UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA VALORIZZAZIONE
DEI BENI STORICI E ARTISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA
Memoria e Materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione
XXII Ciclo.

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA
(LART/01)

I PADRI DELLA CHIESA E LE IMMAGINI

Tomo I

Coordinatore:
Chiar.ma Prof.ssa Maria Andaloro

Firma ……..

Tutor:
Chiar.,ma Prof.ssa Maria Andaloro

Firma……

Dottorando: Chiara Bordino

Firma ……..

INDICE

Tomo Primo

Introduzione

a) Finalità e struttura della ricerca V

b) L'atteggiamento dei Padri della Chiesa verso le immagini nei primi secoli del cristianesimo -*Status Quaestionis* VIII

Capitolo I – Idoli e immagini. I Padri della Chiesa e l'arte in età precostantiniana

1.1 L'attacco dei Padri contro le immagini pagane

1.1.1 La polemica degli Apologeti 1

1.1.2 Il confronto mancato con la giustificazione pagana delle immagini religiose 4

1.1.3. Le immagini delle divinità pagane: un insidioso apparato di divinità concorrenti

a) Statue di culto delle divinità pagane 12

b) Le immagini degli *andres theioi* 17

c) Statuette rappresentanti divinità pagane nel culto privato 19

d) Pitture su tavola di soggetto religioso pagano 31

1.1.4 Il ritratto dell'imperatore: idolo o modello per l'immagine cristiana? 39

1.2 Tracce di una considerazione positiva delle espressioni artistiche 51

1.3. Le più antiche immagini di Cristo e degli Apostoli nella testimonianza delle fonti e le origini dell'icona cristiana 60

Capitolo II- L'immagine cristiana tra accettazione e diffidenza. Da Costantino al V secolo.

2.1. La testimonianza di Eusebio di Cesarea 85

2.2. I Padri Cappadoci: una riflessione sfaccettata sulle tematiche della figuratività 99

2.3 Diffusione delle immagini cristiane e atteggiamenti problematici nella seconda metà del IV secolo. Agostino, Giovanni Crisostomo, Asterio di Amasea, Epifanio di Salamina, Girolamo, Ambrogio

2.3.1 Testimonianze sulle immagini di Cristo e degli Apostoli 110

2.3.2 Argomenti teologici contro le immagini 118

2.3.3. Le produzioni artistiche come lusso non necessario 122

2.4 Primi sintomi del culto cristiano delle immagini 137

Capitolo III - L'autorità dei Padri a sostegno delle immagini sacre. L'uso delle citazioni patristiche nella controversia iconoclasta

3.1 Il florilegio iconofilo nella *Doctrina Patrum de Incarnatione Verbi* 145

3.2 Le *Orationes Contra Imaginum calumniatores* di Giovanni Damasceno 148

3.3 Il florilegio iconofilo del Codex Parisinus Graecus 1115 e la raccolta di testimonianze patristiche in difesa delle immagini nella Roma dell'VIII secolo 156

3.4 La lettura iconoclasta dei testi dei Padri: le *Peuseis* di Costantino V e l'*Horos* del concilio di Hieria 171

3.5 Citazioni patristiche negli Atti del Concilio Niceno II 179

3.6 La nuova fase dell'iconoclastia e la ricerca di testimonianze patristiche per il concilio di S. Sofia dell'815 195

3.7 Le testimonianze patristiche negli scritti di Teodoro Studita 206

3.8 La lettura dei Padri negli scritti di Niceforo patriarca di Costantinopoli 220

IV –Linee di continuità nel pensiero iconofilo dai Padri all'iconoclastia

4.1 *L'Imago Dei*. Rapporti fra la teologia dell'immagine e la difesa delle immagini

4.1.1. La riflessione sull'immagine in ambito teologico nel IV secolo 225

4.1.2 Il ruolo dell'immagine nella controversia ariana 233

4.1.3 La connessione fra eresia e rifiuto delle immagini negli scritti degli iconofili 242

4.2 La posizione degli iconofili riguardo al rapporto fra immagini pagane e cristiane 252

4.3 *L'onore tributato all'icona passa al modello.* Il ruolo dell'immagine dell'imperatore nella teoria iconodula 265

4.4 Le *immagini viventi* dei santi e il rapporto fra pittura e scrittura nei Padri e in età iconoclasta 274

4.5 I molteplici volti di Cristo nelle fonti e nelle testimonianze artistiche 295

Conclusioni 314

Tomo II - Apparati

Antologia 1

Estratti dalla *Refutatio et Eversio* di Niceforo di Costantinopoli 139

Lessico greco sulle immagini 161

Bibliografia 170

Introduzione

a) Finalità e struttura della ricerca

L'obiettivo di questo lavoro è quello di indagare l'atteggiamento della chiesa delle origini verso le immagini, dal II al V secolo, attraverso l'analisi congiunta delle opere dei Padri della Chiesa e delle testimonianze artistiche. Al tempo stesso si intende anche esaminare l'interpretazione che del rapporto fra la cristianità antica e l'arte è stata data durante l'iconoclastia, la controversia sulla legittimità delle immagini sacre sviluppatasi nell'impero bizantino nei secoli VIII e IX. Queste due dimensioni sono infatti legate a doppio filo in quanto è proprio nell'ambito della crisi iconoclasta che comincia la lettura dei testi patristici sulle immagini: alcune testimonianze particolarmente significative ci sono giunte solo attraverso la citazione dei difensori o degli oppositori delle icone, e in ogni caso la selezione e l'interpretazione che essi hanno offerto dei passi dei Padri hanno anticipato e orientato molte linee del dibattito moderno.

Una ricerca di questo tipo è parsa opportuna e necessaria, nonostante i molti contributi dedicati al rapporto fra chiesa e arte nell'età paleocristiana, in quanto, per buona parte del XX secolo, gli studiosi che si sono occupati di questo problema non hanno effettuato un'analisi a largo raggio della letteratura patristica, ma si sono basati sulla selezione presentata da alcuni studi prodotti in area tedesca nella prima metà del '900. Tali studi hanno costruito sulle testimonianze dei Padri un'interpretazione destinata a divenire canonica, secondo la quale la chiesa, nei primi tre secoli del cristianesimo e anche oltre, avrebbe avuto un atteggiamento di incontrovertibile chiusura e rifiuto nei confronti delle rappresentazioni artistiche. Questa lettura, alla quale possiamo fare riferimento come "teoria dell'ostilità", si presenta tuttavia come problematica, in quanto poggia: sul vuoto delle testimonianze materiali - com'è noto, infatti, le prime manifestazioni artistiche di carattere indiscutibilmente cristiano giunte fino a noi risalgono al III secolo o al massimo alla fine del II -; sulla reticenza dei Padri, che non affrontano esplicitamente il problema della legittimità delle immagini sacre all'interno della religione cristiana, come invece si farà più tardi, a partire dal VI-VII secolo, mentre rivolgono attacchi molto duri contro le rappresentazioni artistiche pagane. Sia dal punto di vista materiale che sul piano della documentazione letteraria, insomma, siamo di fronte ad un *argumentum e silentio* che non può essere assunto come base per conclusioni certe. Il supposto silenzio dei Padri potrebbe essere interpretato, infatti, sia come attestazione di diffidenza verso le immagini, sia come prova del fatto che la loro esistenza non costituiva un problema degno di nota per la chiesa delle origini.

D'altro canto, se i testi di età iconoclasta che contengono citazioni patristiche sono ben noti nel panorama degli studi, anche se non tutti sono stati specificamente indagati, non è stato effettuato in modo sistematico un raffronto fra quello che da essi emerge riguardo all'atteggiamento dei Padri verso le immagini e ciò che invece si può desumere da una considerazione globale della produzione letteraria degli stessi. Considerazione che appare indispensabile in quanto i Padri non dedicano ai temi dell'immagine e delle arti figurative trattazioni organiche e *ad hoc*, ma le loro riflessioni in materia vanno ricercate nelle opere di argomento più diverso, teologiche, esegetiche, storiche, polemiche, ascetiche o morali. Si è pertanto ritenuto che una lettura il più possibile ampia degli scritti patristici e della letteratura iconofila dei secoli VIII e IX potesse risultare proficua sia per comprendere più in profondità il pensiero dei Padri sulle immagini, sia per valutare con maggiore obiettività l'interpretazione che ne è stata data in seno alla controversia iconoclasta.

Nell'indagine dei testi patristici, sono stati scelti come limiti cronologici: il II secolo, in quanto è l'epoca in cui, oltre agli attacchi contro l'arte pagana, compaiono nelle fonti le prime, problematiche menzioni di immagini di contenuto cristiano; la prima metà del V, per la necessità oggettiva di circoscrivere il lavoro, vista la dimensione vastissima della produzione letteraria dei Padri, ma anche perché si tratta di una soglia che può essere assunta come significativo spartiacque fra una prima stagione della riflessione cristiana sull'immagine e l'emergere di importanti elementi di novità, come l'incipiente sviluppo di un vero e proprio culto delle immagini cristiane e l'affacciarsi, in sede teorica, di tematiche che domineranno il dibattito dei secoli successivi, fino all'età dell'iconoclastia.

Sono stati presi in esame Padri sia di area occidentale che orientale, per poter valutare il contributo delle chiese greca e latina nell'elaborazione del pensiero cristiano sulle immagini. L'ottica con cui si è inteso leggere questi testi è quella non del filologo o del patrologo, ma dello storico dell'arte, per cui è sembrato opportuno procedere sempre ad una traduzione diretta dei brani considerati, anche laddove esistono altre traduzioni in lingue moderne e in particolare in lingua italiana. I dati desunti dalle fonti sono stati costantemente sottoposti al confronto, per quanto possibile, con la realtà storico artistica del tempo, di ambito sia pagano che cristiano.

Il primo capitolo è dedicato all'età precostantiniana e prende in esame l'aspro attacco dei Padri contro le immagini pagane, ma anche gli indizi che permettono di supporre una considerazione positiva delle attività artistiche e le più antiche testimonianze relative ad immagini di contenuto cristiano. È sembrato opportuno considerare in questo contesto anche

alcuni autori attivi nei primi decenni del IV secolo, come Lattanzio e Arnobio, in quanto essi continuano le argomentazioni della polemica apologetica dei secoli II e III.

Il secondo capitolo tratta del periodo che va da Costantino alla prima metà del V secolo. Sono prese in esame alcune figure chiave: Eusebio di Cesarea, che offre una testimonianza articolata e problematica; i Cappadoci, i quali, portatori di un'attitudine pienamente iconofila, svolgono una meditazione raffinata e ricca di sfumature sulle arti visive; padri come Asterio di Amasea, Giovanni Crisostomo, Agostino, che sembrano oscillare fra accettazione e diffidenza verso le immagini; Epifanio di Salamina, l'atteggiamento iconofobo del quale rappresenta un caso a sé stante e non una posizione ampiamente condivisa nella chiesa del IV secolo. Vengono quindi prese in esame le prime testimonianze riguardo all'emergere di un vero e proprio culto cristiano delle immagini e di nuove argomentazioni nella difesa delle medesime: il riferimento al dogma dell'Incarnazione e il fiorire di storie su immagini di origine miracolosa o protagoniste di eventi prodigiosi.

Nel terzo capitolo si passano in rassegna i testi di età iconoclasta che citano e discutono testimonianze patristiche sulle immagini, dai più antichi florilegi iconofili, alle *Orationes* di Giovanni Damasceno, agli Atti del Concilio Niceno II, agli scritti di Niceforo e Teodoro Studita. Vengono messe in evidenza le linee generali condivise e le predilezioni specifiche che i difensori delle immagini mostrano nella selezione e nell'interpretazione dei passi. Per la necessità di circoscrivere la ricerca, non sono stati presi in considerazione i testi prodotti nell'ambito dell'occidente latino, come i Libri Carolini, e quelli successivi alla fine della seconda fase dell'iconoclastia (843), come gli scritti del patriarca di Costantinopoli Fozio.

Il quarto capitolo intende considerare in maniera trasversale alcune problematiche di particolare rilevanza sia presso i Padri che presso gli iconofili dei secoli VIII e IX: le relazioni fra la riflessione sull'immagine in sede teologica e la difesa delle immagini materiali propriamente dette; il rapporto fra immagini pagane e cristiane; l'ampio spazio dato al tema dell'immagine imperiale nella teoria iconodula; la sottolineatura della capacità delle immagini di suscitare il coinvolgimento emotivo dello spettatore, in particolare per quanto riguarda le rappresentazioni di martirio; il problema dell'esistenza di molteplici immagini di Cristo.

Completano il lavoro i seguenti apparati: un'antologia di brani dei Padri della Chiesa, nella quale, accanto i testi originari greci e latini, una traduzione italiana ; la traduzione di alcune porzioni della *Refutatio et Eversio* di Niceforo di Costantinopoli, opera di particolare interesse per l'interpretazione dei testi patristici durante l'iconoclastia, e che, pubblicata solo di recente, non è stata ancora tradotta in alcuna lingua moderna; un repertorio dei termini greci sulle immagini. Le

fonti latine non presentano una ricchezza di sfumature paragonabile e pertanto non è parso necessario approntare anche per esse un lessico.

b) L'atteggiamento dei Padri della Chiesa verso le immagini nei primi secoli del cristianesimo - Status Quaestionis

Le origini della fortuna moderna della teoria dell'ostilità sono da ricercare nella storiografia religiosa protestante del XIX secolo. Albrecht Rischl e il suo discepolo Adolf von Harnack, che continuò e sviluppò il pensiero del maestro, non si occupavano direttamente di storia dell'arte o di archeologia cristiana, tuttavia gettarono le basi su cui studiosi successivi avrebbero costruito la loro comprensione del rapporto fra chiesa e immagini agli albori del cristianesimo[1]. Rischl e Harnack interpretavano infatti l'essenza originaria del cristianesimo, quale emergeva dalla predicazione di Gesù, in un'ottica prettamente spirituale, etica e morale; la purezza del messaggio evangelico si era però corrotta, nel corso del tempo, per l'accettazione di una serie di compromessi che avevano portato ad una sempre maggiore secolarizzazione ed ellenizzazione della Chiesa. L'arte rappresentava appunto uno dei fattori di ellenizzazione che erano stati introdotti in un momento successivo alle origini del cristianesimo, di cui non rispecchiavano l'autentico pensiero: i primi cristiani avevano infatti osservato con rigore il divieto delle immagini ereditato dalla religione giudaica: "Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai" (Es 20, 4-5).

