi Padri della Chiesa. Più di ogni altra cosa la presenza, su questi tessuti, di immagini bibliche o evangeliche doveva chiaramente attirare l'ostilità di coloro che si schieravano a favore dei principi cristiani; tuttavia, come si vedrà in seguito, sembra che per alcuni di questi Padri della Chiesa l'avversione non fosse tanto verso la raffigurazione del divino quanto, piuttosto, verso la vanità delle persone, chiaramente celebrata tramite il possesso di simili ricchi tessuti.

Tra gli scritti più antichi è sicuramente giusto comprendere il *Pedagogo* di Clemente Alessandrino che, esponendo le sue disposizioni per il corretto comportamento morale del buon cristiano, in realtà permette di apprendere le consuetudini degli uomini e delle donne del suo tempo. Grazie a Clemente si può conoscere, infatti, l'abitudine delle donne di Alessandria, poiché si può supporre che l'autore scrivesse di quanto gli fosse più vicino, di abbigliarsi con tessuti pregiati, magari provenienti da luoghi esotici: «Se bisogna permettere qualche concessione, si consenta alle donne soltanto di usare stoffe più soffici scartando i piccoli ornamenti che non hanno senso e gli intrecci minuziosi nel tessuto non permettono di godere di un filo d'oro e delle stoffe degli Indiani e della seta molto ricercata»³⁸⁷. L'uso di vesti colorate e ricamate era, secondo l'autore, una dimostrazione di svilimento etico e un tentativo di seduzione perpetrato nei confronti di coloro che rispettavano i precetti morali della religione cristiana. Clemente scrisse:

È da scartarsi anche la tintura delle vesti, essa infatti è una cosa lontana dalla utilità e dalla verità e inoltre fa nascere un sospetto quanto alla condotta; ad usare vesti tinte non c'è alcun vantaggio [...], né quanto a protezione hanno qualcosa di più rispetto alle altre vesti se non il solo biasimo, e la seduzione del colore attrae i curiosi, eccitando a guardare oltre la misura dettata dalla ragione; invece è molto

³⁸⁶ DE' MAFFEI 1994, p. 92

³⁸⁷ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico. Il Pedagogo... op. cit.*, II, X, 107, 3

conveniente che coloro che sono bianchi e non finti nell'animo usino vesti bianche e senza ornamenti³⁸⁸.

Ancora, nel *Pedagogo*, si legge: «Per farsi guardare, non per proteggere il corpo sono queste vesti. I tessuti ornati d'oro, quelli tinti di porpora e quelli ornati di animali [...] e quella roba color zafferano impregnata di profumi e le toghe ricche e varie, fatte di pelli preziose con figure di esseri viventi nella porpora dobbiamo mandarle a spasso insieme con l'arte»³⁸⁹.

Se l'arte, manifestata inevitabilmente in simili tessuti, non fu considerata consona ai buoni cristiani da Clemente Alessandrino, è diverso il pensiero espresso da Teodoreto di Ciro che nei suoi *Discorsi sulla provvidenza* interpretò le abilità umane, tra le quali incluse la tessitura, come un dono di Dio poiché «è Lui, il Creatore, che ha infuso nella sua natura [dell'uomo] la virtù del pensiero e l'invenzione delle arti»³⁹⁰. È merito proprio di questo scritto di Teodoreto di Ciro se possiamo venire a conoscenza, dal punto di vista letterario, dell'esistenza di immagini figurative sui tessuti. Oltre ad ammirare l'abilità espressa dalle donne, in un'attività che Teodoreto ritenne prettamente femminile³⁹¹, l'autore, a differenza di quanto fece Clemente Alessandrino prima di lui, scrisse per elogiare la bellezza del tessuto e del ricamo. Egli scrisse:

Ora, chi saprebbe convenientemente ammirare la sapienza donata all'essere vivente? Il modo in cui su fili di lana o di seta di un solo colore sono ricamate figure di animali di ogni tipo, raffigurazioni di uomini, alcuni mentre cacciano, altri mentre pregano, immagini di alberi e innumerevoli altre cose? Veramente si può dire: *Popoli, lodate il Signore!*, voi che da lui avete ottenuto tanta saggezza e che per opera sua di beni tanto grandi vi siete deliziati³⁹².

Per quanto Teodoreto citi esplicitamente immagini ricamate di uomini in preghiera, il suo scritto non sembra per nulla essere in opposizione a simili raffigurazioni. Non quanto, invece, si può percepire dalle parole di Asterio di Amesea († 410 ca.) che, nella prima *Omelia*, si scagliò contro quei fedeli che, abbigliandosi di stoffe ricamate che potevano recare immagini sia profane sia religiose, come quelle narrative tratte

³⁸⁸ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico. Il Pedagogo... op. cit.*, II, X, 108, 1

³⁸⁹ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico. Il Pedagogo... op. cit.*, II, X, 109, 1

³⁹⁰ TEODORETO DI CIRO, *Discorsi sulla provvidenza*, tradizione, introduzione e note a cura di M. Ninci, Roma, 1988, IV, 617B

³⁹¹ TEODORETO DI CIRO, *Discorsi sulla provvidenza... op. cit.*, IV, 617C-D

³⁹² TEODORETO DI CIRO, *Discorsi sulla provvidenza... op. cit.*, IV, 617D-620A

dall'Antico Testamento o dai Vangeli, ponevano loro stessi alla stregua di pareti dipinte:

Su queste stoffe si vedono leoni, pantere, orsi, tori, cani, alberi, rocce, cacciatori, in una parola, tutto quanto l'arte dei pittori che cercano di imitare la natura può imitare [...] I ricchi che conservano ancora qualche residuo di pietà scelgono dei disegni dalle storie del Vangelo e li fanno realizzare dai loro artigiani. Fanno dipingere (tessere o ricamare) Gesù Cristo in mezzo ai suoi discepoli [...] Credono di fare cosa gradita al Signore indossando le stoffe ornate di queste figure sacre; ma, se vogliono seguire il mio consiglio, le vendano per onorare le immagini viventi di Dio³⁹³.

Il riferimento di Asterio di Amasea alle 'immagini viventi di Dio' fa chiaramente percepire, però, come l'autore non fosse ostile verso le raffigurazioni del divino; piuttosto, egli considerava scorretta la ricerca del lusso, celato sotto quelli che si potrebbero definire tentativi maldestri di devozione, perché invece di adornarsi con le raffigurazioni che raccontano la vita e i miracoli di Cristo, il buon cristiano dovrebbe preoccuparsi di vivere seguendo gli esempi lasciati dal Messia facendo, così, cosa gradita a Dio.

Le parole di Asterio testimoniano tuttavia la realtà di una particolare credenza della quale si è in parte già discusso nel precedente paragrafo, ossia l'idea che l'immagine del divino potesse, in un certo qual modo, contenere parte della divinità stessa. Mentre la testimonianza dell'anonimo pellegrino di Piacenza che viaggiò in Terra Santa ci permette di conoscere l'esistenza di un ritratto di Cristo, custodito nel Praetorium di Pilato, quotidianamente oggetto di venerazione da parte dei pellegrini³⁹⁴, è altresì vero che numerosi dovevano essere gli altri esempi di una simile devozione verso le

³⁹³ Il passo qui riportato è parte di quanto tradotto da Marie-Hélène Rutschowscaya nel suo contributo pubblicato nel libro *Egitto copto* di Massimo Capuani (RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le arti del colore... op. cit.*, p. 260). Una traduzione in inglese delle *Omèlie* di Asterio di Amasea è contenuta nel volume ASTERIUS OF AMASEA, *Homilies I-XIV*, text, introduction and notes by C. Datema, Leiden, 1970, mentre la traduzione inglese del passo della prima Omelia, relativo ai tessuti ricamati, è reperibile anche all'interno del volume di Cyril Mango: MANGO 1993, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Toronto, 1993, pp. 50-51. L'edizione completa delle *Omèlie* di Asterio di Amasea (salvo i frammenti) è in *Patrologia Greca PG*, XL, coll. 163-478.

³⁹⁴ «*Ubi etiam vestigia illius remanserunt, pedem pulchrum, modicum, subtile, nam et statura communem, pulchram, capillos obanellatus, manum formosam, digitas longa imago designat, quae illo vivente picta est et posita est in ipso pretorio*» («Lì resto la sua immagine: piede bello, piccolo, sottile, statura comune, bell'aspetto, capelli ad anello, mano bella, dita lunghe. Come indica l'immagine che, mentre egli era in vita e camminava, fu dipinta e posta nello stesso pretorio»). *Itinerarium Antonini Placentini... op. cit.*, 23, 5

raffigurazioni di Cristo, della Vergine e degli apostoli. Ernst Kitzinger³⁹⁵, affrontando il tema dell'intensificazione del culto delle immagini in epoca post giustiniana, ricorda i casi di immagini miracolose ritenute dotate di particolari poteri magici e protettivi e, per questo, oggetto di devozione. È chiaro che, proporzionalmente all'intensificazione della popolarità del culto delle immagini, crebbe anche l'opposizione alla loro diffusione, opposizione che conobbe il suo periodo di massimo rigore con l'avvento dell'Iconoclastia. È noto, infatti, che nel corso del concilio costantinopolitano di Hieria del 754, l'imperatore Costantino V (718-775) si schierò a sostegno della politica iconoclasta già avviata dal padre, Leone III (675-741), e condannò l'uso delle immagini sacre, oltre che negli edifici di culto, anche nelle abitazioni private con pena della scomunica per tutti quei membri del clero che non si fossero adeguati alle nuove disposizioni imperiali³⁹⁶.

Le raffigurazioni dell'Annunciazione sui tessuti copti non sono molto numerose. Gli esempi più antichi sono, probabilmente, due tessuti con scene mariane non ricamate ma realizzate invece tramite una particolare tecnica di stampa. Secondo Marie-Hélène Rutschowskaya³⁹⁷ una simile tecnica di produzione fu menzionata già da Plinio il Vecchio (I secolo d.C.) nella sua *Naturalis Historia* in relazione alla produzione, specificamente egiziana, di tessuti di grandi dimensioni.

Un tessuto di lino oggi al Victoria & Albert Museum, le cui dimensioni fanno ipotizzare una probabile destinazione a tappezzeria, fu ritrovato all'interno di una sepoltura scoperta presso la città di egiziana di Akhmim³⁹⁸, riconosciuta come l'antica Panopolis, città situata sulla sponda occidentale del Nilo e sede, in periodo copto, di importanti

³⁹⁵ KITZINGER 1992, pp. 19-47

³⁹⁶ «*Non audere hominem quemquam ultra studere tam scelestium & impium studium. Qui vero ausus fuerit amodo construere imaginem, vel adorare, aut statuere in ecclesia vel in privata domo, seu occultare: si quidem episcopus aut presbyter, aut diaconus fuerit, deponatur: si vero monachus aut laicus, anathematizetur, & imperialium legum obnoxius fit, tamquam contrarius praeceptorum Dei, & inimicus dogmatum paternorum*». MANSI 1767, XIII, col. 327; LANDON 1909, pp. 212-213. Il passo citato in nota fu riportato da Gian Domenico Mansi all'interno degli atti del secondo concilio di Nicea (787) voluto dall'imperatrice Irene (752-803), moglie di Leone IV (750-708) e madre reggente del figlio minore Costantino VI (771-797 ca.), e da papa Adriano I († 795) per deliberare sul culto dell'immagine. In tale occasione si dispose, infatti, la possibilità dell'esposizione delle immagini sacre fornendo una chiara distinzione tra il culto dell'immagine, che esprimerebbe il desiderio e la ricerca del divino, e l'adorazione, che doveva essere riservata a Dio.

³⁹⁷ RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le arti del colore*, in CAPUANI 1999, p. 248

³⁹⁸ RUTSCHOWSCAYA 2000a, pp. 219-220; Victoria & Albert Museum: scheda numero 723-1897 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O141449/printed-linen-unknown/>)

monasteri e chiese³⁹⁹. È però necessario annotare che il contesto del ritrovamento archeologico non permette di dare per certa la funzione della stoffa.