Alle soglie del nuovo secolo Ernst von Dobschutz offrì un primo inquadramento organico al problema, in un capitolo all'interno di un saggio dedicato alle leggende medievali sulle immagini di Cristo. Presentò anche una prima raccolta di testimonianze patristiche al riguardo[2].

Sul fronte cattolico, l'unico contributo specifico è un breve saggio di Alois Knopfler, *Der angebliche Kunsthass der ersten Christen,* (1913) basato sull'assunzione che nella religione

[1] Cfr. P. C. Finney, *The invisible God*, Oxford, 1994, pp. 7-10; S. *Bigham, Early Christian Attitudes*, cit., p. 3.

[2] E. von Dobschutz, *Christusbilder; Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Band 18, Neue Folge, III); Id., *Christusbilder; Untersuchungen zur christlichen Legende*, editio minor, 1909, trad. it. *Immagini di Cristo*, a cura di G. Giuliano e G. Rossi, con prefazione di G. Lingua, Milano, 2006

cattolica non può esserci nulla di ostile o avverso a tutto ciò che riguarda la vita dell'uomo[3]. Gli studiosi di tradizione protestante avranno tuttavia agio nel respingere questa assunzione di principio, opponendogli una più rigorosa analisi delle testimonianze conservate

Così nel saggio di Hugo Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, pubblicato nel 1917[4]. Questo studio, dedicato alla "questione delle immagini in età paleocristiana secondo le fonti letterarie", rappresenta il vero e proprio pilastro della teoria dell'ostilità: la selezione dei passi patristici e l'interpretazione dei medesimi sulla base delle coordinate fondamentali già delineate da Hirschl e Harnack e accettate anche da E. Renan[5], saranno un punto di riferimento imprenscindibile per buona parte del XX secolo. Koch interpreta i passi degli autori di età precostantiana (dagli Apologeti a Clemente, Origene e Tertulliano) rivolti contro le immagini pagane o l'idolatria come prova di attitudine negativa nei confronti delle immagini; mentre le testimonianze dei Padri Cappadoci (Basilio di Cesarea, Gregorio Nazianzeno e Gregorio di Nissa), indiscutibilmente favorevoli verso immagini ormai sicuramente di soggetto cristiano, per lui non sono che espressione di un'accettazione forzata e poco entusiasta delle rappresentazioni artistiche in forza della loro valenza didattica, del ruolo che hanno nell'educazione morale dei fedeli. Attribuisce inoltre grande rilievo ai testi da cui trapela un atteggiamento di rifiuto o comunque critico, come quelli di Eusebio, Epifanio, Agostino.

Lo studio di Koch riceve conferma e sostegno da due successive monografie di Walter Elliger, dedicate all'atteggiamento della chiesa verso le immagini nei primi quattro secoli del cristianesimo[6]. Nel primo volume, dedicato alla lettura delle fonti, Elliger ripropone la selezione di Koch, cercando di contestualizzare i passi nel pensiero teologico degli autori e mostrando comunque una maggiore elasticità nell'interpretarli: riconosce ad esempio che l'omelia in cui Asterio di Amasea critica l'uso dei cristiani ricchi di indossare vesti ricamate con soggetti cristologici è ispirata non da un'ostilità di principio verso le rappresentazioni artistiche, ma da un intento di correzione morale e di esortazione ad una condotta di vita

[3] A. Knöpfler, "Der angebliche Kunsthass der ersten Christen", in *Festschrift Georg von Hertling*, pp. 41-48, Munich, 1913

[4] H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Göttingen, 1917.

[5] E. Renan, *Histoire des origines du Christianisme*, vol. 7, *Marc-Auréle et la fin du monde antique*, Paris, 1877.Il ruolo di Renan nell'ispirare la convenzione di un atteggiamento negativo della chiesa primitiva verso le immagini è stato sottolineato da: M. Ch. Murray, *Art and the Early Church*, in «Journal of Theological Studies», Ns. 28 (1977), pp. 303-345, in particolare pp...; S. Bigham, *Early Christian attitudes*, cit., p. 4.

[6] W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten Vier Jahrhunderten : (nach den Angaben der zeitgenössischen kirchlichen Schriftsteller)*, Studien über christliche demkmäler, 20, 1930; Id., *Zur entstehung und frühen entwicklung der altchristlichen bildkunst (Die stellung der alten Christen zu den bildern in den ersten vier jahrhunderten, teil 2)*, Studien über christliche demkmäler, 23, 1934.

sobria e misurata[7]. Degno di nota, in quanto caso piuttosto isolato per buona parte del '900, è inoltre il tentativo, nel secondo volume, di inquadrare le testimonianze letterarie nei principali contesti geografici del mondo mediterraneo (Roma, Siria, Palestina, Egitto, Asia Minore) tendendo presenti aspetti culturali e religiosi, oltre alle testimonianze storico artistiche fino ad allora note. Elliger rimane tuttavia legato alle principali categorie interpretative della teoria dell'ostilità e questo lo porta a ridimensionare il valore delle testimonianze favorevoli alle immagini; così, ad esempio, ribadisce che i difensori delle immagini nell'età dell'iconoclastia hanno avuto completamente torto nell'indicare in Basilio un grande predecessore del culto delle immagini, in quanto il vescovo di Cesarea non parla di venerazione[8]: se è vero che il padre cappadoce non parla di culto, è anche vero che, insieme a Gregorio di Nissa e Gregorio di Nazianzo, è portavoce di una posizione inequivocabilmente iconofila che costituisce, per la profondità delle riflessioni e l'esplicita inequivocabilità con cui è manifestata, un fatto assolutamente degno di nota nella chiesa delle origini[9].

La teoria messa a punto da Elliger e Koch è ripresa da una nutrita serie di studiosi fra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento. Fra di essi possiamo ricordare Bevan, Baynes, Kollwitz, Campenhausen.

Bevan affronta la questione in due saggi del 1926 e del 1940[10], riconoscendo il peso dell'eredità giudaica nell'atteggiamento problematico della chiesa dei primi secoli verso le immagini, del quale sottolinea la continuità anche con parte del pensiero filosofico pagano. Assume tuttavia una posizione un poco più morbida rispetto alle tesi di Koch. Egli osserva infatti come i cristiani siano meno rigorosi rispetto al popolo ebraico nell'osservanza del divieto giudaico, come dimostrano, fin dal II secolo, le pitture delle catacombe, che sono, è vero, per lo più di carattere decorativo e simbolico, ma che comunque mostrano immagini di uomini, animali, uccelli, che, in ottemperanza alle prescrizioni dell'esodo, non dovrebbero essere rappresentati. Non si respingevano infatti per principio qualsivoglia immagini di esseri viventi, ma solo quelle che venivano create per scopi venerazione; le statue, in particolare, dovevano essere oggetto di un timore ben più profondo di quello che investiva le rappresentazioni pittoriche.

Baynes individua una fortissima preoccupazione verso l'idolatria nei padri del II e III secolo, e ritiene che essa sia espressione di un rifiuto totale e categorico delle immagini, in quanto i

[7] W. Elliger, *Die Stellung*, cit., pp. 72-73
[8] W. Elliger, *Zur entstehung*, pp. 172-173.
[9] Cfr. paragrafo 2.2.
[10] E. R. Bevan, *Idolatry*, in «Edinburgh Review», 243, 1926, pp. 253-272; Id., *Holy Images*, London, 1940

Padri, pur avendo assorbito molti elementi della cultura greca, non erano disposti a nessuna concessione al riguardo[11]. La conferma viene da Eusebio, il primo ad affrontare esplicitamente il problema in ambito cristiano, e poi da Epifanio. Paradossalmente, poi, nei secoli successivi finiranno per difendere le icone con gli argomenti che i filosofi pagani avevano avanzato a sostegno delle immagini.

Anche Campenhausen, rifacendosi a Elliger e Koch, afferma che il cristianesimo primitivo è erede dell'ebraismo per quanto riguarda il rifiuto delle immagini; é vero che l'ebraismo ellenistico non osserva in modo rigido questo rifiuto e talvolta deroga ad esso, come accade anche nel cristianesimo dei primi secoli, in particolare in ambito gnostico, tuttavia queste sono eccezioni che confermano la regola. Pertanto non viene prodotta un'arte specificamente cristiana nei primi secoli di vita della nuova religione; non possono essere addotte come prove in senso contrario le pitture delle catacombe, di carattere essenzialmente ornamentale e simbolico, e per giunta risalenti a non prima del III secolo. Immagini come quelle possedute dalla setta eretica dei Carpocraziani, di cui parla Ireneo (II secolo), sono espressione di una tendenza pagana[12].

Kollwitz pone l'accento sulla provenienza "dal basso" delle immagini cristiane, introdotte per la pressione degli strati popolari, mentre i teologi continuano a rifiutarle ancora a lungo, come mostrano il canone 36 del concilio di Elvira e la lettera di Eusebio a Costantina[13].

La consacrazione definitiva della teoria dell'ostilità si ha tuttavia con Ernst Kitzinger, il quale, nel suo magistrale studio sullo sviluppo del culto delle immagini nel periodo compreso fra Giustiniano e l'iconoclastia, fa riferimento, per quanto riguarda i primi secoli del cristianesimo, allo studio di Elliger, riscontrando, fra III e IV secolo, una successione dinamica di opposizione/difesa analoga a quella che si verificherà nei secoli successivi[14].

Dopo Kitzinger, dunque, si continua a fare riferimento alle letture di Elliger e Koch senza mettere in discussione la teoria dell'ostilità. Theodore Klauser torna ad affermare che lo spirito originario del cristianesimo rifiutava le immagini ed esse, esse dopo un certo tempo,

---

[11] N. Baynes, *Idolatry and the Early Church*, in *Byzantine studies and other essays*, London, 1955, pp. 116-143. In un saggio precedente, dedicato a testi di epoca successiva alla stagione dei Padri, vale a dire a Ipazio di Efeso (VI secolo) e alle opere della polemica antigiudaica (VI-VII secolo), l'autore aveva osservato che da questi scritti emerge una dimensione di critica verso la venerazione delle immagini in ambito cristiano che era in assoluta continuità con il pensiero della chiesa primitiva al riguardo: cfr. N. Baynes, *The icons before Iconoclasm*, in «Harvard Theological Review», 44, 1951, pp. 93-106

[12] H. von Campenhausen, *Die Bilderfrage als theologische Problem der Alten Kirche*, in «Zeitschrift fur Theologie und Kirche», 49, 1952, pp. 33-60, trad. ingl. The Theological Problem of Images in the Early Church, in «Tradition and Life in the Church», Philadelphia, 1968, pp. 171-200

[13] J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung*, in «Romische Quartalschrift», 48, 1953, pp. 1-20.

[14] E. Kitzinger, *The cult of images in the age before Iconoclasm*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8, 1954, pp.83-150, rist. in Id., *The art of Byzantium and Medieval West*, Bloomington, 1976, trad. it. *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo all'iconoclastia*, Firenze, 1992, pp. 1-115, in particolare pp..9-18.

vennero introdotte dalla popolazione ancora legata ai costumi pagani[15]. A questa tesi offre il sostegno dell'evidenza archeologica e storico artistica, prendendo in esame, in una serie di studi pubblicati negli anni '60, tipi e iconografie dell'arte paleocristiana, con l'intento di dimostrare la loro derivazione dall'arte pagana (anche se questo adattamento dei modelli pagani non deve necessariamente essere avvenuto contro la volontà delle gerarchie ecclesiastiche)[16].

Nel decennio successivo Breckenridge ribadisce la natura puramente spirituale del culto cristiano e l'ostilità delle gerarchie ecclesiastiche verso le immagini, benché gli attacchi espliciti nelle fonti siano rivolti agli idoli pagani; le sole vere immagini di Dio, sono in prima istanza il Figlio e in seconda l'anima dell'uomo. Ancora nel IV secolo, dunque, Lattanzio, Eusebio e il concilio di Elvira ribadiscono il rifiuto delle rappresentazioni artistiche, anche se esse si sviluppano sempre di più, scalzando nei fatti la resistenza dei teologi. Del resto, se è vero che le rappresentazioni di Cristo sono piuttosto rare nei sarcofagi prima del IV secolo, è indubbio che egli sia esplicitamente raffigurato già nelle pitture di Dura Europos e di alcune catacombe romane. Lo studioso tende ad attribuire alcune di esse ad ambienti gnostici, tuttavia osserva che l'intransigenza di Eusebio mostra le sempre maggiori difficoltà che la chiesa riscontra nel mantenere una posizione rigidamente iconofoba[17].

Il saggio di Mary Charles Murray, pubblicato nel 1977, rappresenta un vero e importante punto di svolta nello studio di questo problema, anche se per lungo tempo non è stato riconosciuto come tale, ed è stato considerato alla stregua di una poco scientifica espressione di apologetica cattolica. Questo atteggiamento di sospetto si deve naturalmente alla fortuna ormai consolidata della teoria dell'ostilità, ma anche al fatto che la studiosa, partendo da alcune osservazioni giuste, approda a conclusioni non del tutto condivisibili[18].