Nel lacerto di lino di nostro interesse (Fig. 69), datato tra il IV e il V secolo⁴⁰⁰, la scena principale è quella dell'Annunciazione con la Vergine, identificabile anche per la presenza del nome greco Μαρια, sulla sinistra, raffigurata mentre dipana le matasse di porpora contenute in un cesto posto ai suoi piedi. Di fronte a lei, l'angelo sembra già allontanarsi dato che dà le spalle a Maria e volta leggermente, verso di lei, solo la testa.



Fig. 69 - Lino stampato con scena di Annunciazione. Victoria & Albert Museum, Londra

Osservando questa scena si possono notare una serie di dettagli molto particolari: in primo luogo, le ali dell'angelo, molto grandi e con le piume chiaramente segnate e rese in tutta la loro morbidezza. Peculiare è inoltre la figura di Maria raffigurata con il capo circondato da un doppio nimbo e con i capelli, raccolti sulla nuca, trattenuti da una fascia di tessuto; il suo abbigliamento, invece, denota distintamente un ascendente ancora romano con la tunica dalle ampie maniche e la palla che, dalla spalla sinistra, scende a coprirle il grembo e le gambe fino a terra. Tuttavia, il dettaglio che forse risalta in maniera più evidente è costituito dagli occhi delle figure. Si tratta, di fatto, di occhi

³⁹⁹ CAPUANI 1999, pp. 184-194

⁴⁰⁰ Victoria & Albert Museum: scheda numero 723-1897 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O141449/printed-linen-unknown/>)

grandi, tondeggianti, che però non esprimono emozioni rese all'osservatore solo dal movimento delle figure; questi occhi ritornarono poi nella pittura dell'Egitto copto, come si è potuto già riscontrare nell'affresco dell'angelo annunziante del santuario di Abu-Girgeh (Fig. 24), o come si può vedere su un rilievo ligneo con la figura della Vergine annunziata (V o VI secolo) oggi conservato al Louvre di Parigi (Fig. 70).

Per quanto estraneo all'argomento principale, è giusto fare un breve approfondimento riguardo questo pannello di legno. Probabilmente parte di un programma decorativo più ampio, comprensivo di altri pannelli con scene cristologiche (come, per esempio, la cattedra di Massimiano a Ravenna o la porta lignea della basilica romana di santa Sabina risalente al V secolo)⁴⁰¹, il legno ci restituisce oggi solo la figura di Maria, seduta su di un seggio rialzato, con il cesto delle matasse di porpora poggiato nel grembo mentre dell'angelo Gabriele, che le si accostava da sinistra, non resta oggi che parte di una gamba. È interessante notare, inoltre, come nella figura si possano ancora riscontrare evidenti tracce di policromia. Da un'attenta analisi, molto caratteristica risulta essere la raffigurazione della posizione delle braccia della Vergine che, oltre a riproporre la gestualità della filatura già riscontrata nel lino di Akhmim e prima ancora nelle pissidi eburnee di Berlino e Cleveland (Figg. 40 e 41), ricorda molto da vicino quella che si riscontra nel rilievo del lato corto del sarcofago Pignatta di Ravenna (Fig. 8). Il rilievo del Louvre si caratterizza, però, per due elementi stilistici molto particolari. In primo luogo è interessante notare la giovinezza della Vergine espressa dallo scultore di questo pannello; nonostante il rilievo possa trasmettere una certa rigidità della figura, colpisce il volto da ragazza di Maria, con i suoi grandi occhi, che esprimono stupore per l'apparizione dell'angelo, e la piccola bocca seria.



Fig. 70 - Legno copto con Vergine annunziata.
Musée du Louvre, Parigi

⁴⁰¹ LEMERLE 1949, p. 99; RUTSCHOWCAYA 2000b, p. 270

Inoltre, come scrisse Paul Lemerle⁴⁰², il rilievo, nonostante il suo realismo e l'eleganza dei panneggi, retaggio forse di un'eredità ellenistica, lascia trasparire ancora le influenze dell'arte egizia o orientale, con la presenza, nella stessa figura, di una raffigurazione di profilo e, allo stesso tempo, frontale.

Tornando quindi allo studio del lino egiziano, si nota come la presenza di un'altra figura femminile nimbata, a destra dell'Annunciazione, permetta di ipotizzare il proseguimento della narrazione figurata, incentrata probabilmente sulla figura di Maria. Se da un lato questa figura femminile, raffigurata con il capo girato verso la scena dell'Annunciazione, sembrerebbe mettersi in relazione con essa, non sarebbe tuttavia azzardato ipotizzare che essa fosse originariamente parte della scena della Visitazione, cronologicamente l'evento che segue subito l'annuncio della futura nascita di Gesù; per di più, la scelta di rappresentare una colonna, tra la figura femminile e l'angelo annunziante, potrebbe essere un espediente per separare narrativamente e visivamente due scene sequenziali.

Ad ogni modo l'ipotesi dell'esistenza di un unico lino narrativo è rafforzata dalla scoperta, nella medesima tomba di Akhmim, di un altro lacerto di tessuto analogo stampato, recante l'immagine della Natività, che per analogie stilistiche è chiaramente riconducibile a quello precedente (Fig. 71)⁴⁰³. Anche in questa immagine alcuni dettagli stilistici denotano distintamente l'influenza della più antica arte romana, in particolare nella volontà di raffigurare la Vergine parzialmente distesa su di una sorta di triclinio con cuscini imbottiti, in una posa che ricorda molto da vicino quella delle antiche matrone⁴⁰⁴. Il lino con Natività, come quello dell'Annunciazione, riporta il nome greco di Maria (Μαρία) vicino alla sua figura ma è interessante è il fatto che, nel cielo, venne raffigurata la stella che indirizzò i Magi verso il luogo della nascita di Cristo⁴⁰⁵ mentre

⁴⁰² LEMERLE 1949, p. 117

⁴⁰³ RUTSCHOWCAYA 2000a, pp. 219-220; Victoria & Albert Museum: scheda numero 1103-1900 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O116028/panel-unknown/>)

⁴⁰⁴ Victoria & Albert Museum: scheda numero 1103-1900 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O116028/panel-unknown/>)

⁴⁰⁵ «In viaggio, apparve ancora a quei sapienti la stella che avevano visto in oriente, ed essi furono pieni di grandissima gioia. La stella si muoveva davanti a loro fino a quando non arrivò sopra la casa dove si trovava il bambino. Là si fermò. Essi entrarono in quella casa e videro il bambino e sua madre, Maria». *Mt 2*, 9-11. Nel *Protovangelo di Giacomo* si legge: «Ed ecco la stella che avevano visto in oriente li precedeva finché giunsero alla grotta, e si fermò in capo alla grotta. E i magi videro il bambino con sua madre Maria, e trassero fuori dalla loro bisaccia dei doni: oro, incenso e mirra». *Protovangelo di Giacomo XXI*, 3 (cfr. *Vangelo dello Pseudo-Matteo XIII*, 7; *Vangelo dell'infanzia armeno XI*, 1)

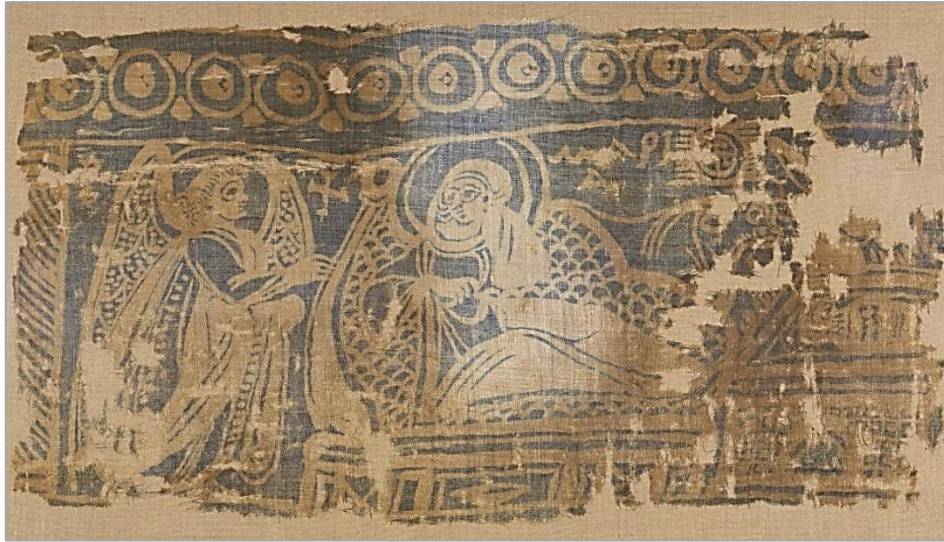


Fig. 71 - Lino stampato con Natività. Victoria & Albert Museum, Londra

tra la Vergine e l'angelo⁴⁰⁶ venne inserita una piccola croce, un modo forse per simboleggiare l'effettiva presenza della divinità di Cristo tra gli uomini. Forse si volle inserire l'angelo nella scena come una sorta di figura protettrice della Vergine nel momento della nascita di Gesù, ciò nonostante è ugualmente ipotizzabile che l'angelo raffigurato vicino a Maria avesse lo scopo di rendere in immagine quanto scritto nel testo apocrifo dello *Pseudo-Matteo* nel quale si legge che, al momento della nascita di Gesù, «gli angeli circondarono [Gesù] mentre nasceva e appena nato [lo] adorarono, dicendo: “Gloria a Dio nell’alto dei cieli e pace in terra agli uomini di buona volontà”»⁴⁰⁷.

La seta della collezione Abegg-Stiftung di Berna, pur provenendo anch'essa da un contesto archeologico funerario⁴⁰⁸, è invece riconosciuta come probabile parte di una tunica⁴⁰⁹ decorata con immagini tratte dal ciclo mariano. L'immagine che se ne conosce è quella derivata da un disegno pubblicato nel 1993 da L. Kötzsche⁴¹⁰ nel volume

⁴⁰⁶ I testi neotestamentari e apocrifi non parlano di alcun dialogo tra la Vergine e un essere celeste durante la Natività. Tuttavia, alcuni Vangeli apocrifi dell'infanzia riportano della presenza degli angeli nel luogo della nascita di Gesù in una particolare circostanza: nel *Protovangelo di Giacomo* (XX, 3), nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (XIII, 5) e nel *Vangelo dell'infanzia armeno* (IX, 6), infatti, si menziona l'angelo del Signore che disse alla levatrice Salomè di avvicinare al Bambino il suo braccio ferito, a causa della sua perplessità circa il parto virginale, per essere così risanata.

⁴⁰⁷ *Vangelo dello Pseudo-Matteo* XIII, 2

⁴⁰⁸ MAGUIRE 1995, pp. 52-53; RUTSCHOWCAYA 2000a, p. 220; RUTSCHOWCAYA 2000b, p. 271

⁴⁰⁹ RUTSCHOWCAYA 2000a, p. 220

⁴¹⁰ MAGUIRE 1995, fig. 1b. Per la pubblicazione originale si rimanda a KÖTZSCHE 1993, *Die Marienseide in der Abegg-Stiftung: Bemerkungen zur Ikonographie der Szenenfolge*, in *Benennung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten*, Riggisberg, 1993, pp. 183-194

Benegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten poiché la seta originaria venne rinvenuta in uno stato estremamente frammentario⁴¹¹.

La ricostruzione di Kötzsche (Fig. 72), quindi, propone una sequenza narrativa, relativa ad un ciclo incentrato sulla figura della Vergine, che si ripeterebbe su quattro righe sovrapposte. Il ciclo comincerebbe con la scena della Presentazione di Maria al tempio e proseguirebbe, da sinistra verso destra, con le raffigurazioni di altri quattro importanti eventi della vita di Maria: la scelta di Giuseppe come suo sposo secondo il rito della verga, l'Annunciazione alla fonte, la Natività (oggi solo intuibile per la presenza di parte della culla del bambino e dell'asino) e, infine, il bagno del Bambino. Il ciclo sarebbe stato inoltre completato dalla presenza di una serie di iscrizioni greche, come quella $\chi\epsilon\rho\epsilon \text{ Μαρτα}$ nella scena dell'annuncio.

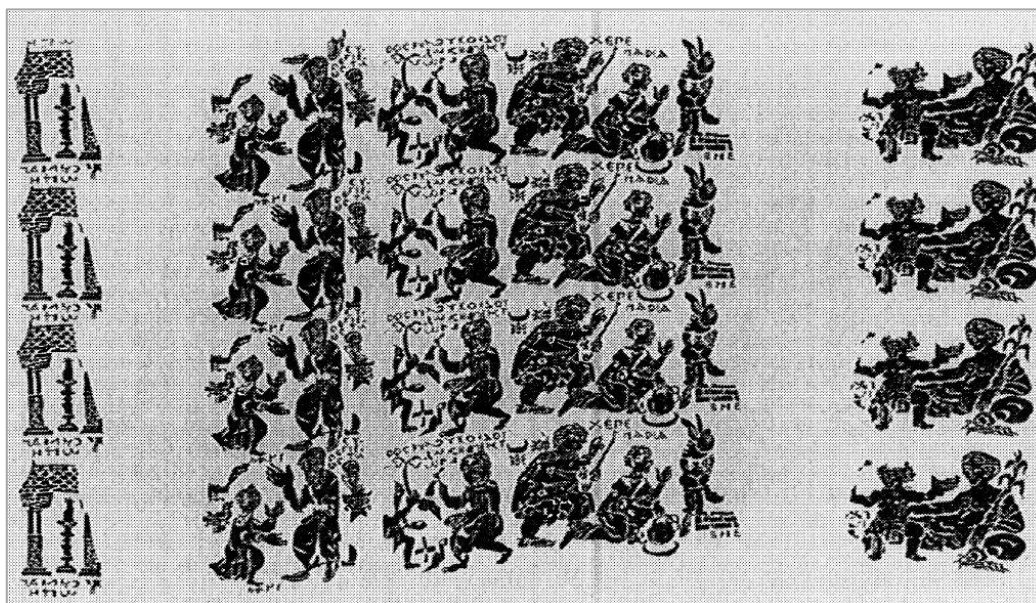


Fig. 72 - Ricostruzione grafica della seta con ciclo mariano. Collezione Abegg-Stiftung, Berna

Malgrado queste scene, proprio per i temi che esse rappresentano, denotino chiaramente un'ascendente apocrifo, è giusto citare anche quanto scritto da Marie-Hélène Rutschowskaya che ritenne di poter individuare, nelle figure della seta di Berna, ancora l'influenza dell'arte greco-romana. Secondo la studiosa, infatti, la fluidità dei movimenti espressi dalle figure, così come la scelta iconografica di raffigurare l'angelo annunziante senza ali (secondo quindi la tradizione più antica dell'angelo aptero) e, soprattutto, la presenza della personificazione del fiume nella scena del bagno del

⁴¹¹ MAGUIRE 1995, fig. 1a

Bambino permetterebbero di datare i lacerti di tessuto al IV secolo⁴¹². Ecco che, allora, la particolare iconografia della seta egiziana ci appare come testimonianza di un'epoca in cui l'arte cristiana non aveva ancora raggiunto una completa stabilità, dovendo la religione costantemente combattere contro il sorgere di nuove eresie (in particolare, per il IV secolo, l'arianesimo). La mancanza di una stabilità si esprimerebbe, quindi, anche nelle scelte artistiche e iconografiche essendo spesso l'arte – com'è noto – lo specchio delle riflessioni teologiche delle varie epoche.

La precocità dell'iconografia della seta egiziana è ancora più manifesta se si confronta il tessuto in questione con quello che, secondo gli studiosi Eunice Dauterman Maguire e Henry Maguire⁴¹³, costituisce il suo confronto più prossimo ovvero un tessuto, databile al VI secolo e conservato al Metropolitan Museum di New York⁴¹⁴, del quale, però, non è possibile dire con certezza quale fosse la funzione originaria. Il lacerto, con scene cristologiche, è costituito da un ordito di fili di lana rossa, blu e verde con inserti di seta e lino (Fig. 73); la narrazione, da destra verso sinistra, comprende quattro episodi della storia cristologica. La prima scena, l'Annunciazione, vede l'angelo approssimarsi a Maria che sta filando, seduta su di un seggio dall'alto schienale ricurvo, presumibilmente di vimini⁴¹⁵. All'annuncio della nascita di Cristo, segue la raffigurazione della Natività con l'immagine del bagno del Bambino e la culla affiancata dal bue e dall'asino; infine, l'Epifania con la Vergine in trono, che tiene il Bambino sulle ginocchia, e i Magi, chiaramente personalità orientali per il dettaglio iconografico del berretto frigio, che presentano i loro doni.

Se si confrontano questi due frammenti di tessuto, che gli studiosi ritengono di poter porre a confronto solo in ragione della disposizione orizzontale delle figure⁴¹⁶, si nota come essi siano in realtà profondamente diversi. Il tessuto newyorchese, infatti, presenta già quelle caratteristiche stilistiche e iconografiche che, come già detto in precedenza, Marie-Hélène Rutschowscaya ritiene di poter riconoscere come proprie dei tessuti tardo antichi di produzione copta. Più di ogni altra cosa, credo che la caratteristica principale di questo tessuto sia costituita dalla immobilità delle figure umane, fissate nelle loro pose statiche, tanto che l'impressione dell'osservatore è quella di una riproposizione di

⁴¹² RUTSCHOWCAYA 2000a, p. 220

⁴¹³ DAUTERMAN MAGUIRE, MAGUIRE 2000, p.

⁴¹⁴ The MET. Metropolitan Museum of Art: scheda numero 90.5.11 a-c (<http://www.metmuseum.org/art/collectioction#!?q=90.5.11&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&page=1>)

⁴¹⁵ DAUTERMAN MAGUIRE, MAGUIRE 2000, p.

⁴¹⁶ *Ibidem*



Fig. 73 - Lacerto di tessuto in lana con ricamo di scene cristologiche. Metropolitan Museum of Art, New York

immagini già conosciute ma, soprattutto, immutabili. Per quanto riguarda la scena dell'Annunciazione si può notare che, dal punto di vista iconografico, le analogie più evidenti con il tessuto del Metropolitan Museum si possono riscontrare a livello di produzioni eburnee e orafe. Se il particolare dell'atto della filatura, compiuto dalla Vergine, rimanda alle opere pertinenti all'ambito egiziano copto (si vedano il lino stampato del Victoria & Albert Museum, il legno copto del Louvre e le pissidi eburnee di Cleveland e Berlino), è altresì vero che la scelta iconografica del trono vimineo della Vergine sembra richiamare apertamente il rilievo della cattedra di Massimiano a Ravenna (Fig. 26) e tutti quegli oggetti frutto delle arti minori che, in varie misure, a essa si ispirarono.

Si può allora affermare che, mentre i tessuti stampati ci appaiono ancora ancorati all'influenza artistica antica e paleocristiana, le stoffe ricamate denotano, invece, già l'influenza orientale dell'impero bizantino dove, per di più, conobbero una maggiore diffusione⁴¹⁷. Ad ogni modo, possiamo solo immaginare quale fosse il fine ultimo di queste stoffe decorate con soggetti cristologiche poiché, a differenza degli oggetti di culto o di quelli devozionali, il loro significato non è determinabile a priori. È comunque interessante ricordare, per tale contesto, quanto sostenuto da Henry Maguire⁴¹⁸ il quale ritiene che il significato delle vesti decorate con scene cristologiche, destinate all'uso dei laici, sia da ricercare in quella volontà di protezione divina già riscontrata negli oggetti devozionali provenienti dalla Terra Santa. Questa credenza vedeva la ripetizione dell'immagine cristologica alla stessa stregua della ripetizione di una frase rituale, soprattutto se a essa si accompagnavano iscrizioni tratte dalle Sacre Scritture⁴¹⁹; allo stesso modo, se le immagini cristologiche non erano individuabili in maniera manifesta (essendo magari poste all'altezza delle spalle, delle ginocchia oppure come elemento decorativo sull'orlo della veste) il loro significato doveva essere quello

⁴¹⁷ RUTSCHOWSCAYA M.-H., *Le arti del colore... op. cit.*, p. 259

⁴¹⁸ MAGUIRE 1995, p. 60; p. 64

⁴¹⁹ IDEM, pp. 59-61

di infondere la forza delle fede in coloro che le indossavano, più che essere rivolte all'osservatore per esercitare, quindi, una sorta di educazione religiosa⁴²⁰.

È chiaro che un simile livello di devozione dovette necessariamente incorrere nell'opposizione della corrente iconoclasta dell'VIII-IX secolo⁴²¹. Quello che ne derivò, dunque, fu la progressiva scomparsa delle stoffe decorate con scene cristologiche e la loro sostituzione con tessuti decorati da immagini aniconiche o recanti motivi vegetali e animali⁴²². Secondo quanto scritto da Henry Maguire⁴²³, la produzione di stoffe decorate con soggetti cristologici riprese solo in periodo post iconoclasta; tuttavia, tali stoffe non furono più indirizzate all'uso dei laici ma furono destinate esclusivamente all'uso del clero secolare e, di conseguenza, si possono considerare soltanto come abiti liturgici o, in alternativa, come tessuti destinati al culto cristiano (come, per esempio, paliotti d'altare o stoffe per la protezione delle reliquie).

Il lacerto di stoffa di lino con ricamo in seta conservato al Victoria & Albert Museum⁴²⁴, recante la doppia raffigurazione dell'Annunciazione e della Visitazione, è perciò la testimonianza visiva di questo radicale cambiamento di funzione. Il lino (Fig. 74), probabilmente parte di una veste liturgica alla quale si potrebbe ricondurre anche un altro lacerto recante la raffigurazione della Natività e oggi conservato al Louvre di Parigi⁴²⁵, è costituito da un frammento con un ricamo circolare. All'interno di una bordura, decorata con motivi floreali e cuoriformi, la raffigurazione si divide sostanzialmente in due parti.

⁴²⁰ IDEM, p. 64

⁴²¹ Il concilio di Nicea del 787 deliberò in merito al culto delle immagini. Tuttavia l'iconoclastia fu ripresa nel 813 dall'imperatore Leone V († 820) e rimase in vigore fino al periodo di reggenza dell'imperatrice Teodora (842-856) che volle ristabilire il culto delle immagini religiose riportando così alla Chiesa orientale nell'ortodossia.

⁴²² MAGUIRE 1995, p. 55

⁴²³ IDEM, pp. 55-56

⁴²⁴ Victoria & Albert Museum: scheda numero 814-1903 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O93162/roundel-unknown/>)

⁴²⁵ RUTSCHOWCAYA 2000c, pp. 274-275; Louvre: scheda numero E 13945 (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=28040&langue=fr)



Fig. 74 - Lacerto di lino con ricamo in seta con Annunciazione e Visitazione. Victoria & Albert Museum, Londra

Sulla sinistra, la scena dell'Annunciazione vede Maria, seduta su di un seggio dalla struttura molto particolare e intenta nella filatura, mentre riceve la visita dell'angelo che, rappresentato con le ali ancora dispiegate, evidentemente deve essersi appena posato sulla terra. La Vergine è vestita da una lunga tunica a righe verticali, che la copre dal capo fino ai piedi, decorata da stelle dorate mentre l'angelo Gabriele è raffigurato con l'abbigliamento classico costituito dalla tunica e dal pallio. Molto interessante si presenta, in questo ricamo, il seggio mariano rappresentato come una sedia dall'alto schienale, probabilmente di vimini, coperta da un baldacchino a forma di valva di conchiglia, elemento già riscontrato in occasione dello studio degli avori (Fig. 35).