Queste le linee principali della sua argomentazione. Anzitutto, la teoria dell'ostilità parte da un assunto sbagliato, ovverossia che la chiesa primitiva osservasse in modo rigoroso il divieto giudaico delle immagini, espresso in modo particolare in Es 20, 4. Ella osserva infatti che: i

---

[15] T. Klauser, "Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst", in Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Ravenna, 23 - 30 settembre 1962), Città del Vaticano, 1965, pp. 223-242.

[16] T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst* , 1, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 1.1958, p. 20-51; 2, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 2.1959, p. 115-145; 3, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 3.1960, p. 112-133; 4, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 4.1961, p. 128; 5, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 5.1962, p. 113-124; 6, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 6.1963, p. 71-100; 7, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 7.1964, p. 67-76; 8, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 8/9.1965/66([1966?]), p. 126-170; 9, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 10.1967, p. 82-120

[17] J. D. Breckenridge, *The reception of art into the Early Church*, in Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, 1978, pp. 361-369. Posizioni analoghe sono state espresse da L. W. Barnard, *The Graeco-Roman and Oriental background of the iconoclastic controversy*, Leiden, 1974

[18] M. Ch. Murray, *Art and the Early Church*, cit.

Padri non danno un'interpretazione univoca del II comandamento, mostrando di non avere le idee molto chiare al riguardo. Il divieto non era del resto assoluto neppure presso gli ebrei: ella cita infatti le descrizioni del tempio e del palazzo di Salomone e soprattutto le scoperte archeologiche (le catacombe ebraiche di Vigna Rondanini, dove si trovano figure di animali e uccelli, un sarcofago scoperto in Tunisia il cui proprietario è indicato come zografos, pittore, e soprattutto le pitture della sinagoga di Dura Europos) . Procede quindi a un riesame delle testimonianze patristiche, dopo alcune giuste osservazioni preliminari: i passi usualmente citati sono poco numerosi rispetto alla vastità sconfinata della letteratura patristica e al peso che ad essi si è dato nella teoria dell'ostilità; è improprio assumere la posizione di un solo autore (Tertulliano, per esempio, per lo più approdato all'eresia montanista) come rappresentativa della visione della chiesa nel suo complesso; la cristianità non è fatta solo dalle gerarchie ecclesiastiche.

Prende poi in esame alcune testimonianze (soprattutto di età precostantiniana: Tertulliano, Clemente Alessandrino, Costituzioni Apostoliche, ma anche Omelia su Lazzaro e il ricco di Asterio di Amasea, della fine IV secolo) tradizionalmente ritenute ostili alle immagini, mostrando come da esse in realtà da esse non si possa affermare un'ostilità di principio verso le immagini cristiane (e in questa parte è abbastanza convincente). Meno condivisibili risultano le sue osservazioni riguardo ad alcune testimonianze cardine della teoria dell'ostilità, vale a dire quelle di Eusebio di Cesarea e di Epifanio di Salamina. Pur dedicando alla lettera di Eusebio a Costanza un'analisi in cui fa osservazioni corrette in merito a una sua possibile lettura non iconofoba, non approfondisce alcuni elementi che chiama in causa (ad es. il confronto con la visione teologica di Eusebio) e sembra voler mettere da parte questo documento essenzialmente perché esso ci è giunto solo attraverso il canale di trasmissione iconoclasta: fatto che può far nascere legittimi sospetti, ma che di per sé non è sufficiente per sostenere il carattere spurio dell'epistola. Riguardo ad altri passi in cui trapela - in modo più o meno profondo - l'ostilità dei Padri verso le immagini, vale a dire un brano dell'*Historia Ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea e la lettera di Epifanio di Salamina, Giovanni di Gerusalemme, ella sostiene la poco convincente ipotesi che la suddetta ostilità di fatto dovuta al fatto che le rappresentazioni in questione erano di carattere pagano[19].

[19] Se in questo saggio la studiosa sembra voler negare ogni elemento critico o problematico nell'atteggiamento dei Padri verso le immagini, va detto che successivamente ha rivisto, in parte, le sue posizioni: in M. Ch. Murray, "Le problème de l'iconophobie et les premiers siècles chrétiens", in *Nicée II, 787 - 1987 : douze siècles d'images religieuses*, edités par F. Boespflug et N. Lossky, Paris, 1987, pp. 39-50, mostra sostanzialmente di accettare le argomentazioni avanzate da S. Gero a sostegno dell'autenticità della lettera a Costanza (che vedremo nel paragrafo 2.1) e di assumere una posizione più problematica per quanto riguarda l'esistenza di voci contraddittorie nella chiesa primitiva riguardo alla questione delle immagini; in Ead., "The emergence of

Dopo il saggio di M. C. Murray, la teoria dell'ostilità torna ad essere sostenuta da Hans Georg Thummel, in un ampio studio dedicato alla dottrina delle immagini nella chiesa greca dalle origini all'VIII secolo[20]. Rispetto alla selezione di Elliger e Koch, Thummel amplia notevolmente l'orizzonte testuale, presentando un'ampia antologia di brani sulle immagini, tratti dai Padri, ma anche da autori dei secoli VI-VIII, fino a san Giovanni Damasceno, individuati grazie alla citazione nella letteratura di età iconoclasta e grazie alla ricerca diretta dell'autore. Da questo ricco repertorio di fonti, tuttavia, non emergono, rispetto a quanto già noto, prese di posizione esplicite e inequivocabili sul problema delle immagini cristiane, che evidentemente non vennero prodotte nei primi secoli di vita della chiesa. Thummel continua a sostenere il punto di vista tradizionale, attribuendo in generale ai padri una posizione di rifiuto nei confronti delle rappresentazioni artistiche e ridimensionando la portata di testimonianze indubbiamente positive, come quelle dei Padri Cappadoci e di Asterio di Amasea. Da notare anche che l'indagine è condotta su un piano esclusivamente letterario, tralasciando il confronto con l'orizzonte storico artistico.

Dell'arte cristiana dei primi secoli si occupa Pierre Prigent, tornando ad affermare, sulla scia delle posizioni di Klauser, l'iconofobia del cristianesimo primitivo, erede del divieto giudaico, e di conseguenza il ruolo di riferimento dei modelli pagani nella genesi delle prime rappresentazioni artistiche di segno cristiano, in particolare in ambito funerario[21].
Eppure proprio lo studio di Prigent sul rapporto fra giudaismo e immagini ha dato un contributo fondamentale alla correzione della visione del cosiddetto aniconismo giudaico, mostrando come l'osservanza del divieto non fu sempre rigorosa, e in particolare come fra II e VI secolo, e cioè proprio nel periodo che vede l'affermazione del cristianesimo, convivessero nel mondo guidaico posizioni diversificate riguardo alle immagini, non pregiudizialmente negative, e anzi in alcuni casi favorevoli, come emerge dalla letteratura rabbinica, ma anche dalle testimonianze artistiche conservate , a partire dal celebre caso delle pitture della sinagoga di Dura Europos, risalenti a metà del III secolo[22].

Christian art", in *Picturing the Bible : the earliest Christian art*, ed. by J. Spier, New Haven [u.a.], 2007, sembra condividere le tesi di P. C. Finney e R. M. Jensen, per le quali cfr. infra.

[20] H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre : Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin, 1992

[21] P. Prigent, *L'art des premiers chrétiens : l'héritage culturel et la foi nouvelle*, Paris, 1995

[22] P. Prigent, *Le Judaïsme et l'image*, Tübingen, 1990 (Texte und Studien zum antiken Judentum, 24). Sull'arte giudaica e sulla parziale accettazione delle rappresentazioni figurative in ambito giudaico nella tarda antichità esiste una letteratura molto vasta; si veda da ultimo S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman world : toward a new Jewish archaeology*, Cambridge, 2005, con bibliografia precedente.

Stephen Bigham prende in considerazione gli elementi che permettono di supporre un'apertura almeno parziale dei Giudei verso le immagini, prima di esaminare le testimonianze patristiche già selezionate da Elliger e Koch per i secoli II e IV[23]. Lo studioso individua in esse una forte preoccupazione per il pericolo di idolatria, ragione della dura polemica contro le immagini pagane, ma non un atteggiamento di chiusura rigida e incondizionata nei confronti delle rappresentazioni artistiche in generale e della possibilità di un'arte cristiana in particolare. Su queste basi, Bigham nega alla radice l'ostilità della chiesa verso le immagini, ritenendo (e questa è la parte del suo lavoro che appare meno fondata e condivisibile) che esse abbiano fatto parte da sempre della vita cristiana, fin dall'età apostolica. Sembra che la sua posizione di studioso cattolico abbia condizionato la sua lettura, proprio come, in direzione opposta, la tradizione protestante aveva guidato l'interpretazione degli studiosi tedeschi.

Per dare alla sua tesi sostegno storico artistico, si riferisce all'orizzonte del giudeocristianesimo. Per giudeocristiani si intendono i cristiani convertiti dal giudaismo, che, in Palestina, fino alla metà del II secolo, continuano a vivere nell'osservanza, almeno parziale, dei costumi e delle norme giudaiche. Ad essi sono state attribuite rappresentazioni artistiche di vario genere, per lo più di carattere simbolico[24]. Bigham ritiene che i giudeocristiani accettassero pienamente anche la rappresentazione antropomorfa dei personaggi sacri; e cita alcuni esempi: un'iscrizione rinvenuta nella grotta sottostante la basilica dell'Annunciazione a Nazareth, la quale potrebbe fare riferimento ad un'immagine della Vergine; un graffito ubicato poco lontano, in cui sarebbe rappresentato Giovanni Battista; alcuni volti nelle pitture di una tomba di Nazareth. Il giudeocristianesimo costituisce comunque una questione assai controversa nel panorama degli studi, e i casi a cui fa riferimento Bigham, allo stato attuale

[23] S. Bigham, *Early Christian Attitudes*, cit.

[24] Dopo l'uccisione di Giacomo (62 d.C.) e la distruzione del tempio di Gerusalemme, la comunità giudeocristiana di Gerusalemme si sarebbe trasferita a Pella, in Giordania, per poi sgretolarsi definitivamente al termine della seconda guerra giudaica (135 d.C.). Da un punto di vista figurativo, si è ritenuto che la caratteristica che permette di identificare determinate manifestazioni come giudaico cristiane sia la compresenza di simboli giudaici e cristiani; così negli ossari della Domus Flevit a Gerusalemme e in ossari e sigilli rinvenuti a Nazareth sono rappresentati lettere e numeri investiti di significato mistico e simbolico, ma anche altri simboli, come la stella, l'albero, la croce, il tau.
Sulla questione del giudeocristianesimo gli studi fondamentali sono quelli del cardinale Jean Danielou sul piano teorico e letterario e di padre Bellarmino Bagatti in campo archeologico. Cfr. rispettivamente: J. Danielou, *Théologie du judéo-christianisme*, Tournai, 1958, trad. it. *La teologia del giudeo-cristianesimo*, Bologna, 1974; Id., *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961; B. Bagatti, *Gli Scavi del "Dominus Flevit" (Monte Oliveto, Gerusalemme)*, Gerusalemme, 1958-64; Id., *L'Eglise de la Circoncision, Jérusalem*, 1965; Id., *Alle origini della Chiesa. I: Le comunità giudeo-cristiane, Città del Vaticano 1981*

delle conoscenze, non possono essere assunti come prova dell'esistenza di immagini inequivocabilmente identificabili come cristiane nel I e nel II secolo d. C[25].

Anche Paul Corbey Finney propone, indipendentemente da Bigham, un'interpretazione revisionista delle fonti, puntando in modo particolare l'attenzione sulla letteratura apologetica cristiana dei secoli II e III. Il duro attacco contro le immagini pagane che in essa era contenuto era dovuto, secondo lo studioso, solamente all'esigenza dei cristiani di difendersi dalle accuse e dai sospetti che la loro condotta di vita e il rifiuto di partecipare a cerimonie di culto e altre manifestazioni pubbliche aveva generato nella società tardo antica. Resta il fatto, però, che per i primi due secoli di vita della nuova religione non si conoscono espressioni artistiche inequivocabilmente individuabili come cristiane. Finney ritiene che questo vuoto non si debba né ad una chiusura di principio verso le arti figurative, né a cause accidentali (difficile pensare che non si sia conservata neppure una sola testimonianza), bensì a fattori di natura economica e sociale: fino alle soglie del III secolo i cristiani -benché non si debba esagerare la portata degli episodi di persecuzione - professando quella che per l'impero è una *religio illicita*, vivono ai margini della società, proteggendo e nascondendo la loro identità di cristiani; non hanno dunque né le risorse finanziarie né la posizione sociale necessarie per poter commissionare opere d'arte. Non rinunciano, comunque, del tutto, alla dimensione figurativa: operano un'operazione di adattamento selettivo nei confronti dell'arte pagana, adottando i modelli e le iconografie che risultavano meno pericolosamente legati al culto delle divinità pagane e al tempo stesso più adattabili ad esprimere, simbolicamente, i contenuti del messaggio cristiano: *in primis*, la figura del buon pastore. Finney esemplifica la sua teoria dell'adattamento selettivo facendo riferimento alla raffigurazione del Pastore sulle lampade in terracotta prodotte in area laziale nel II secolo. Le lampade in terracotta erano necessarie tanto ai pagani quanto ai cristiani, per esigenze della vita quotidiana ed anche per i riti funerari. Al tempo stesso rappresentavano un prodotto certamente non di elite, alla portata anche degli strati più bassi della popolazione, fra i quali il cristianesimo nei primi secoli sembra essere stato particolarmente diffuso. Eppure, una sola lampada fra quelle realizzate nel tempo e nell'ambito di produzione sopra indicati, può dirsi con certezza cristiana, mostrando la figura del Buon Pastore e storie di Giona. Tuttavia, fra il 175 e il 225 sei o sette vasai dell'Italia centrale producono lampade in terracotta a stampo con rappresentata la figura del Pastore sul disco centrale (difficile stabilire con certezza le dimensioni di questo corpus, perché molti

[25] J. Taylor, *Christians and the Holy Places: The Myth of Jewish-Christian Origins*, Oxford, 1993, ritiene che il giudeocristianesimo sia una costruzione storiografica di Danielou e Bagatti. Ad ogni modo le testimonianze conservate non consentono di affermare l'esistenza di immagini di soggetto cristiano sicuramente attribuibili a questi gruppi e risalenti ad un periodo antecedente all'età costantiniana.

pezzi sono ancora inediti; Finney parla di un numero compreso fra 100 e 200). In questo gruppo, le lampade che portano la firma di Annio sono più piccole e di qualità inferiore rispetto a quelle degli altri vasai, ma molto più numerose. Verosimilmente quella di Annio era una produzione a basso costo, destinata ad una diffusione locale, limitata al territorio di Roma e di Ostia. In quest'area, fra II e III secolo, vivevano sicuramente anche dei cristiani, che dovevano avere la necessità di acquistare lampade. Con buona probabilità furono proprio loro a determinare il successo delle lampade con il pastore. Senza svelare apertamente la propria identità religiosa, avevano infatti scelto all'interno del repertorio pagano un modello che potevano usare per fare riferimento alla figura di Cristo (come avviene a partire dalle più antiche manifestazioni pittoriche e plastiche dell'arte cristiana). In questo modo, secondo Finney, provocarono un aumento della domanda, che portò Annio ad incrementare la produzione delle lampade con il Pastore, a scapito di quelle decorate con altri soggetti, probabilmente senza avere consapevolezza dell'operazione di "adattamento selettivo" posta in essere dai cristiani.