Nella sezione destra del cerchio fu ricamata la scena della Visitazione, ossia l'abbraccio tra Maria, distinguibile per la medesima tunica decorata dalle stelle d'oro, e la cugina Elisabetta, abbigliata in una lunga veste di colore giallo. Molto interessante, nello studio stilistico di questo ricamo, si presenta la volontà di fornire una sorta di ambientazione per la scena della Visitazione: ai lati e sopra le due figure femminili, infatti, furono rappresentate alcune forme vegetali stilizzate, forse per la volontà di restituire all'osservatore il cambiamento di luogo rispetto all'Annunciazione.

Presupponendo che il ricamo fosse parte di una veste liturgica, esso aveva evidentemente lo scopo di ricordare ai fedeli, che partecipavano al rito religioso, il

dogma mariano dell'Incarnazione. La presenza di Cristo tra gli uomini, infatti, non era ricordata solo dall'accostamento delle due scene narrative ma anche dalla presenza della stella ricamata tra l'angelo e la Vergine che, evocando in maniera stilizzata il *chrismon*, permetteva di ribadire il concetto della fisicità del Figlio di Dio.

Non credo sia scorretto affermare che l'esempio conclusivo di questa evoluzione iconografica, relativa ai tessuti con scene di Annunciazione, sia da considerarsi il frammento di sciamito in seta sargia a cinque colori parte del Tesoro del *Sancta Sanctorum* dei Musei Vaticani⁴²⁶ (Fig. 75). La seta fu rinvenuta all'interno di una cassetta d'argento, custodita nella cappella del Sancta Sanctorum in Laterano, probabile reliquiario dei calzari di Cristo⁴²⁷; con molto probabilità, per la simultaneità del ritrovamento e le analogie stilistiche, alla stessa stoffa serica è da ricondurre anche il frammento di sciamito, con scena di Natività, anch'esso oggi parte del Tesoro del *Sancta Sanctorum* vaticano⁴²⁸ (Fig. 76).



Fig. 75 - Frammento di sciamito in seta a cinque colori con doppia immagine di Annunciazione. Tesoro del *Sancta Sanctorum*, Musei Vaticani, Città del Vaticano

⁴²⁶ FARIOLI CAMPANATI 1982, p. 392; pp. 423-424; CORNINI 2007a, pp. 186-187; CORNINI 2008, p. 389

⁴²⁷ Guido Cornini riporta l'identificazione proposta da Hartmann Grisar nel 1907, che nel suo scritto *Il 'Sancta Sanctorum' ed il suo Tesoro Sacro. Scoperte e studii dell'autore nella Cappella Palatina Lateranense del Medio Evo*, citò come fonte principale il *De ecclesia Sancti Laurentii in palatio* di Giovanni Diacono nel quale si ricorda il reliquiario dei «sandalia id est calciamenta Domini nostri Iesu Christi» (GRISAR 1907, *Il 'Sancta Sanctorum' ed il suo Tesoro Sacro. Scoperte e studii dell'autore nella Cappella Palatina Lateranense del Medio Evo*, Roma, 1907). VOLBACH 1966, n. 52; PARIBENI 1994a, p. 177-178; CORNINI 2007a, p. 186; CORNINI 2008, p. 389

⁴²⁸ VOLBACH 1966, n. 51; PARIBENI 1994b, p. 178; CORNINI 2007b, p. 190-191

Tuttavia, come riportato da Guido Cornini⁴²⁹, le analisi chimiche condotte, alla fine degli anni Trenta, in merito ai coloranti impiegati per la realizzazione degli sfondi uniformi che caratterizzano questi due lacerti di seta, risultati distinti, lascerebbero ipotizzare una diversa provenienza dei due lacerti non escludendo, però, la possibilità di ricondurli ad una stessa bottega di tessitura.

Nel lacerto di seta in questione, la scena dell'Annunciazione si presenta ripetuta due volte all'interno di *rotae* costituite da fasce decorate da un susseguirsi di fiori cuoriformi e palmette stilizzate che denotano l'influenza dell'arte sasanide⁴³⁰.

Il decoro vegetale e floreale si ritrova poi in parte riproposto negli elementi decorativi che si trovano nello spazio libero all'esterno del motivo a *rotae*. L'impiego di campiture rosse uniformi rende all'osservatore un senso di distacco rispetto all'evento raffigurato; l'assenza di



Fig. 76 - Frammento di sciamito in seta a cinque colori con Natività. Tesoro del *Sancta Sanctorum*, Musei Vaticani, Città del Vaticano

sfondi dettagli architettonici, o comunque di particolari che costituiscano una sorta di ambientazione alla scena, trasferisce l'annuncio della futura nascita di Cristo al di fuori del tempo e dello spazio. Maria, nimbata e vestita di una lunga tunica purpurea, è raffigurata seduta su di un ricco trono gemmato, dotato di suppedaneo e di un ampio cuscino anch'esso decorato da una bordura di perle. La Vergine, al momento dell'annuncio dell'angelo Gabriele, è intenta a filare la porpora che trae da un cesto posto ai suoi piedi. L'angelo, anch'esso nimbato, le si fa dappresso vestito alla foggia classica con tunica e pallio; il braccio destro dell'essere celeste è alzato nel gesto dell'*adlocutio* mentre il braccio sinistro regge il lungo bastone dell'autorità.

È opinione comune ricondurre questi due frammenti di seta a quella stoffa che, stando al *Liber pontificalis*, fu donata da papa Leone III († 816) alla basilica ravennate di

⁴²⁹ PARIBENI 1994a, p. 178; CORNINI 2007b, p. 190

⁴³⁰ VOLBACH 1966, n. 51

Sant'Apollinare in Classe⁴³¹. La fonte latina, infatti, ricorda il donativo del pontefice come «*habentem in medio crucem de chrisoclabo cum orbiculis et rotas siricas habentes storias Adnuntiatione seu Natale Domini nostri Iesu Christi atque Passionem et Ressionem, nec non et in caelis Ascensionem atque Pentecosten*»⁴³². Non doveva costituire un'eccezione la pratica di donativi rivolti dai pontefici alle chiese più importanti. È cosa nota, infatti, che – benché oggi molte chiese risultino spoglie e prive di decori – anticamente era usanza addobbare le gli altari, i cibori e le tombe dei santi con stoffe preziose, magari provenienti dall'Oriente. Non è da escludere, quindi, che i lacerti di seta abbiano avuto una destinazione originaria diversa e che il loro fine principale non fosse quello di essere contenuti all'interno di un reliquiario; scrive Cornini che «lo stato frammentario in cui ci sono pervenuti e il contesto stesso del loro ritrovamento ne dimostrano la pertinenza a parati liturgici da tempo inutilizzati»⁴³³.

Senza entrare nel merito del dibattito circa l'identificazione dell'area di provenienza di simili manufatti, di certo credo sia possibile affermare che, malgrado l'iconografia dell'Annunciazione riprodotta sulla seta vaticana sia ancora quella apocrifa, lo stile del ricamo, la resa delle figure e l'impiego del colore denotano un'evoluzione artistica che si potrebbe ricondurre all'influenza esercitata dall'arte dell'impero bizantino.

In conclusione, partendo dal presupposto che il rifiuto delle immagini espresso dalla Chiesa primitiva costituiva un elemento essenziale del primo culto cristiano, ciò a causa della derivazione dalla legge mosaica che proibiva la riproduzione di immagini divine e, inoltre, in opposizione al ruolo basilare che le arti figurative avevano ricoperto nelle religioni pagane greco-romane, credo non sia azzardato affermare che le raffigurazioni divine sulle stoffe costituiscono uno degli esempi più estremi di devozione. Per quanto i tessuti decorati con scene cristologiche siano una minoranza dei tessuti giunti sino ai giorni nostri, la loro esistenza dimostra come, per i cristiani del IV-V secolo, l'immagine divina avesse raggiunto un livello di universalità tale per cui essa non era un'esclusiva della Chiesa, riprodotta magari sulle vesti dei religiosi o su tessuti destinati ad abbellire gli edifici religiosi o gli altari, ma poteva altresì essere riportata sugli abiti o

⁴³¹ FARIOLI CAMPANATI 1982, p. 392; CORNINI 2007a, p. 186; CORNINI 2007b, p. 190; CORNINI 2008, p. 389

⁴³² VOLBACH 1966, p. 72; n. 51; PARIBENI 1994b, p. 178; CORNINI 2007b, p. 190. Il rimando alla fonte originale è al *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*: ANDREA AGNELLO, *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, a cura di H. Egger, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum Rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IV*, Hannoverae, 1878

⁴³³ CORNINI 2007a, p. 186

su stoffe destinate a decorare le pareti delle abitazioni⁴³⁴. Conclusosi il periodo iconoclasta, le scene cristologiche ricomparvero sulle stoffe, ma non più come tentativo maldestro di dimostrazione di una devozione personale, quanto piuttosto come raffigurazione della vita di Cristo, così come avveniva per le icone e per le raffigurazioni dipinte sulle pareti degli edifici ecclesiastici.

⁴³⁴ RUTSCHOWCAYA 2000a, p. 219

Conclusioni

In conclusione di questo studio ritengo sia possibile affermare che nel periodo preso in esame, a partire dal III fino al IX secolo, la scena dell'Annunciazione sembra fissarsi in una sua derivazione apocrifia, assumendo al suo interno ben poche varianti.

Gli esempi più dibattuti, quelli cioè delle pitture catacombali, sono da ricondurre a epoche di forte dibattito religioso in cui le figure di Maria e dell'angelo Gabriele non avevano ancora raggiunto una loro stabilizzazione teologica e, di conseguenza, iconografica. La Vergine, allora senza alcuno di quegli attributi che la identificano chiaramente, non si differenziava da una qualsiasi donna romana mentre l'angelo, senza le ali, vuole essere diverso la Vittorie pagane. È chiaro, quindi, come il dibattito degli storici sia perfettamente comprensibile e, soprattutto, condivisibile. Il mio obiettivo, tuttavia, non è quello di risolvere una questione aperta, quanto piuttosto di darne una mia personale interpretazione. La mia propensione a riconoscere in queste pitture catacombali così enigmatiche delle rappresentazioni dell'annuncio a Maria si è quindi basata soprattutto sullo studio del contesto nel quale queste sono inserite poiché si è notato, infatti, che nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, così come in quella della Via Latina, l'Annunciazione fu inserita in cicli pittorici di chiara impronta cristologica. Al contrario, solo la pittura cronologicamente più antica, quella della catacomba di Priscilla, denota una formazione iconografica della scena indipendente da una narrazione più ampia.

Nell'arte occidentale l'episodio dell'Annunciazione si inserisce in contesti più ampi a partire dal V secolo quando essa fa la sua prima comparsa nel ciclo monumentale musivo di Santa Maria Maggiore. È in quest'epoca che la scena comincia ad arricchirsi di dettagli importanti, di scelte iconografiche che possono apparire banali se prive di una corretta interpretazione teologica. La scelta di raffigurare Maria in abiti da regina bizantina, circondata da una schiera di angeli – i cui volti realizzati in diverse tonalità di rosso dovevano chiaramente rendere la loro natura eterea e soprannaturale che, secondo le fonti bibliche e patristiche, era simile al fuoco – era il definitivo riconoscimento della Vergine come regina dei cieli in quanto madre del Figlio di Dio; ancora, la costruzione architettonica, forse un tempio, richiamava i testi di quei Padri della Chiesa che riconoscevano nel corpo di Maria un edificio sacro, custode del divino sulla terra e, infine, la decisione di rappresentare un velo che copre il capo di Maria doveva costituire un rimando alla castità e alla purezza della Vergine al momento dell'Incarnazione.

Queste scelte rappresentative sono, ovviamente, frutto delle interpretazioni desunte dallo studio iconografico dell'episodio biblico. Proprio per questa ragione è doveroso sottolineare che esse costituiscono solo delle ipotesi poiché oggi non è possibile dare per certi molti dei significati che potevano magari essere compresi in modo più immediato da coloro ai quali erano rivolti. Non bisogna dimenticare, infatti, che l'arte tra il V e il VI secolo era ancora profondamente influenzata dalla volontà celebrativa dell'arte classica, pur essendo in corso un processo di evoluzione di forme e significati che avrebbe portato al definitivo passaggio dall'arte romana a quella bizantina.

Di certo è possibile osservare come la scena dell'Annunciazione fu spesso inserita in contesti narrativi molto ampi e complessi dal significato non sempre così scontato. In particolare le pitture dell'Egitto copto si sono rivelate essere estremamente ricche di particolari iconografie che, come già detto in precedenza, in alcuni casi si scostano dai classici canoni dell'iconografia. Penso ovviamente alla pittura della Cappella della Pace a El-Bagawat, nella quale l'Annunciazione a Maria, unica raffigurazione tardo antica del concepimento auricolare, è messa in relazione all'Antica alleanza stipulata tra Dio e Noè; ma anche le pitture più tarde del santuario di Abu-Hennis lasciano trasparire un complesso pensiero teologico nel quale l'annuncio della futura nascita di Cristo fu posto in relazione a quello della nascita del suo unico profeta neotestamentario. Le pitture copte, quindi, credo si possano ritenere una testimonianza del fermento culturale e religioso di una terra legata al culto cristiano da radici profonde ma, al contempo, distaccata, grazie ai suoi numerosi santuari e monasteri, dai maggiori centri religiosi e culturali orientali e occidentali.

In conclusione mi sento di poter affermare che la forma iconografica dell'Annunciazione, tra il III e il IX secolo, si stabilizza nella sua derivazione apocrifia, nella maggior parte dei casi, con la Vergine raffigurata mentre fila la porpora per il tempio. Ciò è chiaramente molto lontano dalle scene di Annunciazione più note, quelle del pieno periodo medievale, in cui Maria fu raffigurata con un libro di preghiere in mano, interrotta dall'arrivo dell'angelo Gabriele mentre prega, o ritratta in ginocchio, magari con le mani giunte, pronta a ricevere l'Incarnazione di Cristo in sé stessa. Si può notare, inoltre, come anche lo sfondo dell'annuncio, procedendo nel tempo dell'arte, perda progressivamente il suo significato simbolico: assente magari il tempio alle spalle di Maria e il seggio sul quale la Vergine sedeva a filare la porpora mentre si cominciò a fare progressivamente sempre più ricorso alla raffigurazione della luce divina, elemento che pone in diretta relazione Dio e Maria nel momento del concepimento divino.

Dalla tarda antichità fino al Medioevo, la scena dell'Annunciazione è sempre e comunque ricca di elementi iconografici ben precisi che assolvono la precisa funzione di esprimere la fede, anche sotto diversi aspetti. Come si è potuto osservare, buona parte delle mie ricerche si sono focalizzate sullo studio delle cosiddette 'arti minori'. Ciò mi ha permesso di approfondire la conoscenza, oltre che di diversi contesti in cui l'Annunciazione fu impiegata, anche di diverse realtà culturali. A questo proposito, è stato interessante notare come l'Annunciazione potesse essere interpretata anche come immagine apotropaica, molto spesso rivolta specificatamente alla protezione della donna, espressione di una devozione rivolta verso la femminilità della Vergine madre di Gesù uomo e non, piuttosto, nella sua funzione speciale di dimora di Dio.

Alla fine di questo lavoro di analisi, credo di poter affermare che l'Annunciazione, più di tutte le altre immagini cristologiche, rappresenti il vero elemento di congiunzione tra il mondo umano e quello divino. Di fatto Maria con la sua umanità e femminilità, si prospetta come madre, non solo di Cristo, ma di tutti i fedeli e credo che sia proprio questo l'aspetto più interessante: il fatto di poter riconoscere in lei la figura che, più di tutte, racchiude in sé amore e protezione per il proprio figlio, sia esso umile o Messia.

RIFERIMENTI delle IMMAGINI in testo

Fig. 1 – Catacomba di Priscilla, Roma. Particolare della volta del cubicolo dell'Annunciazione (da BISCONTI 2003, p. 84. © foto Archivio PCAS)

Fig. 2 – Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, Roma. Rappresentazione fotogrammetrica della decorazione della volta (da DECKERS, MIETKE, SEELIGER 1987, tavola 17)

Fig. 3 – Catacomba della Via Latina, Roma. Rappresentazione grafica della decorazione della volta del cubicolo A (disegno di B. Mazzei da BISCONTI 2003, p. 52)

Fig. 4 – Catacomba della Via Latina, Roma. Particolare della volta del cubicolo A con scena di Annunciazione (da BISCONTI 2003, p. 56. © foto Archivio PCAS)

Fig. 5 – Catacomba di Priscilla, Roma. Particolare dell'intradosso con scena di vaticinio (da BISCONTI 2011, p. 76)

Fig. 6 – Sarcofago di Adelfia, Museo Archeologico di Siracusa. Particolare del rialzo attico (da GRECO *ET AL.* 1998, p. 51)

Fig. 7 – Particolare del rialzo attico del Sarcofago di Adelfia con scena di Annunciazione alla fonte (da GRECO *ET AL.* 1998, p. 51)

Fig. 8 – Sarcofago Pignatta, Ravenna, Quadrarco di Braccioforte. Lato destro del sarcofago con Annunciazione (fotografia di Michela Sbalchiero)

Fig. 9 – Sarcofago Pignatta. Lato sinistro del sarcofago con scena di incontro (fotografia di Michela Sbalchiero)

Fig. 10 – Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Annunciazione, particolare dell'arco trionfale (da CECHELLI 1956, tav. XLIX)

Fig. 11 – Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Il Sogno di Giuseppe, particolare dell'arco trionfale (da CECHELLI 1956, tav. LIII)

Fig. 12 – Basilica Eufrasiana, Parenzo. Particolare dell'abside con tre santi anonimi (da TERRY, MAGUIRE 2007, immagine 43, p. 31)

Fig. 13 – Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna. Santi Gioachino e Sabino dalla processione dei martiri (da BOVINI 1956, tav. 26)

Fig. 14 – Basilica Eufrasiana, Parenzo. Annunciazione (da TERRY, MAGUIRE 2007, immagine 97, p. 63)

Fig. 15 – Basilica Eufrasiana, Parenzo. Visitazione (da TERRY, MAGUIRE 2007, immagine 126, p. 80)

Fig. 16 – Santa Maria Antiqua, Roma. Parete ‘palinsesto’ (<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=node/4>. Applicazione Flash con la stratigrafia del palinsesto © SSBAR)

Fig. 17 – Santa Maria Antiqua, Roma. Particolare del palinsesto con evidenziata l’immagine frammentaria della Maria Regina (http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/sites/default/files/stratigrafia_it_0.swf. © SSBAR)

Fig. 18 – Santa Maria Antiqua, Roma. Particolare del palinsesto con evidenziata la scena frammentaria dell’Annunciazione (http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/sites/default/files/stratigrafia_it_0.swf. © SSBAR)

Fig. 19 – Santa Maria Antiqua, Roma. Particolare dell’angelo ‘bello’ (da ANDALORO 2004, n. 17, p. 109)

Fig. 20 – Santa Maria *foris portas*, Castelseprio. Annunciazione, particolare con l’ancella (<http://archeologiamedievale.unisi.it/castelseprio/mediacenter/videogallery/gli-affreschi-di-santa-maria-foris-portas>)

Fig. 21 – Cappella della Pace, El-Bagawat. La Vergine Maria con colomba dello Spirito Santo (da ZIBAWI 2003, immagine 43, p. 109)

Fig. 22 – Cappella della Pace, El-Bagawat. L’Arca di Noè con la colomba della Pace (da ZIBAWI 2003, immagine 45, p. 111)

Fig. 23 – Monastero di sant’Apollo, Bawit. Annunciazione (da LEMERLE 1949, p. 105)

Fig. 24 – Santuario di Abu-Girgeh. Arcangelo Gabriele annunziante (da ZIBAWI 2003, immagine 71, p. 69)

Fig. 25 – Cattedra di Massimiano. Museo Arcivescovile, Ravenna (da CECHELLI 1935, tav. 5)

Fig. 26 – Cattedra di Massimiano. Particolare con Annunciazione (da CECHELLI 1935, tav. 22)

Fig. 27 – Dittico delle ‘cinque parti’, fronte. Tesoro del Duomo, Milano (fotografia di Michela Sbalchiero)

Fig. 28 – Dittico delle ‘cinque parti’, retro (fotografia di Michela Sbalchiero)

Fig. 29 – Dittico delle ‘cinque parti’. Particolare con Annunciazione alla fonte

Fig. 30 – Dittico delle ‘cinque parti’. Particolare con miracolo dell’Incarnazione

Fig. 31 – Cassetta di Werden, Victoria & Albert Museum, Londra (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92728/the-nativity-and-the-adoration-panel-unknown/> © Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 32 – Cassetta di Werden. Particolare con Annunciazione alla fonte (© Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 33 – Cassetta di Werden. Particolare con Prova delle acque amare (© Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 34 – Dittico di Murano. Museo Nazionale, Ravenna (da BISCONTI, GENTILI 2007, p. 215)

Fig. 35 – Avorio con Vergine in trono e Natività, Rylands Collection, The University of Manchester Library, Manchester (<http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet/view/search?QuickSearchA=QuickSearchA&q=JRL1406422&search=Search>)

Fig. 36 – Avorio con Annunciazione ad Anna. The State Hermitage Museum, San Pietroburgo (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results?search=w-300> © 1998 - 2016 The State Hermitage Museum)

Fig. 37 – Avorio con scena dell’incontro tra Anna e la serva Giuditta. The State Hermitage Museum, San Pietroburgo (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results?search=w-301> © 1998 - 2016 The State Hermitage Museum)

Fig. 38 – Avorio con Annunciazione, Prova delle acque amare e Partenza per Betlemme. Musée du Louvre, Parigi (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=6402&langue=fr)

Fig. 39 – Evangelario di san Lupicino. Bibliothèque Nationale de France, Parigi (da CUTLER 2000, p. 168)

Fig. 40 – Pisside in avorio con scene cristologiche. Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Berlino (da CUTLER 2000, p. 170)

Fig. 41 – Pisside in avorio con scene cristologiche. The Cleveland Museum of Art, Cleveland (http://www.clevelandart.org/art/1951.114?collection_search_query=1951.114&op=search&form_build_id=formerVczFR0GNwJegzRLNFeCghkTli1r35S_z9w1_aNBJ8&form_id=clevelandart_collection_search_form © 2016 Cleveland Museum of Art)

Fig. 42 – Anello matrimoniale con scene cristologiche. British Museum, Londra (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=AF.231 © Trustees of the British Museum)

Fig. 43 – Anello matrimoniale con scene cristologiche. Dumbarton Oaks, Washington (<http://museum.doaks.org/Obj27024?sid=28&x=14740> © 2014 Dumbarton Oaks, Washington DC, Trustees for Harvard University)

Fig. 44 – Anello matrimoniale. Particolare dell'Annunciazione

Fig. 45 – Anello matrimoniale di Costante II. Museo Archeologico Regionale, Palermo (da FARIOLI CAMPANATI 1982, n. 295)

Fig. 46 – Anello con scene cristologiche. The Walters Art Museum, Baltimora (<http://art.thewalters.org/detail/11447/marriage-ring-with-scenes-from-the-life-of-christ/> © The Walters Art Museum)

Fig. 47 – Anello matrimoniale con Annunciazione. British Museum, Londra (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=OA.6503 © Trustees of the British Museum)

Fig. 48 – Anello matrimoniale con Annunciazione. Museo Archeologico dello Studium Biblicum Franciscanum, Gerusalemme (da BIANCHI 2011, p. 278, foto 1)

Fig. 49 – Collana a verga con pendente con Annunciazione. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Berlino (da CORMACK, VASSILAKI 2008, n. 127)