La tesi di Finney, pur avendo degli indubbi punti di forza, lascia spazio ad alcuni dubbi. Una spiegazione di carattere socioeconomico è davvero sufficiente a spiegare non solo il vuoto materiale, ma anche le posizioni problematiche che emergono riguardo alle immagini pagane e il silenzio riguardo all'esistenza di un'arte specificamente cristiana? E ancora: se è vero che i cristiani dei primi due secoli non avevano la possibilità di costruire edifici pubblici ci culto e di realizzare decorazioni monumentali, si può escludere anche la produzione di oggetti mobili, destinati a un uso esclusivamente domestico, privato, magari non particolarmente pregevoli per materiali e fattura, e dunque non eccessivamente costosi? Così come venivano realizzati e diffusi - con le dovute cautele - i testi (non solo quelli sacri, ma anche la già copiosa produzione letteraria dei Padri), non si può pensare che ciò avvenisse anche per dipinti su tavola o manufatti devozionali decorati con soggetti cristiani? D'altronde la nuova religione doveva contare adepti anche fra le classi medioalte, pur se in proporzioni ridotte rispetto alla diffusione nei ceti popolari.

La convinzione che pitture su tavola di soggetto cristiano siano state prodotte fin dai primi secoli del cristianesimo è stata sostenuta con forza da Thomas Mathews, come avremo modo di vedere[26]. Questo, tuttavia, non ha impedito allo studioso di continuare a sostenere la

[26] T. F. Mathews,*The clash of gods : a reinterpretation of Early Christian art*, Princeton, 1993, II ed. 1999, trad. it. *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, traduzione di A. dell'Aira ed E. Russo, prefazione di E. Russo, Milano, 2005; Id, *The emperor and the icon, in Imperial art as Christian art - Christian art as imperial art : expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian*, Roma, 2001 Erschienen,2002 (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia,N.S. 1, 15, 2001) pp. 163-177; Id., "Isis

tradizionale teoria dell'ostilità: Mathews ritiene infatti che le immagini siano state dapprima create e usate dalle masse popolari, in continuità con gli usi pagani, e solo in un secondo tempo accettate dalla chiesa, costretta a riconoscere un fenomeno che non era più in grado di contenere. Questa distinzione fra masse popolari e gerarchie ecclesiastiche non è condivisa da J. Engemann[27] e da Robin Margaret Jensen[28]. Tutti e due osservano infatti che si può supporre un ruolo attivo della chiesa, di controllo e financo di partecipazione all'elaborazione delle più antiche pitture cristiane, diverso potrebbe magari essere il caso dei sarcofagi, ambito maggiormente legato alla committenza privata. Il contrasto fra scritti dei Padri, a prima vista ostili alle immagini, e le rappresentazioni artistiche di soggetto cristiano, certamente esistenti a partire dal III secolo, è, secondo Jensen, più apparente che reale: in entrambe le dimensioni si esprimono le esigenze legate alla propagazione della nuova fede, anche se in modo diverso. Il notevole spessore teologico e dottrinale che le immagini cristiane possiedono fin dai tempi antichi, in accordo con l'esegesi patristica, denuncia un probabile ruolo delle autorità ecclesiastiche nell'ideazione delle medesime.

---

and Mary in early icons", in *Images of the Mother of God* : *perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by M. Vassilaki, Aldershot [u.a.], 2005, pp. 3-11. Cfr. paragrafi 1.1.3.d e 1.3.

[27] J. Engemann, "Zur Frage der Innovation in der spätantiken Kunst", in *Innovation in der Spätantike*, hrsg. B. Brenk, Wiesbaden, 1996, pp. 285-315.

[28] R. M. Jensen, *Understanding early Christian art*, London, New York, 2000.

Capitolo I – Idoli e immagini. I Padri della Chiesa e l'arte in età precostantiniana

1.1.1 - La polemica degli Apologeti

Una delle basi su cui è stata fondata la teoria dell'ostilità dei Padri verso le immagini nei primi secoli dell'era cristiana è il fatto che nella letteratura patristica dei secoli II e III si sviluppa una polemica fortissima contro le immagini religiose pagane.
L'attacco è condotto sulla base di alcune argomentazioni teoriche ampiamente condivise, che assumono quasi una dimensione topica. Andiamo a ripercorrere queste tematiche.
L'idea generale è che il culto delle immagini pagane sia una follia del tutto irragionevole, perchè significa tributare a qualcosa che è puramente umano e terreno quella adorazione che si deve solo a Dio.
Le immagini pagane hanno infatti un'origine esclusivamente umana.
Anzitutto perchè i rappresentati sono personaggi che erano uomini e che sono stati divinizzati dopo la morte: per lo più erano sovrani o benefattori dell'umanità. Questa è un'idea che proviene dal pensiero razionalista greco (è legata in particolare ad Evemero di Messina, ma si trova anche nel dibattito filosofico successivo). Afferma ad esempio Cipriano:

Che coloro che la gente comune adora non sono dèi, è noto da questo. Essi erano anticamente re, che, in virtù della loro regale memoria, successivamente cominciarono ad essere adorati dal loro popolo, anche dopo la morte. Quindi vennero fondati in loro onore dei templi; immagini vennero scolpite per conservare l'aspetto dei defunti attraverso la somiglianza; e uomini vennero sacrificati come vittime e vennero celebrate delle feste per rendere loro omaggio. Questi riti che inizialmente erano stati adottati come una consolazione, divennero seguito sacri[1].

In alcuni casi gli artisti rappresentano nelle immagini, in forma di divinità, personaggi da loro amati, giovinetti, cortigiane od etere...In questi casi la divinizzazione illecita della persona umana era aggravata dall'intenzione licenziosa e irriverente della rappresentazione, che ne denunciava ancora più scopertamente il carattere umano:

Gli autori delle statue, poi, non fanno vergognare quelli di voi che sono in senno, e non li inducono a disprezzare la materia? L'ateniese Fidia, per esempio, che scrisse sul dito dello Zeus Olimpio "Pantarce bello " (giacché per lui non era bello Zeus, ma il proprio amato); Prassitele, come mostra chiaramente Posidippo nel suo libro " Intorno a Cnido ", nell'apprestare la statua della Afrodite Cnidia, la ha rappresentata somigliante nell'aspetto alla sua amante Cratina, affinchè

[1] Cipriano, *Tractatus VI, De Vanitate Idolorum.*
Cfr. anche: Atenagora, *Legatio*, XXVIII, 5; Minucio Felice, *Octavius*, XX, XXIII, XIX; Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, I, 10; Tertulliano, *Ad Nationes*, II, 7; II, 11; *Apologeticum*, 25, 1; 27,11. La pretesa di divinizzazione è affermata non solo in relazione ai sovrani, ma anche per eroi del mito e personaggi storici: ad es. Alcione e Ceice, Tolomeo, Mitridate e Alessandro in Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, 4.

gli sciagurati potessero adorare l'amante di Prassitele. Quando Frine, la etera tespiese, era nel suo fiore, tutti i pittori prendevano a modello la bellezza di Frine nel dipingere le immagini di Afrodite, come, da parte loro, gli scultori effigiavano gli Ermes in Atene prendendo a modello Alcibiade. Non resta che al tuo giudizio il còmpito di concluderne se voglia adorare anche le etere[2].

Non solo i personaggi rappresentati erano stati, in tempi più o meno lontani, uomini, ma anche la produzione delle immagini si iscrive in un ambito del tutto terreno.

Le immagini non sono altro che mera materia, mascherata dalla preziosità del materiale o dalla forma conferita dall'artista; se gli uomini tenessero sempre a mente che non si tratta di altro che di materia, probabilmente desisterebbero dalla follia dell'adorazione; di per se stesse le immagini sono morte, prive di vita e di sensibilità.

Le statue, invece, sono brute, non fanno nulla, non sentono nulla, sono legate, inchiodate, fissate, fuse, limate, segate, levigate, cesellate. Gli statuari " oltraggiano la insensibile terra", facendole cambiare la natura che le è propria, con l'indurre per effetto della propria arte gli uomini ad adorarla; i fabbricatori di dei adorano, non gli dei e i demoni, almeno secondo il mio modo di intendere, ma la terra e l'arte, cioè le statue. La statua è infatti veramente materia morta alla quale ha dato forma la mano dell'artista[3].

Che le immagini delle divinità non siano altro che materia lo dimostra la loro precarietà: esse non sanno difendersi dall'azione degli agenti atmosferici, dagli animali o da catastrofi naturali o provocate dall'uomo; possono essere danneggiate o distrutte, come non sarebbe possibile se si trattasse davvero di divinità[4]. Lo hanno ben capito, dimostrando di possedere molto più buon senso degli idolatri, tutti coloro che non si sono fatti scrupolo di irridere, danneggiare o derubare i simulacri divini o i loro templi. I Padri amano raccontare una serie di aneddoti al riguardo. Sia Atenagora che Clemente Alessandrino riportano la storia di Diagora di Melo, filosofo ateo del V secolo a.C. che spaccò una statua di Eracle per cuocersi delle rape e fu per questo condannato per empietà[5]; Lattanzio, nelle Divinae Institutiones, cita passi di Cicerone riguardo a Dionisio,

---

[2] Clemente Alessandrino, *Protrettico ai Greci,* 4. Il rimprovero mosso agli artisti di rappresentare in forma di divinità i propri amanti si collega a un argomento della polemica cristiana contro le immagini pagane, vale a dire la condanna dei soggetti amatori e licenziosi, che erano molto diffusi nel repertorio mitologico e che, secondo i Padri, potevano essere pericoloso veicolo di modelli di comportamento peccaminosi ed immorali.

[3] Clemente Alessandrino, *Protrepticus,* 4.
Cfr. anche: Arnobio, *Adversus Gentes*, VI, 14-15; Tertulliano, *De Spectaculis*, 2; Lattanzio, *Divinae Institutiones*, VI, 8; Minucio Felice, *Octavius,* 23Tertulliano, *De spectaculis,* 2. Questo delle immagini prive di vita è un argomento su cui i Padri insistono molto, sottolineando come invece il logos e l'anima umana possono essere immagine vivente di dio: cfr. par. 4,1.

[4] Origene, *Contra Celsum*, VIII, 17; Clemente Alessandrino, *Protretpricus ad Graecos*, IV; Arnobio, *Adversus Gentes*, 16-17; Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 4.

[5] Atenagora, Legatio, IV, 1; Clemente Alessandrino, Protrepticus ad Graecos, 4.

tiranno di Siracusa, che sottrasse ornamenti e ricchezze ai templi e alle statue delle divinità, e a Verre, che depredò templi in tutta la Sicilia[6].

Le immagini di per se stesse non possono nulla. I poteri e i miracoli che vengono loro attribuiti sono in realtà opera dei demoni. Il lettore moderno potrebbe giudicare questo argomento un'espressione di superstizione un po' naïf**,** ma si trattava di una credenza ampiamente condivisa dalle classi colte, sia pagane che cristiane[7]. Si riteneva che i demoni entrassero nelle statue attraverso i riti di consacrazione, che si nutrissero del sangue delle vittime offerte in sacrificio e che operassero prodigi ed emanassero profezie per trascinare gli uomini all'adorazione delle cose materiali. Minucio Felice, nell'Octavius, osserva che:

"Isti igitur impuri spiritus, daemones, ut ostensum magis ac philosophis, sub statuis et imaginibus consecratis delitiscunt et adflatu suo auctoritatem quasi praesentis numinis consequuntur, dum inspirant interim vatibus, dum fanis inmorantur, dum nonnumquam extorum fibras animant, avium volatus gubernant, sortes regunt, oracula efficiunt, falsis pluribus involuta. Nam et falluntur et fallunt, ut et nescientes sinceram veritatem et quam sciunt, in perditionem sui non confitentes. Sic a caelo deorsum gravant et a deo vero ad materias avocant, vitam turbant, somnos inquietant, inrepentes etiam corporibus occulte, ut spiritus tenues, morbos fingunt, terrent mentes, membra distorquent, ut ad cultum sui cogant, ut nidore altarium vel hostiis pecudum saginati, remissis quae constrinxerant, curasse videantur. Hinc sunt et furentes, quos in publicum videtis excurrere, vates et ipsi absque templo, sic insaniunt, sic bacchantur, sic rotantur: par et in illis instigatio daemonis, sed argumentum dispar furoris. De ipsis etiam illa, quae paulo ante tibi dicta sunt, ut Iuppiter ludos repeteret ex somnio, ut cum equis Castores viderentur, ut cingulum matronae navicula sequeretur.