Fig. 50 – Collana a verga con pendente con Annunciazione. Particolare

Fig. 51 – Collana a verga del tesoro di Antinoe. Metropolitan Museum of Art, New York (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464070> © 2000–2016 The Metropolitan Museum of Art)

Fig. 52 – Basilica di San Vitale, Ravenna. Particolare del pannello musivo con Giustiniano e il suo seguito (http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/Read_full.action?cardNumber=170&leaves=0)

Fig. 53 – Tessuto copto con busto femminile. Museo Benaki, Atene ([http://www.benaki.gr/eMP-Collection/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=SdetailList&sp=8&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=11](http://www.benaki.gr/eMP-Collection/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=SdetailList&sp=8&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=11) © Benaki Museum)

Fig. 54 – Lino dipinto con busto femminile. Musée du Louvre, Parigi
(http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22015&langue=fr)

Fig. 55 – Pendente di collana matrimoniale con scene mariane. Christian Schmidt Collection, Monaco di Baviera (da VASSILAKI 2000, p. 290)

Fig. 56 – Frammento di bracciale in bronzo con scene cristologiche. British Museum, Londra (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=59430&partId=1&searchText=AF.289&page=1 © Trustees of the British Museum)

Fig. 57 – Particolare del bracciale in bronzo con iscrizione greca del Salmo 91(90)
(http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=59862&partId=1&searchText=AF.289&page=1 © Trustees of the British Museum)

Fig. 58 – Bracciale in bronzo con scene cristologiche. Kelsey Museum of Archaeology, Ann Arbor (http://quod.lib.umich.edu/k/kelsey/x-0000.02.6198/0000_02_6198 © 2016, Regents of the University of Michigan)

Fig. 59 – Bracciale in bronzo con scene cristologiche. The Walters Art Museum, Baltimora (<http://art.thewalters.org/detail/30538/amuletic-armband-with-holy-rider-saints-and-magical-symbols/> © The Walters Art Museum)

Fig. 60 – Particolare del bracciale in bronzo con raffigurazione dell'*aphlaston*
(<http://art.thewalters.org/detail/30538/amuletic-armband-with-holy-rider-saints-and-magical-symbols/>)

Fig. 61 – Particolare del bracciale in bronzo con immagine del leone che sovrasta il serpente
(<http://art.thewalters.org/detail/30538/amuletic-armband-with-holy-rider-saints-and-magical-symbols/>)

Fig. 62 – Bracciale in argento con scene cristologiche. Museum of Art and Archaeology, Columbia (<https://maa.missouri.edu/?q=gallery/late-antique-and-byzantine-art>)

Fig. 63 – Gettoni di pellegrinaggio con scene cristologiche da Qal'at Sim'ān. British Museum, Londra (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61421&partId=1&searchText=1973,0501.3&page=1 © Trustees of the British Museum)

Fig. 64 – Gettone di pellegrinaggio con Annunciazione (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61437&partId=1&searchText=1973,0501.1&page=1 © Trustees of the British Museum)

Fig. 65 – Piatto *eulogia*. Christian Schmidt Collection, Monaco di Baviera (da VASSILAKI 2000, p. 269)

Fig. 66 – Incensiere con scene cristologiche. British Museum, Londra (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=60791&partId=1&searchText=1912,0718.1&page=1 © Trustees of the British Museum)

Fig. 67 – Ampolla con scene cristologiche dalla Terra Santa. Tesoro del Duomo, Monza (da GRABAR 1958, planche V)

Fig. 68 – Basilica di San Vitale, Ravenna. Pannello musivo con Teodora e il suo seguito, particolare delle vesti (http://mosaicocidm.it/Mosaico/Read_full.action?cardNumber=169&leaves=0)

Fig. 69 – Lino stampato con scena di Annunciazione. Victoria & Albert Museum, Londra (<http://collections.vam.ac.uk/item/O141449/printed-linen-unknown/> © Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 70 – Legno copto con Vergine annunciata. Musée du Louvre, Parigi (da VASSILAKI 2000, p. 271)

Fig. 71 – Lino stampato con Natività. Victoria & Albert Museum, Londra (<http://collections.vam.ac.uk/item/O116028/panel-unknown/> © Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 72 – Ricostruzione grafica della seta con ciclo mariano. Collezione Abegg-Stiftung, Berna (da Maguire 1995, fig. 1b)

Fig. 73 – Lacerto di tessuto in lana con ricamo di scene cristologiche. Metropolitan Museum of Art, New York (<http://www.metmuseum.org/art/collection#!?q=90.5.11&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&page=1> © 2000–2016 The Metropolitan Museum of Art)

Fig. 74 – Lacerto di lino con ricamo in seta con Annunciazione e Visitazione. Victoria & Albert Museum, Londra (<http://collections.vam.ac.uk/item/O93162/roundel-unknown/> © Victoria and Albert Museum, London)

Fig. 75 – Frammento di sciamito in seta a cinque colori con doppia immagine di Annunciazione. Tesoro del *Sancta Sanctorum*, Musei Vaticani, Città del Vaticano (da BISCONTI, GENTILI 2007, p. 187)

Fig. 76 – Frammento di sciamito in seta a cinque colori con Natività. Tesoro del *Sancta Sanctorum*, Musei Vaticani, Città del Vaticano (da BISCONTI, GENTILI 2007, p. 191)

BIBLIOGRAFIA

FONTI

Parola del Signore. La Bibbia. Traduzione interconfessionale in lingua corrente, Torino, 1985

AGOSTINO, *La città di Dio*, traduzione e cura di C. Cerena, Torino, 1992

AMBROGIO, *Lo Spirito Santo. Il mistero dell'Incarnazione del Signore*, introduzione, traduzione, note e indici a cura di C. Moreschini, Roma, 1979

CHIALÀ, CREMASCHI 2001

CHIALÀ S., CREMASCHI L. (a cura di), *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, Milano, 2001

CRAVERI 2014

CRAVERI M. (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Torino, 2014

CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico. Il Pedagogo*, a cura di M.G. Bianco, Torino, 1971

GHARIB ET AL. 1988

GHARIB G. et al. (a cura di), *Testi mariani del primo millennio*, vol. I, Padri e altri autori greci, Roma, 1988

GHARIB ET AL. 1990

GHARIB G. et al. (a cura di), *Testi mariani del primo millennio*, vol. III, Padri e altri autori latini, Roma, 1990

GIUSTINO, *Apologie*, introduzione, traduzione, note e apparati di G. Girgenti, Milano, 1995

GIUSTINO, *Dialogo con Trifone*, introduzione, traduzione e note a cura di G. Visonà, Milano, 1988

IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie e gli altri scritti*, introduzione, traduzione, note e indici a cura di E. Bellini e per la nuova edizione di G. Maschio, Milano, 1997

ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini. Libri XII – XX*, vol. II, a cura di A. Valastro Canale, Torino, 2004

Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terra Santa del 560-570 d.C., a cura di C. Milani, Milano, 1977

LANDON 1909

LANDON E.H., *A Manual of Councils of the Holy Catholic Church*, [online], Edinburgh, 1909. <https://archive.org/details/amanualofcouncil01landuoft> (04-12-2015)

MANSI

MANSI G.D., *Sacrorum conciliorum nova amplissima collectio*, [online], Florentiae, Venetiis, Parisiis, Arnheim-Leipzig, 1759 ss.. <http://www.fscire.it/it/mansi/opere> (04-12-2015)

ORIGENE, *I princìpi*, a cura di M. Simonetti, Torino, 1968

ORIGENE, *Contro Celso*, a cura di P. Ressa, Brescia, 2000

PS. DIONIGI L'AREOPAGITA, *Gerarchia celeste, Teologia mistica, Lettere*, traduzione, introduzione e note a cura di S. Lilla, Roma, 1986

SACCHI 2013

SACCHI P. (a cura di), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, 2 voll., Roma, 2013

TEODORETO DI CIRO, *Discorsi sulla provvidenza*, tradizione, introduzione e note a cura di M. Ninci, Roma, 1988

TERTULLIANO, *De Pallio*, prima traduzione italiana con introduzione, testo critico a fronte e commentario a cura di G. Marra, Napoli, 1937

TERTULLIANO, *Apologetico*, a cura di A. Resta Barrile, Milano, 1994

Testamento di Salomone, introduzione, traduzione e note a cura di A. Cosentino, Roma, 2013

ZAMBON 2011

ZAMBON F. (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano, 2011

TESTI

ANDALORO 2004

ANDALORO M., *La parete palinsesto: 1900, 2000*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del colloquio internazionale a cura di J. Osborne et al. (Roma, 5-6 maggio 2000), Roma, 2004, pp. 97-111

AVERY 1925

AVERY M., *The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome*, [online], «The Art Bulletin», vol. 7, No. 4, 1925, pp. 131-149. <http://www.jstor.org/stable/3046494> (09-03-2016)

BALDINI LIPPOLIS 1999

BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari, 1999

BALDINI LIPPOLIS 2003

BALDINI LIPPOLIS I., *S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura iconografica del sarcofago Pignatta*, in E. Russo (ed.) *1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia*, Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cassino, 20-24 settembre 1993), I vol., Cassino (Frosinone), 2003, pp. 225-238

BECKWITH 1958

BECKWITH J., *The Werden Casket Reconsidered*, [online], «The Art Bulletin», vol. 40, No. 1, 1958, pp. 1-11. <http://www.jstor.org/stable/3047744> (01-03-2016)

BEREFELT 1968

BEREFELT G., *A Study on the Winged Angel. The Origin of a Motif*, Stockholm, 1968

BIANCHI 2011

BIANCHI D., *L'iconografia dell'annunciazione in un anello bizantino dal Museo archeologico dello Studium Biblicum Franciscanum*, [online], «Studia Orientalia Christiana. Collectanea», 44, 2011, pp. 271-278. <http://www.academia.edu/11721861> (20-07-2015)

BIANCHI BANDINELLI

BIANCHI BANDINELLI R., s.v. *Ellenismo*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*. http://www.treccani.it/enciclopedia/ellenismo_%28Enciclopedia-dell-Arte-Antica%29/ (14-03-2016)

BISCONTI 2000

BISCONTI F., *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000

BISCONTI 2003

BISCONTI F., *Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A"*, Città del Vaticano, 2003

BISCONTI, GENTILI 2007

BISCONTI F., GENTILI G., *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Cinisello Balsamo (Milano), 2007

BISCONTI 2011

BISCONTI F., *Le pitture delle catacombe romane: restauri e interpretazioni*, Todi (Perugia), 2011

BOSELDMANN-RUICKBIE 2008

BOSELDMANN-RUICKBIE A., *Gold Necklace with Pendant* (n. 127), CORMACK, VASSILAKI 2008, pp. 410-411

BOSSAGLIA, CINOTTI 1978

BOSSAGLIA R, CINOTTI M., *Tesoro e Museo del Duomo*, I vol., Milano, 1978

BOVINI 1954

BOVINI G., *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna: tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano, 1954

BOVINI 1956

BOVINI G. (a cura di), *Mosaici di Ravenna*, Milano, 1956

BOVINI 1957

BOVINI G., *La Cattedra eburnea del Vescovo Massimiano di Ravenna*, Faenza (Ravenna), 1957

BOVINI 1969

BOVINI G., *Il dittico eburneo "dalle cinque parti" del Tesoro del Duomo di Milano*, in *XVI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, 1969, pp. 65-70

BOVINI 1974

BOVINI G., *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Bologna, 1974

BUCKTON 1994

BUCKTON D., *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, London, 1994

BUSSAGLI 1991

BUSSAGLI M., *Gli angeli e i venti: considerazioni sul simbolo aereo delle ali angeliche*, «Arte Medievale», nuova serie, V, 2, 1991, pp. 107-126

BUSSAGLI 2000a

BUSSAGLI M., *Dal vento all'Angelo*, in *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra oriente e occidente*, catalogo della mostra a cura di M. Bussagli, M. D'Onofrio (Bari, Castello Svevo, 6 maggio – 31 agosto 2000; Caen, Abbaye-aux-Dames, 29 settembre – 31 dicembre 2000), Cinisello Balsamo (Milano), 2000, pp. 33-35