"Haec omnia sciunt pleraque pars vestrum ipsos daemonas de semetipsis confiteri, quotiens a nobis tormentis verborum et orationis incendiis de corporibus exiguntur. Ipse Saturnus et Serapis et Iuppiter et quicquid daemonum colitis, victi dolore quod sunt eloquuntur, nec utique in turpitudinem sui, nonnullis praesertim vestrum adsistentibus, mentiuntur. Ipsis testibus, esse eos daemonas, de se verum confitentibus credite: adiurati enim per deum verum et solum, inviti, miseri corporibus inhorrescunt et vel exiliunt statim vel evanescunt gradatim, prout fides patientis adiuvat aut gratia curantis adspirat. Sic Christianos de proximo fugitant, quos longe in coetibus per vos lacessebant. Ideo inserti mentibus imperitorum odium nostri serunt occulte per timorem: naturale est enim et odisse quem timeas, et quem metueris infestare, si possis. Sic occupant animos et obstruunt pectora, ut ante nos incipiant homines odisse quam nosse, ne cognitos aut imitari possint aut damnare non possint.[8]

---

[6] Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, IV.

[7] Si veda ad esempio un passo del *Discorso Veritiero* di Celso, citato da Origene, in cui il filosofo pagano afferma che è del tutto ragionevole tributare culto ai demoni, in quanto divinità intermedie che si inseriscono nell'ordine dell'universo creato dalla divinità suprema: Origene, *Contra Celsum*, VII, 68; o anche i brani di Platone e di Talete citati da Atenagora in *Legatio*, XXIII, 2. Ovviamente i cristiani non accettano la credenza in queste divinità intermedie e interpretano tali esseri in chiave diabolica.

[8] Minucio Felice, *Octavius*, cap. XXVII. Innumerevoli sono da parte dei padri i riferimenti alla connessione fra statue pagane e demoni; fra le citazioni più significative, si vedano: Atenagora, *Legatio, XXVI*, 1-2; Cipriano, *Tractatus VI, De vanitate idolorum*, 3; Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 8 (i prodigi compiuti dalle statue sono opera dei demoni); II, 17 (i demoni abitano le immagini dei sovrani morti divinizzati ed operano prodigi attraverso di esse); II, 18; Origene, *Contra Celsum*, VII, 69 (intorno a statue, templi e altari si aggirano i demoni...); Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, IV.

1.1.2 - Il confronto mancato con la giustificazione pagana delle immagini religiose

L'assunto generale che i Padri sembrano combattere nella loro polemica contro le immagini religiose pagane è quello dell'identificazione fra la divinità e la sua rappresentazione materiale.

Questa non era tuttavia la concezione che i pagani, almeno quelli appartenenti alle classi più elevate e dotati di maggiore cultura, avevano delle proprie immagini di culto.

Nei secoli dell'età imperiale si era sviluppata in ambito pagano una riflessione che cercava di conciliare i vari aspetti della religione tradizionale con la ricerca filosofica; era aspetto di meditazione specifica anche il tema delle immagini di culto[9]. È opportuno soffermarci sui principali contributi di questo filone, per comprendere le dinamiche secondo cui si è sviluppata la riflessione cristiana sull'immagine.

Il Discorso Olimpico di Dione di Prusa, per l'importanza dell'occasione nel quale fu pronunciato (le Feste Olimpiche del 97 d.C.), può essere considerato espressione di opinioni largamente condivise nella società del tempo[10]. Dione immagina che Fidia in persona pronunci una difesa per la sua celebre statua di Zeus, rispondendo a dubbi avanzati sulla legittimità di una simile rappresentazione della divinità. Vediamo le argomentazioni principali su cui si regge tale difesa.

Alle origini della pratica delle immagini c'è l'esigenza profonda dell'uomo di esprimere il proprio rapporto con la divinità, rispetto alla quale si sente separato da un profondo scarto, ma non da un'estraneità assoluta. In un'ottica più popolare, questa esigenza diventa il desiderio di sentire vicina e presente quella divinità che si immagina come benevola nei confronti degli uomini.

Agli uomini, tuttavia, non è dato di conoscere direttamente gli dei, e quindi neppure di rappresentare la loro essenza, il loro modo di essere. Per questo gli artisti combinano i tratti

9 Si tratta di un tema poco frequentato anche negli studi. I contributi fodamentali di riferimento sono: C. Clerc, *Les theories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du 2me siecle apres J.-C.*, Paris, 1915 ; V. Fazzo, *La giustificazione delle immagini religiose dalla tarda antichità al cristianesim*o, *I, La tarda antichità*, con appendice sull'iconoclasmo bizantino, Napoli, 1977. Fazzo sottolinea la necessità di un confronto con la coeva riflessione cristiana sull'immagine.

10 V. Fazzo, *La giustificazione*, cit. Per il testo del Discorso Olimpico, cfr: *Orations VII, XII, and XXXVI / Dio Chrysostom ; e*dited by D.A. Russell, Cambridge [England], 1992 ; New York ; *Dione di Prusa, Olimpico (Or. XII)*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di C. Naddeo, Salerno, 1998; *Olimpico (or. 12.)* / Dione di Prusa ; introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Luigi Torraca, Anna Rotunno e Rosario Scannapieco, Napoli, 2005. Su Dione, cfr. anche P. Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Firenze, 1978, pp. 127-135.

umani più belli e nobili per esprimere la grandezza e la perfezione della divinità. Questo non significa trasformare gli esseri umani in dèi, come sostiene la linea evemeristica: ed infatti le immagini religiose non sono realmente riferibili ad alcun uomo, in quanto sono caratterizzate da un'armonia, da una bellezza e da una misura che non è dato riscontrare in un singolo essere. La forma umana è d'altronde la più adeguata ad esprimere il divino, in quanto la razionalità che l'uomo possiede, unico fra tutte le creature terrene, è quanto di più affine alla divinità si possa trovare nel mondo sensibile[11]. Proprio per questo anche i poeti si sono serviti di attributi ed immagini umane per rappresentare gli dei: lo Zeus di Fidia è paragonabile a quello di Omero.

L'arte religiosa non pretende di offrire un'immagine fedele della divinità, si limita a suggerire alcune caratteristiche della divinità che l'anima razionale dell'uomo riesce a concepire, per quanto gli è possibile; per indicare questa funzione Dione ricorre al termine di *symbolon*.

I materiali usati per rappresentare la divinità (come l'oro e l'avorio nel caso della famosa statua crisoelefantina di Zeus) concorrono, con la loro preziosità, ad esprimere la grandezza degli dei, benchè non possano rappresentarne la natura[12].

Rispetto a Dione di Prusa, Plutarco rivolge alla vita religiosa uno sguardo assai più concreto e le dedica una riflessione ben più profonda, anche se la sua posizione in materia va dedotta da spunti ed accenni presenti in varie parti della sua opera, poichè non ha dedicato al problema una trattazione organica[13]. L'immagine religiosa occupava un posto molto importante nei culti tradizionali, e Plutarco invita sempre al rispetto per le manifestazioni del culto: la ricerca filosofica condotta in campo religioso non deve oscurarle. Nel *De superstitione* presenta, è vero, le immagini sotto una luce negativa, legandole ai costumi dei superstiziosi, che, spinti da un irrazionale timore per le divinità, venerano le immagini antropomorfe prodotte dagli artisti come dèi. Il rimprovero, tuttavia, non è rivolto alle immagini in se stesse, ma solo agli abusi prodotti da opinioni sbagliate e fuorvianti[14].

---

[11] Questo sarà un argomento molto importante nei Padri, che interpreteranno proprio in tal senso Gn 27, 1: l'uomo è immagine di Dio nella sua parte spirituale, nella ragione. Cfr. paragrafo 4.1

[12] La valorizzazione dell'immagine antropomorfa era già presso gli stoici, che tuttavia negavano lo status di divinità agli dei della tradizione, e presso gli epicurei, che ritenevano però che gli dei avessero realmente un corpo simile a quello degli uomini, benchè fatto di materia più sottile.

[13] V. Fazzo, La *giustificazione*, cit., pp. 61-112.

[14] Ibid., pp. 62-64. Tanto è vero che all'interno della stessa opera si trova uno spunto più positivo verso le immagini: nel capitolo 4 Plutarco indica, fra gli inconvenienti della superstizione, l'impossibilità di trovare conforto presso le statue degli dèi, diversamente da quanto avviene per gli altri fedeli . Per il *De Superstitione*, cfr. anche *De superstitione* / Plutarco ; a cura di G. Lozza ; presentazione di D. Del Corno, Milano, 1989.
Nella Vita di Numa ricorda l'aniconismo del leggendario sovrano, senza esprimere un giudizio di merito al riguardo. Tra l'altro questo è un argomento frequente nei Padri, ad esempio in Clemente e Agostino.

Nel *De Iside et Osiride* le immagini religiose sono legittimate nell'ambito di una generale interpretazione simbolista alla luce della quale Plutarco spiega i fenomeni religiosi nel loro complesso[15]. L'interpretazione simbolica delle divinità tradizionali e dei vari aspetti del culto ad esse legato è l'unica soluzione possibile se si vogliono evitare gli opposti eccessi dell'evemerismo, spiegazione superficiale e insufficiente, che conduce ad una totale umanizzazione del divino e quindi alla scomparsa della vita spirituale dell'uomo, e dell'accettazione alla lettera delle narrazioni mitologiche, che danno degli dèi una rappresentazione blasfema e per nulla elevata. È esclusa ogni identificazione o anche solo relazione di partecipazione fra la divinità e l'oggetto di culto; proprio per questo Plutarco è critico nei confronti del linguaggio comune, che usa trasferire i nomi di personaggi umani o divini sugli oggetti materiali ad essi legati (libri, immagini: Platone per indicare un libro di Platone...ma lo stesso si potrebbe dire per un'immagine o un ritratto)[16].

Il mito, i riti e le cerimonie e l'arte religiosa esprimono attraverso la narrazione o la raffigurazione un accenno ad alcune verità fondamentali riguardanti la divinità..

L'interpretazione in chiave simbolica non deve portare ad opinione riduttive o addirittura negazioniste sulla natura e sulla potenza degli dei; Plutarco è generalmente ostile all'interpretazione razionalistico-naturalista della filosofia stoica, che considera le divinità tradizionali personificazioni di elementi della natura[17]. Solo nel caso degli animali oggetto di culto nella religione egiziana accetta una spiegazione di questo tipo.

Gli animali sono sacri o per la loro utilità o perchè simboleggiano qualche caratteristica del dio o per tutti e due i motivi. La divinità non è in essi rappresentata meno nobilmente che nelle immagini, anzi, essi sono superiori anche ai materiali preziosi, perchè partecipano alla vita[18]

La preoccupazione di non compromettere la trascendenza e la potenza divina è sempre fortissima in Plutarco, come si vede nelle vite di Camillo e di Coriolano, dove mantiene un atteggiamento possibilista riguardo ai prodigi attribuiti alle statue degli dei, che pure

[15] Ibid., pp. 65-85.

[16] Il rapporto fra nome ed immagine è un problema con il quale si confronteranno anche gli autori cristiani; cfr. Agostino, *De diversis quaestionibus ad Simplicianum* II, 3, 2, in *Sancti Aurelii Augustini De diversis quaestionibus ad Simplicianum*, edidit Almut Mutzenbecher, Thurnout, 1972 (Corpus Christianorum, Series Latina, 44), pp. 83.42-84.72

[17] Una posizione un po' più morbida al riguardo si riscontra nel *De E apud Delphos*, dove Plutarco si mostra non ostile all'identificazione di Apollo con il Sole: cfr.. V. Fazzo, *La giustificazione*, cit., pp. 104-105.

[18] La giustificazione del culto degli animali in chiave simbolica è un unicum nella letteratura sulle immagini a noi pervenuta; l'idea che le immagini sono inferiori agli esseri dotati di vita sarà un argomento molto comune nei Padri della Chiesa.

razionalmente sono difficili da accettare[19]; e nei dialoghi delfici, come il *De defectu oraculorum* e il *De Pyhiae oraculis*[20]. Proprio in considerazione di ciò colpisce particolarmente un passo del *De Pythiae oraculis* in cui i prodigi legati alle immagini dei sono spiegati facendo ricorso ad un'interpretazione panteistica: le statue sono piene di divinità[21].
Nella seconda metà del II secolo argomenti affini a quelli del Discorso Olimpico sono riproposti da Massimo di Tiro nella Dissertazione II, dal titolo "Se bisogna elevare statue agli dei". Anche per Massimo le immagini sono necessarie non agli dèi, ma agli uomini, per mantenere vivo il ricordo degli dei e per elevarsi alla contemplazione della loro natura immateriale; attraverso di esse rendono inoltre onore e grazie alle divinità, benevole nei loro confronti. Anche lui ritiene che la figura umana sia la forma più idonea per rappresentare la divinità (per la bellezza del corpo e per la somiglianza fra l'anima e la natura divina).

Fin qui abbiamo visto come gli autori pagani abbiano cercato di giustificare le immagini religiose proponendone un'interpretazione simbolica, con diverse sfumature. In Plotino la legittimazione avviene invece su basi differenti. Bisogna dire l'argomento non è trattato organicamente nelle Enneadi e che la posizione del filosofo al riguardo può essere desunta solo da alcuni passi in cui sono menzionate le immagini degli dèi e da altri accenni contenuti nel resto dell'opera[22].

---

[19] V. Fazzo, La *giustificazione*, cit., pp. 85 ss. Nella *Vita di Coriolano* Plutarco riferisce la leggenda secondo la quale a Roma, nel tempo della Fortuna Muliebre la statua della dea avrebbe parlato due volte: questa è cosa, secondo lui, impossibile da accadere e difficile da credere, mentre per altri prodigi, come lacrimazioni, sudorazioni, rumori, si possono trovare spiegazioni razionali; tuttavia Plutaco. non chiude del tutto alla possibilità di simili prodigi: osserva infatti che chi crede ad essi ha un argomento a suo favore nella trascendenza e nel potere della divinità. Nella *Vita Camilli* riferisce un prodigio simile: in questo caso è la statua di Giunone che parla a Camillo, dando il suo consenso allo spostamento da Veio a Roma. Plutarco afferma che in simili situazioni l'eccessiva credulità e l'assoluta incredulità sono ugualmente pericolose e che questi racconti non possono essere disprezzati troppo facilmente (sua costante preoccupazione è che le spiegazioni naturalistiche conducano alla negazione della divinità, che egli vuole evitare, al pari degli opposti eccessi della superstizione). Per la *Vita Camilli*, cfr. *Le vite di Temistocle e di Camillo* / Plutarco ; a cura di C. Carena, M. Manfredini e L. Piccirilli, Roma, Milano, 1983

[20] Nel *De defectu oraculorum* (il tramonto degli oracoli) (opera che si preoccupa di spiegare la diminuzione del fenomeno oracolare in Grecia rispetto a tempi più antichi) tutti e tre gli interlocutori del dialogo, Ammonio, Cleombroto e Lampria, pur proponendo spiegazioni diverse riguardo al fenomeno oracolare (intervento diretto della divinità, demonologia, spiegazioni naturalistiche) hanno cura di non compromettere la trascendenza divina e di prendere le distanze da spiegazioni eccessivamente naturalistiche. Tale preoccupazione è presente anche nel *De Pythiae oraculis* (Gli Oracoli della Pizia) (per bocca di Teone, che possiamo considerare il portavoce di Plutarco e che ha una posizione simile a quella di Ammonio). Cfr. V. Fazzo, La *giustificazione*, cit., pp. 88-95, 95-101. Per il De Pythiae oraculis, cfr. *Gli oracoli della Pizia* / Plutarco ; introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di E. Valgiglio, Napoli, 1992

[21] Non per una contraddizione, nè per un avvicinamento alla teologia stoica, verso la quale mantiene tutta la sua avversione.Ma probabilmente per una evoluzione che deve essere avvenuta nel suo pensiero nell'ultima fase della sua vita., portandolo a riconoscere alla dimensione religiosa un ruolo preponderante anche rispetto alla ricerca filosofica e a orientare la sua concezione in direzione monistico panteistica. Cfr. V. Fazzo, La *giustificazione*, cit., pp.112-113.

[22] V. Fazzo, La *giustificazione*, cit., pp. 130 ss.

La produzione delle immagini religiose va inquadrata negli schemi pensati per l'attività artistica umana nel suo complesso.

Plotino distingue due tipi di arte: quella che imita i modelli terreni, che condanna, e quella che imita i modelli delle realtà intellegibili, che valuta positivamente; le statue degli dei sembrano appartenere a questo secondo tipo: non a caso, volendo fare un esempio di opera prodotta attraverso la contemplazione delle forme dell'Anima Universale (terza ipostasi dell'Uno), ricorda la celebre statua di Zeus ad Olimpia, opera di Fidia (e già al centro del Discorso Olimpico di Dione Crisostomo). Se il processo di imitazione delle forme razionali in qualche modo già stabilisce un collegamento fra la realtà soprasensibile e le opere d'arte, la contemplazione delle quali giova all'uomo nel cammino di elevazione verso la dimensione spirituale, per le immagini religiose c'è qualcosa in più. Nei pochi passi in cui Plotino parla esplicitamente di questo tipo di immagini, non manca mai di stabilire un collegamento più stretto con l'attività dell'Anima Universale: in IV 3 [27] 11 dice che gli antichi saggi hanno creato le immagini degli dèi intuendo che potevano fare qualcosa di affine all'Anima Universale e da essa impressionabile, catturandone una parte; attraverso l'imitazione potevano rapire almeno un po' di figura. Nel capitolo immediatamente precedente, IV 3 [27] 10, dopo aver affermato che l'arte umana produce immagini pallide e fievoli, indica fra le attività dell'Anima anche il predisporre alcuni corpi per le statue degli dèi, dei quali essa ha le forme.

Già da questi pochi spunti è evidente, secondo Vittorio Fazzo, come nelle Enneadi ci sono spunti per affermare un forte valore delle immagini sacre pagane, anche se Plotino non ha teorizzato esplicitamente una loro superiorità rispetto ad immagini di altro tipo e anche se egli non tratta poi problemi più specifici, perchè non era questo il suo intendimento. Non si pronuncia in modo più preciso, ad esempio, sull'antropomorfismo delle immagini degli dèi, nè sul grado di corrispondenza fra forme materiali e modelli intellegibili.

Rispetto alle interpretazioni simboliche proposte da Dione Crisostomo, Plutarco, Massimo di Tiro e Celso, si può rilevare una differenza molto importante: il rapporto fra forma ideale e figura materiale stabilito dall'imitazione è un rapporto esistente concretamente, e non solo per via ragionativa o discorsiva. Certo, ogni immagine della divinità creata dall'uomo non potrà che essere imperfetta e dunque offrirà soltanto un accenno dalla divinità. Ma la funzione di accenno sarà svolta in modo diverso rispetto al simbolo...Il simbolo offre suggerimenti all'intelletto perchè rifletta sull'idea del divino, l'immagine religiosa plotiniana vuole invece portare l'uomo ad un'esperienza diretta del divino, alternativa alla via della contemplazione razionale**.**

È possibile in questo riconoscimento di un ruolo importante alle immagini religiose da parte di Plotino abbia giocato un ruolo anche la sua familiarità con i culti misterici.

I Padri hanno sostanzialmente eluso il confronto con i tentativi pagani di giustificazione delle immagini religiose, fornendo un quadro che non rende giustizia alla profondità della riflessione sviluppata dai loro avvesari. Non citano e non sembrano conoscere le opere che abbiamo sopra ricordato, benchè alcune di esse fossero già disponibili al tempo in cui scrivono i primi apologeti. E la loro polemica è condotta su un piano differente, più basso, quello del rimprovero e della derisione di stolti superstiziosi che hanno scambiato degli oggetti materiali per divinità.

Solo Origene è costretto in parte a confrontarsi con queste argomentazioni, per la natura stessa dell'opera in cui in modo più organico ed esplicito si confronta con il mondo pagano: il Contra Celsum vuole essere infatti una confutazione puntuale del Discorso Veritiero di Celso, che, come abbiamo visto, aveva affrontato anche il tema delle immagini degli dèi.

Ma anche in questo caso non c'è un vero confronto con la concezione pagana dell'immagine; Origene non ne prende seriamente in considerazione le argomentazioni. Riguardo all'interpretazione simbolico-allegorica proposta dalla scuola stoica, osserva ad esempio:

> Ma perchè debbo ricordare ad una ad una le assurde storie dei Greci riguardanti le loro divinità, **degne per se stesse di biasimo, anche quando vengono intese per allegoria?** Prendiamo ad esempio Crisippo di Soli, che si ritiene abbia onorato la Stoà con numerose opere di ingegno, quando tenta d'interpretare una **pittura che stava a Samo, in cui era dipinta Hera la quale commetteva con Zeus atti innominabili.** Difatti il venerabile filosofo scrive nel suo trattato che la materia riceve i principi seminali di Dio e li accoglie in se stessa per l'assetto ordinato dell'universo. Nella pittura di Samo Hera è la materia e Zeus è Dio. Ed è proprio per questa ragione, ed è a causa di miti cotali e di altri infiniti simili a questi, che noi non vogliam chiamare "Zeus" il Dio supremo, e neanche usare il nome di Zeus; e così **neanche vogliam chiamare il sole Apollo, nè la luna "Artemide".** Al contrario, osservando una pietà incontaminata verso il nostro creatore, e magnificando la bellezza delle sue creazioni, noi non profaniamo neanche col nome le cose divine...
> **Pertanto, noi in verità abbiamo tale riverenza per il nome di Dio e le sue splendide creazioni, da non accettare neanche sotto il pretesto dell'allegoria, qualunque mito dannoso per i giovani.**[23]

Il carattere immorale delle narrazioni e rappresentazioni mitologiche, oggetto di facile biasimo, consente ad Origene di liquidare velocemente la possibilità di un'interpretazione in chiave simbolica delle immagini pagane; esse non possono essere prese in considerazione

[23] Origene, *Contra Celsum*, IV, 48: *Contra Celsum libri VIII* / Origenes, edidit M. Marcovich, Leiden , 2001, p. 265.3-11; trad. it. in *Contro Celso* / di Origene, a cura di Pietro Ressa ; presentazione di Claudio Moreschini , Brescia, 2000, pp. 350-351.

neppure come personificazioni di forze o elementi della natura, perchè, blasfeme come sono, costituirebbero una profanazione del nome di Dio e della sua creazione.

In altri luoghi del Contra Celsum Origene riconosce che alcuni pensatori pagani guardano alle immagini come a un simbolo, ritenendo di partire dal visibile per elevarsi alla contemplazione dell'essere supremo; non si preoccupa, tuttavia, di confutare da un punto di vista teoretico la giustificazione simbolica delle immagini; ai suoi occhi non vale la pena di addentrarsi in "tanto sublimi speculazioni filosofiche", dal momento che le immagini pagane restano comunque strumento di convinzioni religiose false, che allontanano dal vero Dio. Può risultare singolare che un autore come Origene, che con tanta ampiezza e profondità si è servito dell'interpretazione allegorica nelle sue opere esegetiche, non riconosca alcuna dignità alle spiegazioni che assegnano all'immagine una funzione simbolica. Ma è chiaro, d'altronde, che il motivo del contendere non è il modo di procedere dell'indagine intellettuale, non è la concezione dell'immagine; per Origene il rifiuto delle immagini religiose pagane è conseguenza di una scelta di fede che non può essere in alcun modo scalfita dalla razionalità, dalla raffinatezza o dalla sottigliezza della riflessione che i pensatori pagani hanno condotto sul problema.

Nel giudizio dell'Alessandrino guardare ad oggetti inanimati come immagini degli dèi è lo stesso che considerarli vere e proprie divinità; è comunque un ingiustificato e irrazionale ricorso a prodotti materiali, foggiati dalle mani dell'uomo. Più volte rimprovera ai filosofi pagani del passato e del presente di continuare a venerare le immagini religiose, pur avendo capito che esse non sono divinità. L'accordo tra la ricerca filosofica e le diverse forme del culto pagano, maturato in delicatissimi equilibri fra indagine intellettuale e sentimento religioso nei sistemi di Plutarco e Plotino, diventa, nella condanna di Origene, niente più che un'attestazione di folle incoerenza o di doppiezza opportunistica:

> Ma Dio, come credo, vedendo l'arroganza e il disprezzo per gli altri di quelli che erano orgogliosi di avere, per mezzo della filosofia, conosciuto Dio ed appreso i suoi misteri, e che tuttavia, come le persone più ignoranti, frequentavano i templi e le statue ed i misteri tanto decantati, ha scelto "le cose stolte del mondo", cioè i Cristiani più semplici, il cui modo di vita è più puro di quello di tanti filosofi, "per fare vergogna ai sapienti" (1 Cor 1, 27), i quali non si vergognano di stare insieme a degli esseri inanimati, come se fossero dèi o immagini di dèi.
> Quale uomo, infatti, che abbia senno, non si burlerà di chi, dopo tante sublimi speculazioni filosofiche riguardo a Dio o agli dèi, appunta lo sguardo sulle statue e rivolge loro la preghiera, oppure per mezzo della vista di tali immagini la offre in realtà all'essere, oggetto del suo pensiero, verso il quale egli ritiene che si debba risalire partendo dal visibile e dal simbolo? [24]

[24] Origene, *Contro Celso*, VII, 44: cfr. : *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., p. 627. Cfr. anche *Contro Celso*, VI, 14: Ibid., .p. 499, dove si legge: "E sebbene alcuni di essi riconoscano che tali cose non sono divinità, ma imitazioni degli dèi veraci e loro simboli, anche costoro risultano tuttavia essere "rozzi, schiavi ed ignoranti", poichè immaginano le imitazioni delle divinità in mano agli artigiani; e stando così le cose, noi

In modo analogo risulta debole e poco persuasiva l'obiezione che Origene pone ad un'altra delle argomentazioni usate dai pagani per giustificare il culto delle immagini, ossia che queste abbiano la funzione di offerte votive:

Celso dunque afferma che tali statue non vanno considerate come divinità, ma come offerte votive agli dèi, però non dimostra come questi doni votivi siano consacrati non agli uomini, ma, come dice, agli dei stessi[25].

Subito dopo emerge del resto ancora una volta l'aspetto decisivo del problema nell'ottica di Origene:

è chiaro infatti che tali offerte votive provengono da uomini con idee completamente fuori strada sul conto della divinità[26].