BUSSAGLI 2000b

BUSSAGLI M., *Gabriele, l'Angelo dell'Annunciazione*, ivi., pp. 148-151

BUSSAGLI 2003

BUSSAGLI M., *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Bologna, 2003

BRODSKY 1966

BRODSKY N.A., *L'iconographie oubliée de l'arc éphésien de Sainte-Marie Majeure à Rome*, Bruxelles, 1966

BRUBAKER 2004

BRUBAKER L., *100 Years of Solitude: Santa Maria Antiqua and the History of Byzantine Art History*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del colloquio internazionale a cura di J. Osborne et al. (Roma, 5-6 maggio 2000), Roma, 2004, pp. 41-47

BRENK 2004

BRENK B., *Papal Patronage in a Greek Church in Rome*, ivi., pp. 67-81

CAPUANI 1999

CAPUANI M., *Egitto copto*, Milano, 1999

CECCHELLI 1935

CECCHELLI C., *La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali*, Roma, 1935

CECCHELLI 1951

CECCHELLI C., "*Sapientia Dei*". *La figurazione sapienziale del sarcofago di Adelfia*, in Atti del I Congresso nazionale di Archeologia Cristiana a cura dell'Istituto di Archeologia Cristiana dell'Univ. di Catania (Siracusa, 19-24 settembre 1950), Roma, 1951, pp. 111-142

CECCHELLI 1956

CECCHELLI C., *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino, 1956

CHEYNET 1992

CHEYNET J.-C., *Bague de Giora* (n. 88), in GERMAIN ET AL. 1992, p. 133

CLEDAT 1910

CLEDAT J., s.v. *Baouït*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, II.1 vol., Paris, 1910, coll. 203-251

CORMACK, VASSILAKI 2008

CORMACK T., VASSILAKI M., *Byzantium. 330-1453*, Catalogue of the Exhibition (London, Royal Academy of Arts, 25 October 2008 – 22 March 2009), London, 2008

CORNINI 2007a

CORNINI G., *Annunciazione* (n. 44), in BISCONTI, GENTILI 2007, pp. 186-187

CORNINI 2007b

CORNINI G., *Natività* (n. 45), *ivi.*, pp. 190-191

CORNINI 2008

CORNINI G., *Silk with Annunciation* (n. 48), in CORMACK, VASSILAKI 2008, p. 389

CORRENTE 2000

CORRENTE M., *Eroti e geni*, in *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra oriente e occidente*, catalogo della mostra a cura di M. Bussagli, M. D'Onofrio (Bari, Castello Svevo, 6 maggio – 31 agosto 2000; Caen, Abbaye-aux-Dames, 29 settembre – 31 dicembre 2000), Cinisello Balsamo (Milano), 2000, pp. 17-20

CUSCITO 1977

CUSCITO G., *Aquileia e Bisanzio nella controversia dei Tre Capitoli*, in *Antichità Altoadriatiche XII. Aquileia e l'Oriente mediterraneo*, atti della VII settimana di studi aquileiesi (24 aprile – 1 maggio 1976), Udine, 1977, pp. 231-262

CUTLER 2000

CUTLER A., *The Mother of God in Ivory*, in VASSILAKI 2000, pp. 167-175

DAL COVOLO 2004

DAL COVOLO E., *La maternità di Maria nelle definizioni conciliari di Costantinopoli I, Efeso e Calcedonia*, in R. Barbieri, I.M. Calabuig, O. Di Angelo (ed.) *Fons Lucis. Miscellanea di studi in onore di Ermanno M. Toniolo*, Roma, 2004, pp. 219-228

DAUTERMAN MAGUIRE, MAGUIRE 2000

DAUTERMAN MAGUIRE E, MAGUIRE H., *Textile Band with Christological Scenes* (n. 8), in VASSILAKI 2000, p. 273

DE' MAFFEI 1994

DE' MAFFEI F., *La seta a Bisanzio*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra a cura di M.T. Lucidi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio – 10 aprile 1994), Roma, 1994, pp. 89-98

DECKERS, MIETKE, SEELIGER 1987

DECKERS J.G., MIETKE G., SEELIGER H.R., *Die Katacombe "Santi Marcellino e Pietro"*. *Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano, 1987

DECKERS 2000

DECKERS J., *Medallion: A. Christ Blessing a Newly-Married Couple; B. The Nativity* (n. 10), in VASSILAKI 2000, pp. 290-291

DEL FRANCIA 1994

DEL FRANCIA L., *La seta in Egitto. Tessuti con rappresentazioni di figure umane*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra a cura di M.T. Lucidi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio – 10 aprile 1994), Roma, 1994, pp. 83-87

ENTWISTLE 1994a

ENTWISTLE C., *Gold Marriage-ring* (n. 106), in BUCKTON 1994, pp. 98-99

ENTWISTLE 1994b

ENTWISTLE C., *Six Earthenware Pilgrim-tokens* (n. 130), *ivi.*, pp. 114-115

ENTWISTLE 2008

ENTWISTLE C., *Gold and Niello Marriage-ring* (n. 150), in CORMACK, VASSILAKI 2008, p. 416

ESTIVILL 1997

ESTIVILL D.E., *Un contributo per lo studio dell'iconografia degli angeli nel secolo IV*, «Arte Cristiana», LXXXV, 778, gen.-feb., 1997, pp. 3-10

FARIOLI 1962

FARIOLI R., *I sarcofagi paleocristiani e paleobizantini della Sicilia*, in G. Bovini (ed.) *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 9 (Ravenna, 1-13 aprile 1962), Ravenna, 1962, pp. 247-256

FARIOLI CAMPANATI 1982

FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in G. Cavallo (ed.) *I Bizantini in Italia*, Milano, 1982, pp. 136-426

FERRUA 1990

FERRUA A., *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la via Latina*, Firenze, 1990

FEVRIER 1959

FEVRIER P.A., *Les peintures de la catacombe de Priscille. Deux scènes relatives à la vie intellectuelle*, [online], «Mélanges d'archéologie et d'histoire», tome 71, 1959, pp. 301-319. http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1959_num_71_1_7452 (13-01-2016)

GABORIT-CHOPIN 1992a

GABORIT-CHOPIN D., *Plaque inférieure d'un feuillet en cinq parties: Annonciation, épreuve de l'eau amère, voyage à Bethléem* (n. 24), in GERMAIN ET AL. 1992, p. 71

GABORIT-CHOPIN 1992b

GABORIT-CHOPIN D., *Évangiles de Saint-Lupicin* (n. 27), ivi., pp. 74-77

GALOPIN 1995

GALOPIN P.-M., s.v. *Angelo*, in *Dizionario Enciclopedico della Bibbia*, Roma, 1995, pp. 112-114

GERMAIN ET AL. 1992

GERMAIN M.-O. et al., *Byzance. L'art byzantine dans les collections publiques françaises*, exposition, par J. Durand éd. (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1^{er} février 1993), Paris, 1992

GHIDOLI 1991

GHIDOLI A., s.v. *Anello*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I vol., Roma, 1991, pp. 626-629

GILA 1996

GILA A.M., *La Vergine Madre negli antichi scritti apocrifi*, [online], in *La Vergine Madre nella Chiesa delle origini (sec. I-V)*, Centro di cultura mariana, Roma, 1996, pp. 180-208. <http://www.culturamariana.com/pubblicazioni/fine16/16indice.htm> (13-01-2016)

GIULIANI 2000

GIULIANI R., s.v. *Angelo*, in BISCONTI 2000, pp. 106-109

GOTIA 2013

GOTIA I., *L'Annunciazione/Incarnazione come "Porta della Salvezza": fondamenti teologici e iconografici antichi*, «Studi sull'Oriente Cristiano», 17, I vol., 2013, pp. 73-165

GRABAR 1958

GRABAR A., *Ampoules de Terre Sainte (Monza – Bobbio)*, Paris, 1958

GRABAR 1999

GRABAR A., *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano, 1999

GRECO ET AL. 1998

GRECO G. et al., *Et lux fuit. Le catacombe e il sarcofago di Adelfia*, catalogo della mostra (Cappella Sveva, Arcivescovado di Siracusa, 10 dicembre 1998 – 10 gennaio 1999), Palermo, 1998

GUERRINI 1959

GUERRINI L., s.v. *Copta, arte*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II vol., Roma, 1959, pp. 810-820

KALAVREZOU 2008

KALAVREZOU I., *Ivory with the Annunciation* (n. 23), in CORMACK, VASSILAKI 2008, pp. 383-384

KASTELIC 1965

KASTELIC J., *Lo stile e il concetto dei mosaici della Basilica Eufrasiana a Parenzo*, in *Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana* (Ravenna, 23-30 settembre 1962), Roma, 1965, pp. 485-489

KITZINGER 1992

KITZINGER E., *Il culto delle immagini: L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Scandicci (Firenze), 1992

LADNER GERHART 2008

LADNER GERHART B., *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*, Milano, 2008

LAURENTIN 1985

LAURENTIN R., *I Vangeli dell'infanzia di Cristo. La verità del Natale al di là dei miti*, Cinisello Balsamo (Milano), 1985

LAZAREV 1981

LAZAREV V., *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1981

LEMERLE 1949

LEMERLE P., *Un bois sculpté de l'Annonciation*, [online], «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», tome 43, 1949, pp. 98-118. http://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1949_num_43_1_1987 (14-04-2016)

LEONARDI 1969

LEONARDI G., *I Vangeli dell'infanzia di Matteo e Luca: genere letterario, esegesi, teologia*, Padova, 1969

LIPINSKY 1975

LIPINSKY A., *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo, 3000 a.C. – 1500 d.C.*, Firenze, 1975

LUCCHESI-PALLI 1979a

LUCCHESI-PALLI E., *Plaque with Adoration of the Magi and Nativity* (n. 457), in WEITZMANN 1979, pp. 509-510

LUCCHESI-PALLI 1979b

LUCCHESI-PALLI E., *Plaque with Angels Bearing a Wreath* (n. 458), *ivi.*, p. 510

LUCCHESI-PALLI 1979c

LUCCHESI-PALLI E., *Two Carved Plaques with St. Anne* (n. 459, 460), *ivi.*, pp. 510-512

LUCCHESI-PALLI 1979d

LUCCHESI-PALLI E., *Plaque with Scenes of the Life of the Virgin* (n. 461), *ivi.*, p. 512

LUCEY 2004

LUCEY S., *Palimpsest Reconsidered: Continuity and Change in the Decorative Programs at Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del colloquio internazionale a cura di J. Osborne et al. (Roma, 5-6 maggio 2000), Roma, 2004, pp. 83-95

MAGUIRE 1995

MAGUIRE H., *Magic and the Christian Image*, [online], in H. Maguire (ed.) *Byzantine Magic*, Washington D.C., 1995, pp. 51-71. <http://www.doaks.org/resources/publications/doaks-online-publications/byzantine-magic> (05-03-2016)

MARINI CLARELLI 1995

MARINI CLARELLI M.V., *La controversia nestoriana e i mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, in C. Bersanti (ed.) *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia e storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma, 1996, pp. 323-344

MARINONE CARDINALE 1983

MARINONE CARDINALE M., s.v. *Annunciazione (iconografia)*, in A. Di Bernardino (a cura di) *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, I vol., Casale Monferrato (Alessandria), 1983, coll. 216-218

MARTIN 2001

MARTIN T., *The Development of Winged Angels in Early Christian Art*, [online], «Espacio, Tiempo y Forma», Serie 7, Historia del arte, 14, 2001, pp. 11-29. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2373/2246> (14/01/2015)

MARTINI, RIZZARDI 1990

MARTINI L., RIZZARDI C. (a cura di), *Avori bizantini e medievali nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna, 1990

MASINI 2006

MASINI M., *Maria di Nazaret. Storia, mito, simbolo, interpretazioni*, Padova, 2006