Nel silenzio dei Padri sulle opere pagane dedicate alla giustificazione pagana delle immagini religiose ha verosimilmente avuto un peso considerevole questa motivazione, e cioè il fatto che le immagini pagane, anche se difese con argomentazioni ragionevoli, nobili e filosoficamente fondate, non potevano comunque essere accettate, in quanto conducevano all'adorazione di falsi dèi. Ma si possono considerare anche altri fattori. Sicuramente la difesa dei pagani colti non cancellava agli occhi degli uomini di chiesa il pericolo dell'idolatria in senso stretto: a livello popolare e nella pratica era naturalmente molto più facile confondere la distinzione fra la l'oggetto materiale e il dio e scadere in eccessi ed abusi, come più tardi avverrà anche per i cristiani.
Non a caso Origene imputa ai filosofi che persistono nella venerazione delle immagini pagane anche il cattivo esempio offerto al popolo:

Noi invero neghiamo ogni onore alle statue per il fatto che, almeno secondo le nostre possibilità, cerchiamo di evitare di cadere nel concetto che le statue sono altre divinità. Per tale ragione noi ci poniamo contro Celso e tutti quelli i quali ammettono che queste statue non sono divinità, dacchè pur sembrando essere uomini sapienti, costoro offrono tuttavia un'apparenza di culto alle immagini. E la moltitudine che segue il loro esempio pecca, non soltanto perchè crede di adorarle per un criterio di "uniformità", ma soprattutto perchè in realtà si abbassa nell'intimo dell'anima a

possiamo affermare che gli ultimi fra i nostri sono liberi da questa rozzezza e da questa ignoranza, mentre riconosciamo che i nostri più intelligenti riescono a concepire e comprendere la speranza divina"; e *Contra Celsum* VII, 66, Ibid., pp. 649-650.
[25] Origene, *Contra Celsum*, VII, 66: : *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., p. 650
[26] Ibid.

considerare le statue come divinità, e non tollera di udire che tali statue, oggetto della loro adorazione, non sono affatto divinità[27].

Oltre a ciò si deve considerare che le posizioni dei filosofi ed intellettuali pagani riguardo alle immagini religiose non erano sempre esposte in modo organico e desumibili con chiarezza dalle opere: è il caso di Plutarco e Plotino, che, pur sviluppando sul tema una riflessione più profonda e più intimamente legata agli aspetti concreti del culto rispetto alle difese di Dione Crisostomo e Massimo di Tiro, tuttavia non espongono in modo organico il loro pensiero al riguardo e forniscono anzi spunti contraddittori, come abbiamo già visto. Questo senza dimenticare che un testo come la II Dissertazione di Massimo, appartenente al genere della predica-discorso, attesta una certa diffusione di queste argomentazioni anche a un livello più basso e popolare.

1.1.3 a - Statue di culto delle divinità pagane

Abbiamo visto le argomentazioni teoriche della polemica antidolatrica e le fonti a cui i Padri hanno attinto. Le immagini pagane, tuttavia, per i cristiani dei primi secoli non costituivano solo una questione letteraria, bensì un problema drammatico e scottante con il quale si era obbligati a confrontarsi continuamente. In un panorama religioso caratterizzato dalla diffusione delle correnti misteriche e orientali e dallo sviluppo di sincretistiche commistioni dei culti più diversi, accanto al permanere della religione tradizionale[28], le immagini pagane proliferavano e permeavano capillarmente ogni aspetto della vita quotidiana , costituendo un ampio e pericoloso apparato di divinità concorrenti, che potevano distogliere il cristiano dal culto del vero Dio, grazie alla loro forza di seduzione e al loro radicamento nella cultura alta come nelle tradizioni popolari. Nei padri della chiesa si possono trovare, oltre ai brani di sapore letterario di cui si è detto, anche delle osservazioni che permettono di gettare uno sguardo più concreto sull'arte religiosa pagana della tarda antichità. In alcuni esempi si fa riferimento a quelli che erano i principali oggetti del culto pubblico: le statue delle divinità

[27] *Contra Celsum* VII, 66,: *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., pp. 649-650.

[28] La bibliografia sulla diffusione dei culti misterici nell'impero romano è vastissima. Ci si limita qui ad alcune indicazioni fondamentali: *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano* : atti del Colloquio internazionale Roma, 1979, Leiden, 1982 *Die Orientalischen Religionen im Romerreich*, herausgegeben von Maarten J. Vermaseren**,** Leidenl, 1981; F. Cumont, *Le religioni orientali nel paganesimo romano,* prefazione di Renato Del Ponte**,** Roma, 1990; R. Turcan, *Cultes Orientaux dans le monde Romain*, trad. ingl. *The cults of Roman Empire*, translated by Antonia Nevill, Oxford,; Cambridge, MA, 1996; *Le religioni dei misteri*, Fondazione Lorenzo Valla, a cura di Paolo Scarpi, Milano, 2002; G. Sfameni Gasparro, *Misteri e teologie : per la storia dei culti mistici e misterici nel mondo antico*, Cosenza, 2003; M. B. Cosmopoulos, *Greek mysteries : the archaeology and ritual of ancient Greek secret cults***,** London ; New York, 2003; L. Bianchi, *Roma archeologica : guida alle antichità della città eterna, 21, I culti orientali a Roma*, Roma, 2004.

pagane. Il bersaglio principale della polemica dei padri alessandrini Origene e Clemente sembra essere in particolare Serapide, il dio introdotto, secondo la tradizione, da Tolomeo I Soter (367 a.C. ca. – 283 a.C.), e che fondeva i tratti di dèi del pantheon greco romano come Zeus e Ade con quelli delle divinità egiziane Osiride e Api[29].

Origene, nel *Contra Celsum*, definisce Serapide opera di scultori, maghi, stregoni e demoni:

> In questo modo sembra che (Serapide) sia stato rappresentato come dio per mezzo di riti di iniziazione empi e pratiche magiche che evocano i demoni non solo da parte di scultori, ma anche da parte di maghi, di stregoni e di demoni incantati dai loro stessi incantesimi[30].

Parlando degli scultori utilizza il termine ἀγαλματοποιῶν e sembra pertanto rivolgersi dunque in modo specifico contro gli ἀγαλματα, le statue che venivano fatte oggetto di venerazione e culto[31].

Clemente parla della statua (ἀγαλμα) di Serapide nel capitolo IV del Protrettico: afferma che essa è particolarmente venerata da tutti e ritenuta ἀχειροποίητον, non fatta da mano umana[32]. Riferisce inoltre un aneddoto sulla sua origine, attribuendola a Bryaxis, omonimo di un più noto artista ateniese, e narrando il procedimento della sua creazione[33]:

---

[29] Sulla diffusione del culto di Serapide nel mondo ellenistico e romano, sull'iconografia del dio e sui monumenti a lui dedicati, si vedano: J. E. Stambaugh, *Sarapis under the early Ptolomies*, Leiden, 1972; G. J. F. Kater-Sibbes, *Preliminary catalogue of Sarapis monuments*, Leiden, 1973, V. Tam Tinh Tran, *Sérapis debout : corpus des monuments de Sérapis debout et étude iconographique*, Leiden, 1983; L. Castiglione, "Sarapis-Gesichter : Ein Versuch, die Ikonographie des Gottes zu vermehren", in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano : studi in onore di Achille Adriani* / a cura di Nicola Bonacasa e Antonino di Vita, Roma, 1983-84, pp. 139-145; R. Merkelbach, *Isis regina - Zeus Sarapis : die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Stuttgart, Leipzig, 1995; S. A. Takács, *Isis and Sarapis in the Roman world***,** Leiden ; New York ; Köln, 1995.

[30] Origene, *Contra Celsum*, V, 38, 12-15: cfr. Antologia, cit. n. 3.

[31] Per il significato specifico di ἀγαλμα, solitamente usato in riferimento a statue rappresentanti divinità e fatte oggetto di venerazione e culto, e più in generale sui diversi termini usati per indicare immagini e statue, non solo degli dèi, è fondamentale lo studio di Daut: R. Daut, *Imago : Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Heidelberg, 1975. Si vedano anche: A. A. Donohue, *Xoana and the origins of Greek sculpture*, Atlanta, 1988; P. Stewart, *Statues in Roman society : representation and response*, Oxford, 2003, pp. 140-148; A. A. Donohue, *Greek sculpture and the problem of description***,** Cambridge, 2005.

[32] Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, IV, 48,1: *Protrettico ai greci* / Clemente Alessandrino ; introduzione, traduzione e note a cura di F. Miglior**e,** Roma, 2004, p. 114. Il concetto di ἀχειροποίητον, non fatto da mano umana, che successivamente i cristiani riserveranno (a partire dal VI secolo d.C.) a una particolare categoria di immagini sacre, che si pretendevano create non dalla mano dell'artista, ma per impressione diretta del volto di Gesù (cfr. paragrafo 4.4), era in genere riferito, nell'antichità, alle immagini dette *diipetes*, cadute dal cielo. Si trattava, in origine, di "palladi" costituiti da blocchi appena sbozzati e ritenuti di origine meteroritica. Col tempo, tuttavia, l'aggettivo di "caduto dal cielo" venne applicato anche a statue antropomorfe perfettamente compiute, per sottolinearne la bellezza o lo status di immagini particolarmente venerate. E. von Dobschutz, *Christusbilder; Untersuchungen zur christlichen Legende*, editio minor, 1909, trad. it. *Immagini di Cristo*, a cura di G. Giuliano e G. Rossi, con prefazione di G. Lingua, Milano, 2006, pp. 28-42. Nel caso dell'immagine di Serapide, la credenza nella sua origine celeste è attestata da una leggenda riferita da Plutarco nel *De Iside et Osiride*, secondo la quale l'immagine era apparsa in sogno a Filadelfo Tolomeo, chiedendo di essere immediatamente trasferita. Il sovrano non sapeva di quale immagine si trattasse e dove si potesse trovare. Uno degli eruditi di corte capì tuttavia che si trattava di una colossale statua di Plutone a Sinope, la quale venne trasportata, con grandissima fatica, ad Alessandria, e lì spacciata per effigie di Serapide. Le testimonianze non concordano sulla provenienza della statua: alcune fanno riferimento a Sinope sul Ponto, altre alla Seleucia siriana. La statua doveva essere un dono di ringraziamento della città al re egizio per l'aiuto offerto durante una carestia. Cfr. E. von Dobschutz, *Immagini di Cristo*, cit., p. 34.

Atenodoro, il figlio di Sandone, mentre voleva rappresentare come antica la statua di Serapide, inciampò non so come, scoprendo che quella era una statua fatta da uomini. Egli racconta che il re egiziano Sesotri, dopo aver soggiogato la maggior parte delle popolazioni presso i Greci, tornato in Egitto, attrasse a sè abili artisti, e proprio lui ordinò che fosse lavorata con sontuosità la statua del suo antenato Osiride; l'artista che la allestì fu Briaxis, non l'ateniese, ma un altro, omonimo di quel Bryaxis, il quale si è servito, per la realizzazione, di una materia mista e varia. Egli aveva infatti limatura d'oro, d'argento, di rame, di ferro, di piombo, inoltre anche di stagno; delle pietre egiziane non gliene mancava neppure una, frammenti di zaffiro, di ematite, di smeraldo e anche di topazio. Dunque, dopo aver triturato e mescolato insieme tutti questi elementi, li colorò di uno smalto turchino, grazie al quale il colore della statua è piuttosto scuro, e dopo avere impastato tutto con la tintura rimasta del funerale di Osiride e di Api, modellò la statua di Serapide, il nome del quale allude alla comunanza con il funerale e alla lavorazione con materiale che proviene dalla sepoltura, essendo Osirapide il composto di Osiride e Api.

Se il culto di Iside e Serapide era, nella tarda antichità, diffuso in tutto l'impero, l'Egitto ne restava ovviamente il cuore; non stupisce pertanto la profonda preoccupazione dei padri alessandrini, tenendo presente che in particolare ad Alessandria si trovava quello che fino alla sua distruzione, nel IV secolo d.C., sarebbe rimasto uno dei più importanti santuari del mondo pagano, vale a dire il serapeo, fondato da Tolomeo III Evergete (284 a.C. ca. – 221 a.C)[34].
In particolare la statua di cui parla Clemente sembra essere proprio quella del celebre tempio di Serapide. Opinioni divergenti sussistono riguardo alla datazione e all'originaria conformazione iconografica del tipo canonico di questa scultura, detto briassideo, dal nome di Briasside, l'artista al quale la notizia favolosa riportata da Clemente Alessandrino, che la deriva da Atenodoro di Copto, attribuisce la creazione dell'*agalma* del Dio[35].

---

[33] Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, IV, 48, 4-6. Cfr. Antologia, cit. 4. Sulla leggendaria attribuzione a Briasside della statua del serapeo, cfr. W. Amelung, *Le Sarapis de Bryaxis*, «Revue archéologique», 4, ser. 2, 1903, II, 177 ss; G. Lippold, "Sarapis und Bryaxis", in *Festschrift P. Arndt*, 1925, 115 ss; A. Adriani, *Alla ricerca di Briasside*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche». Serie VIII. 1.10, Roma, 1948, pp. 436-442.

[34] Sul serapeo alessandrino si veda M. Sabottka, *Das Serapeum in Alexandria : Untersuchungen zur Architektur und Baugeschichte des Heiligtums von der frühen ptolemäischen Zeit bis zur Zerstörung 391 n. Chr*, Le Caire, 2008, con bibliografia precedente. Per la lotta contro il paganesimo nel IV secolo e in particolare riguardo alla distruzione del Serapeo e degli altri templi pagani di Alessandria, si vedano anche: J.Geffcken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, Heidelberg, 1920, english translation *The last days of Greco-Roman paganism* Transl. by S. MacCormack, 1978; N. Q. King, *The emperor Theodosius and the establishment of Christianity*, London, 1961, un particolare pp. 78-82; G. Fowden, *Bishops and temples in the Eastern Roman Empire A.D. 320-435*, Oxford, 1978; R. MacMullen, *Christianizing the Roman Empire(A.D. 100-400)*, New Haven, London, 1984, II ed. 1986; E. Clark, *The Origenist Controversy*, cit., p. 50 ss; R.MacMullen, *Christianity and paganism in the fourth to eighth centuries*, New Haven, London, 1997.