MASSARA 2000a

MASSARA F.P., s.v. *Annunciazione*, in BISCONTI 2000, pp. 111-113

MASSARA 2000b

MASSARA F.P., s.v. *Apocrifi*, *ivi.*, pp. 116-123

MATTHLÆ 1987

MATTHLÆ G., *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, Roma, 1987

MAZZEI 1999

MAZZEI B., *Il cubicolo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla. Nuove osservazioni alla luce dei recenti restauri*, [online], «Rivista di Archeologia Cristiana», vol. 75, 1999, pp. 233-280. <http://www.academia.edu/4201689> (02-03-2016)

MUZI 1996

MUZI M.G., *L'iconografia dell'Annunciazione*, [online], «Theotokos. Rivista interdisciplinare di mariologia», IV, 2, 1996, pp. 477-509. <http://www.academia.edu/10775446> (02-03-2016)

NARDI 1984

NARDI C., s.v. *Laodicea*, in A. Di Bernardino (a cura di) *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, II vol., Casale Monferrato (Alessandria), 1984, coll. 1898-1899

PARIBENI 1994a

PARIBENI A., *Seta raffigurante l'Annunciazione all'interno di "rotae"* (n. 68), in in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra a cura di M.T. Lucidi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio – 10 aprile 1994), Roma, 1994, pp. 177-178

PARIBENI 1994b

PARIBENI A., *Seta raffigurante la Natività all'interno di "rotae"* (n. 69), *ivi.*, p.178

PARRINELLO 2014a

PARRINELLO R.M., *Concilio Niceno I (325)*, in O. Bucci, P. Piatti (ed.) *Storia dei concili ecumenici. Attori, canoni, eredità*, Roma, 2014, pp. 53-76

PARRINELLO 2014b

PARRINELLO R.M., *Concilio Costantinopolitano I (381)*, *ivi.*, pp. 77-94

PARRINELLO 2014c

PARRINELLO R.M., *Concilio di Efeso (431)*, *ivi.*, pp. 95-112

PARRINELLO 2014d

PARRINELLO R.M., *Concilio di Calcedonia (451)*, *ivi.*, pp. 113-133

PARRINELLO 2014e

PARRINELLO R.M., *Concilio Costantinopolitano II (553)*, *ivi.*, pp. 135-145

PASSARELLI 2000

PASSARELLI G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano, 2000

PELIKAN 1999

PELIKAN J., *Maria nei secoli*, Roma, 1999

PERETTO 1989

PERETTO E., *Mariologia patristica*, in A. Quaquarelli (ed.) *Complementi interdisciplinari di patrologia*, Roma, 1989

PERETTO 2004

PERETTO E., *Angeli e apocrifi del II-III secolo cristiano nei racconti canonici dell'infanzia di Gesù. Riletture e interpretazioni*, in R. Barbieri, I.M. Calabuig, O. Di Angelo (ed.) *Fons Lucis. Miscellanea di studi in onore di Ermanno M. Toniolo*, Roma, 2004, pp. 159-216

PIRANI 2000

PIRANI F., *Quando agli angeli spuntarono le ali?*, in S. Ensoli, E. La Rocca (ed.) *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, 2000, pp. 389-394

PITARAKIS 2000

PITARAKIS B., *Eulogia Dish* (n. 5), in VASSILAKI 2000, p. 269

PROVERBIO 2007

PROVERBIO C., *La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana*, Todi (Perugia), 2007

RAVASI 2000

RAVASI G., *Gli angeli tra Antico e Nuovo Testamento*, in *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra oriente e occidente*, catalogo della mostra a cura di M. Bussagli, M. D'Onofrio (Bari, Castello Svevo, 6 maggio – 31 agosto 2000; Caen, Abbaye-aux-Dames, 29 settembre – 31 dicembre 2000), Cinisello Balsamo (Milano), 2000, pp. 21-32

RASSART-DEBERGH 1992

RASSART-DEBERGH M., s.v. *Bāwīt*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III vol., Roma, 1992, pp. 257-259

RIZZARDI 1990

RIZZARDI C., *Bisanzio e l'Occidente: avori profani e religiosi dal Tardo-antico al Medioevo*, in MARTINI, RIZZARDI 1990, pp. 33-42

RIZZARDI 1994

RIZZARDI C., *Il «dittico di Murano» conservato nel Museo Nazionale di Ravenna: aspetti e problematiche*, in *Historiam pictura refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones o.f.m.*, a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, 1994, pp. 485-496

RIZZARDI 1995

RIZZARDI C., *Relazioni artistiche fra Ravenna e l'Istria: i mosaici parietali*, in *XLII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina, seminario internazionale sul tema "Ricerche di Archeologia Cristiana e Bizantina"* a cura dell'Istituto di Antichità Ravennate e Bizantina (Ravenna, 14-19 maggio 1995), Ravenna, 1995, pp. 817-836

RIZZARDI 2000

RIZZARDI C., *La cultura artistica a Parenzo in età giustiniana fra Ravenna e Costantinopoli: cosmopolitismo e autonomia*, «Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», n.s. 48, 2000, pp. 41-70

RUTSCHOWCAYA 2000a

RUTSCHOWCAYA M.-H., *The Mother of God in Coptic Textile*, in VASSILAKI 2000, pp. 219-225

RUTSCHOWCAYA 2000b

RUTSCHOWCAYA M.-H., *Relief of the Virgin of the Annunciation* (n. 6), *ivi.*, pp. 270-271

RUTSCHOWCAYA 2000c

RUTSCHOWCAYA M.-H., *Textile Band with the Nativity* (n. 8), *ivi.*, pp. 274-275

SCHMID 2014

SCHMID W.M., *I primi due strati dipinti della parete palinsesto di Santa Maria Antiqua: nuove osservazioni di carattere tecnico-esecutivo*, in G. Bordi et al. (ed.) *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro. Immagine, memoria, materia*, Roma, 2014, pp. 437-442

SGARLATA 1998

SGARLATA M., *Il sarcofago di Adelfia*, in GRECO ET AL. 1998, pp. 15-32

SMITH 1917

SMITH E.B., *The Alexandrian Origin of the Chair of Maximianus*, [online], «American Journal of Archaeology», vol. 21, No. 1 (Jan. – Mar., 1917), pp. 22-37.
<http://www.jstor.org/stable/497156> (16-03-2016)

ŠONJE 1983

ŠONJE A., *I mosaici parietali del complesso architettonico della Basilica Eufrasiana di Parenzo*, «Atti. Centro di Ricerche Storiche, Rovigno», XIII, 2, 1983, pp. 65-138

TEA 1937

TEA E., *La basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano, 1937

TERRY, MAGUIRE 2007

TERRY A., MAGUIRE H., *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč*, volume two: Illustrations, University Park, Pennsylvania, 2007

TESTINI 1977

TESTINI P., *Su una discussa figurazione del sarcofago detto del profeta Eliseo o Pignatta*, «Felix Ravenna», 113-114, 1977, pp. 321-337

TONIOLO 2011

TONIOLO E.M., *La Vergine Madre di Dio nei primi Padri della Chiesa*, [online], Centro di cultura mariana, Roma, 1988, ristampa digitale del 2011.
<http://www.culturamariana.com/pubblicazioni/Padri/Padri.pdf> (15-09-2015)

TORP 1973a

TORP H., s.v. *el Bagawat*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1973.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/el-bagawat_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/el-bagawat_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) (14-03-2016)

TORP 1973b

TORP H., s.v. *Bāwīt*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1973.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/bawit_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bawit_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) (14-03-2016)

TUSA 1995

TUSA V., *I sarcofagi romani in Sicilia*, Roma, 1995

VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968

VALENTI ZUCCHINI G., BUCCI M., *“Corpus” della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedievale di Ravenna. I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, II vol., Roma, 1968

VASSILAKI 2000

VASSILAKI M., *Mother of God. Representation of the Virgin in the Byzantine Art*, Catalogue of the Exhibition (Athens, Benaki Museum, October 2000 – January 2001), Milano, 2000

VIKAN 1982

VIKAN G., *Byzantine Pilgrimage Art*, [online], Washington D.C., 1982.
<http://www.doaks.org/resources/publications/books-in-print/byzantine-pilgrimage-art> (28-09-2015)

VIKAN 1984

VIKAN G., *Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium*, [online], «Dumbarton Oaks Papers», vol. 38, Symposium on Byzantine Medicine, 1984, pp. 65-86.
<http://www.jstor.org/stable/1291495> (30-09-2015)

VIKAN 1991/1992

VIKAN G., *Two Byzantine Amuletic Armbands and the Group to Which They Belong*, [online], «The Journal of the Walters Art Gallery», vol. 49/50, 1991/1992, pp. 33-51. <http://www.jstor.org/stable/20169070> (28-09-2015)

VOLBACH 1966

VOLBACH W.F., *Il tessuto nell'arte antica*, Milano, 1966

VOLBACH 1977

VOLBACH W.F., *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna, 1977

WARD ET AL. 1981

WARD A. et al., *The Ring from Antiquity to the Twentieth Century*, London, 1981

WEITZMANN 1979

WEITZMANN K., *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the Exhibition (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 November 1977 – 12 February 1978), New York, 1979

WILLIAMSON 2010

WILLIAMSON P., *Three Panels from a Casket* (n. 38), in *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, London, 2010, pp. 156-159

WILPERT 1903

WILPERT J., *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903

ZEVINI 2007

ZEVINI G., *La Parola di Dio interpella: le chiamate di Dio nell'Antico Testamento e la chiamata di Maria*, [online], in *Maria e la Parola di Dio*, Centro di cultura mariana, Roma, 2009, pp. 11-25 <http://www.culturamariana.com/pubblicazioni/fine28/01-fine2007-Zevini.pdf> (13-01-2016)

ZIBAWI 2003

ZIBAWI M., *L'arte copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Milano, 2003

ZIBAWI 2004

ZIBAWI M., *L'oasi egiziana di Bagawat. Le pitture paleocristiane*, Milano, 2004

SITOGRAFIA

<http://www.treccani.it/> – Treccani

<https://www.academia.edu> – Academia.edu

<http://www.kubikat.org> – Kubikat

<http://www.persee.fr> – Persée. Portail de revues en sciences humaines et sociales

<http://www.jstor.org> – Jstor. Journal Storage Project

<http://www.culturamariana.com> – Centro di Cultura Mariana

<http://www.fscire.it> – Fondazione per le scienze religiose Giovanni XXIII

<https://archive.org> – Internet Archive

<http://www.mosaicocidm.it> – Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico

<http://archeoroma.beniculturali.it/santa-maria-antiqua/?q=home> – Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il MNR e l'Area Archeologica di Roma (SSBAR). Portale web dedicato alla chiesa di Santa Maria Antiqua

<http://archeologiamedievale.unisi.it> – Portale di Archeologia Medievale. Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Università degli Studi di Siena

<http://www.ifao.egnet.net/archeologie/baouit> – Institut Français d'Archéologie Orientale - Le Caire

<http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet/allCollections> – The University of Manchester Library. Image Collections

<http://www.vam.ac.uk> – Victoria & Albert Museum

<http://www.britishmuseum.org> – British Museum

<http://www.louvre.fr> – Musée du Louvre

<http://cartelfr.louvre.fr> – Musée du Louvre. Atlas base des œuvres exposées

<http://www.benaki.gr> – Benaki Museum

<https://www.hermitagemuseum.org> – The State Hermitage Museum

<http://www.doaks.org> – Dumbarton Oaks. Research Library and Collection

<http://www.metmuseum.org> – MET. Metropolitan Museum of Art

<http://www.clevelandart.org> – CMA. The Cleveland Museum of Art

<https://www.thewalters.org> – The Walters Art Museum

<https://lsa.umich.edu/kelsey> – Kelsey Museum of Archaeology. University of Michigan

<https://maa.missouri.edu> – Museum of Art and Archaeology. University of Missouri