[35] Hornbostel ritiene l'originaria statua di culto del serapeo risalente al 310 a.c., attribuendola al tempo di Tolomeo I Soter, che avrebbe fatto costruire per primo un tempio di Serapide. Si porrebbero però così varie questioni riguardo al passaggio della statua da questo tempio a quello fatto costruire da Tolomeo III Evergete, questioni a cui i resti attuali del serapeo non consentono di dare risposta. Horbostel la ritiene dell'Asia minore, ma secondo Adriani è impensabile un trasporto della statua dall'area microasiatica ed è senza fondamento la leggenda del trasferimento da Sinope, riferita da Plutarco nel *De Iside et Osiride*; la statua sarebbe stata prodotta in loco, contestualmente alla fondazione del santuario dell'Evergete . Sabottka non si pronuncia esplicitamente sulla questione, anche se sembra seguire la datazione di Horbostel. Cfr. W. Hornbostel, *Sarapis : Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, Leiden, 1973; A.

L'aspetto dell'*agalma* del Serapeo in epoca imperiale è però tramandato molteplice serie di sculture risalenti al periodo romano e per lo più di provenienza egiziana[36].



Fig. 1, Roma, Museo Pio Clementino, Busto di Serapide

Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco romano*, ser. A I-II, 1961, n . 154 pp. 40-43, tav. 75, 249-51; M. Sabottka, *Das Serapeum*, cit., pp. 216-219.
Varie ipotesi sono state fatte anche riguardo all'iconografia della statua di Serapide. Ch. Picard ha visto in una testa con calathos di un erma di Memphis il tipo originario prodotto da Briasside, di carattere esotico ed egittizzante, mentre le statue di età romana e imperiale costituirebbero una versione ellenizzata del prototipo originale. Secondo Castiglione invece le versioni attualmente note di età romana e imperiale sarebbero una rielaborazione di età adrianea della statua di culto del santuario tolemaico; la nuova statua avrebbe reimpiegato parti dell'antica. Il tipo di questa ci sarebbe tramandato da una serie di immagini (monete, terracotte, sculture, gemme) caratterizzate specialmente dalla disposizione dei capelli non cadenti ancora a pioggia sulla fronte (come sarà nel Serapide "canonico"), ma ergentesi al sommo di essa, alla maniera lisippea. In generale lo avrebbe caratterizzato una concezione più appassionata e dinamica rispetto a quella più rigida e severa di età romana. Adriani rigetta la tesi di Picard, non solo perché rifiuta l'attribuzione a Briasside, ma anche perché non accetta una datazione così alta per l'erma di Memfi e ritiene che essa ad ogni modo non rappresenti un Serapide. Più interessante gli appare la tesi del Castiglione, al quale però obietta che: non sufficientemente dimostrato che le immagini del tipo canonico sono tutte di età postadrianea e che le monete di epoca precedente tramandano un tipo diverso da quello canonico. l'assenza delle ciocche sulla fronte non è un elemento sufficiente a sostenere queste ipotesi, peraltro anche le immagini del tipo ellenistico presentano fra di loro numerose differenze. é possibile che dietro le immagini non canoniche si nasconda il ricordo di statue antecedenti al colosso del serapeo del III secolo, ma la critica non ha in mano elementi sufficienti per identificare questi modelli. Cfr: Ch. Picard, *Les statues ptolémaìques du Serapeion de Memphis*, Paris 1955, pp. 30 ss.; L. Castiglione, *Le statue du culte hellenistique du Sarapieion d'Alexandrie*, «Bulletin du Musee Hongrois des beaux arts», 12, 1958, 17 ss; A. Adriani, *Repertorio d'arte*, cit.
[36] Ibid. Lo studioso sottolinea come le molteplici copie non seguano in modo rigido il modello canonico, ma siano tutte caratterizzate da leggere differenze.

Si conoscono molte teste e busti appartenuti a statue colossali, ma in particolare una grande statua di Serapide seduto conservata al museo di Alessandria è indicata come la maggiore replica completa pervenuta del celebre simulacro[37]. Qui il dio siede non su un grande trono, come in molti altri esemplari, ma su un blocco irregolare, mentre i piedi poggiano su una pedana collocata obliquamente; probabilmente, viste le dimensioni, la statua doveva essere originariamente inserita in un trono lavorato a parte[38]. Il braccio sinistro, sollevato, regge lo scettro, mentre il braccio destro restava più basso e il palmo aperto doveva poggiare sulla figura di Cerbero, che accompagnava il Dio. La parte superiore del corpo è leggermente avanzata verso destra, mentre il volto si gira lievemente verso sinistra. Dall'atteggiamento del volto, con gli occhi rivolti verso il basso, trapela un'espressione di pacata bontà. Il viso è incorniciato da una ricca chioma e dalla barba; alcune ciocche ricadono sulla fronte, mentre altre si arrestano più in alto, fuoriscendo più liberamente dal *modius* posto sopra il capo.
La statua del Serapeo aveva dimensioni colossali: Rufino, alla fine del IV secolo, riferisce che era ampia quanto la cella del santuario, del quale le mani arrivavano a toccare le pareti[39]. Al marmo combinava probabilmente diversi materiali: alcuni studiosi hanno suggerito che fosse rivestita di un amalgama scuro[40], mentre altri, come Adriani, ritengono, in forza delle tracce di doratura trovate su molte copie di età ellenistico-romana, che le parti nude fossero ricoperte di oro o metallo dorato[41].

Di un'immagine di culto di Serapide si fa menzione anche nell'*Octavius* di Minucio Felice. Il dialogo è ambientato sul lungo mare di Ostia, dove passeggiano i tre amici Minucio, Ottavio e

[37] Per la statua del museo di Alessandria: A. Adriani, *Repertorio d'arte*, cit. , n. 154 pp. 40-43, tav. 75, 249-51; per gli altri esempi, n. 155 sgg, tavv. 75-88.
[38] Secondo quanto ricostruito dagli studiosi, sulla base delle molteplici copie, il trono della statua del Serapeo aveva un alto schienale che raggiungeva le spalle e braccioli che forse nella parte anteriore erano supportati da sfingi e gambe di sagoma curva e decorate. Un puntello era posto per necessità statiche fra le gambe del trono. i piedi del dio poggiavano su uno sgabello . Cfr. W. Hornbostel, *Sarapis* , cit., pp. 58-72; M. Sabottka, *Das Serapeum*, cit., pp. 217-220.
[39] Rufino di Aquileia, *Historia Ecclesiastica*, IX, 23. cfr. Ph. R. Amidon, *The church history of Rufinus of Aquileia, books 10 and 11*, New York, 1997, p. 81. Hornbostel ritiene che la statua, posta su una base alta circa 1 m, avesse un'altezza compresa fra i 6 e gli 11 m, raggiungendo un'altezza complessiva quasi pari a quella della cella (la distanza dal soffitto sarebbe stata di 1 o 2 m). Sabottka osserva che l'altezza del simulacro avrebbe potuto essere ancora più alta, se davvero la sua larghezza era pari a quella della cella, come riferito da Rufino. Lo studioso osserva tuttavia che dimensioni a tal punto colossali rendevano molto difficoltosa la fruizione della statua, anche per i pochi che erano ammessi all'interno della cella. Cfr. W. Hornbostel, *Sarapis*, cit., pp. 104 ss; M. Sabottka, *Das Serapeum*, cit., p. 218.
[40] Così ad esempio E. Gagetti, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano, 2006, pp. 358-360, trattando di una testa di Serapide in lapislazzuli già nella collezione E. Oppenländer, osserva come la scelta del materiale può essere stata dovuta proprio alla scelta di riproporre il colore scuro della celebre statua alessandrina, come anche negli altri casi noti di teste o statuette di Serapide in materiali di cromia molto forte, come il porfido, il serpentino, il basalto verde e nero.
[41] A. Adriani, *Repertorio d'arte*, cit.

Cecilio. Ad un certo punto si imbattono in una statua di Serapide, e Cecilio, pagano, le invia un bacio. Il suo gesto di devozione innesca un dibattito sul confronto fra i culti pagani e quello cristiano, che porterà alla sua conversione[42].

Cecilio, notata una statua di Serapide, come suole fare il volgo superstizioso, portando una mano alla bocca, vi impresse un bacio con le labbra.

Anche qui, come nei passi di Clemente e Origene collegabili alla statua di culto del Serapeo, possiamo individuare un riferimento preciso e concreto alla realtà del tempo.
A Ostia infatti i culti isiaci, diffusi del resto in tutto il mediterraneo nella Tarda Antichità, conoscevano una significativa importanza, anche in virtù del fatto che la città, come centro portuale, rappresentava un canale privilegiato dei rapporti commerciali con l'Egitto[43]. In particolare a partire dall'età adrianea tali culti avevano conosciuto un'affermazione monumentale, attraverso la costruzione del serapeo, ubicato nella III regio, cioè il quartiere più direttamente collegato alla foce del Tevere e quindi alla costa e al porto. Nella stessa zona si trovava il cosiddetto caseggiato del Serapide, nel cortile del quale è stato rinvenuto un sacello con un immagine del dio seduto, in stucco dipinto[44].
L'immagine a cui il pagano Cecilio rivolge il suo omaggio doveva esposta alla vista di fedeli e passanti, e quindi era verosimilmente era collocata all'aperto o comunque in nicchie o sacelli ubicati in ambienti di frequentazione comune e non all'interno di spazi domestici più riservati[45].

1.1.3 b - Le immagini degli *andres theioi*

Alcuni passi dei Padri che fanno riferimento ad immagini pagane riguardano non vere e proprie divinità, ma piuttosto uomini dotati di particolari poteri magici, miracolosi e profetici, e in quanto tali divinizzati e fatti oggetto di culto.
Vi è innanzitutto una linea di testimonianze riferite a Simon Mago, cultore di arti magiche proveniente dalla Samaria secondo il racconto degli Atti degli Apostoli e fondatore di una scuola gnostica secondo alcune fonti apocrife e patristiche.

---

[42] Minucio Felice, *Octavius*, cap. 2, in PL 3, 237 A. Cfr. Antologia, cit. n. 1
[43] J.Th. Bakker, *Living and Working with the Gods. Studies of Evidence for Private Religion and its Material Environment in the City of Ostia*, Amsterdam 1994.
[44] Ibid., A 53, figs.12, 13; pls. 49, 50, p. 88-89.
[45] Bakker, proprio ricordando il passo di Minucio Felice, osserva che a ricevere questo tipo di saluto rituale potevano essere pitture, rilievi o sectilia collocati all'interno di nicchie o comunque nelle parti superiori delle pareti: cfr. J.Th. Bakker, *Living and Working with the Gods*, cit., p. 15.

La notizia più antica è quella di San Giustino (II secolo), che, nella prima Apologia, biasima i Romani per aver innalzato Simone agli onori divini e per avergli dedicato una statua:

In terzo luogo, anche dopo l'ascesa di Cristo al cielo, i demoni continuavano a suscitare uomini che dicevano di essere dèi; e questi non solo non furono perseguitati da voi, ma furono stimati degni di onore.
Così un tale Simone di Samaria, di un villaggio chiamato Gitton, - il quale sotto l'imperatore Claudio compiva prodigi magici per mezzo dell'arte dei demoni che operavano in lui, nella vostra città imperale di Roma, fu ritenuto dio – è stato onorato da voi di una statua; questa statua è stata eretta nel fiume Tevere tra i due punti, con la scritta in latino "Semoni deo sancto".
E quasi tutti i Samaritani, e pochi anche di altri popoli, lo riconoscono e lo adorano come primo dio. Sostengono anche che una certa Elena, che si accompagnava con lui in quel tempo, e che prima era stata in un lupanare, è il primo pensiero emanato da lui[46].

La statua di cui parla Giustino, collocata all'isola Tiberina, era in realtà, molto probabilmente, quella del dio sabino Semo Sanco, corredata di un'iscrizione erroneamente letta in riferimento al Mago[47]. Giustino aveva verosimilmente raccolto una versione corrente nella Roma del tempo, speciosamente diffusa dai simoniani dell'Urbe.
Anche se la statua come rappresentazione di Simone era un falso, non c'è comunque motivo di dubitare del fatto che il mago e maestro gnostico potesse essere venerato dai suoi seguaci attraverso le immagini.
I padri forniscono altre testimonianze al riguardo. Ireneo di Lione non parla della statua dell'isola Tiberina, ma di immagini di Simone in forma di Zeus e della sua compagna Elena in forma di Minerva, oggetto di adorazione da parte dei simoniani:

I suoi discepoli possiedono anche un'immagine di Simone, basata su quella di Zeus, e una di Elena, basata su quella di Minerva, ed adorano queste immagini...[48]

46 Giustino, Apologia I, XXVI, 1-3: *Iustini Martyris Apologiae Pro Christianis: Iustini Martyris Dialogus Cum Tryphone*, ed. M. Markovich, Berlin, 1987, III ed. 2005, p. 70.
47 Un'erma con iscrizione dedicatoria al dio sabino Semo Sanco Fidius fu rinvenuta all'Isola Tiberina nel 1574 ed è attualmente conservata ai Musei Vaticani. Cfr. C. L. Visconti, Di un simulacro di Semo Sancus, in Studi di Storia e Diritto, 1831, pp. 105-130; J. Wilpert, *La statua di Simon Mago sull'isola Tiberina*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» 15, 1938, pp. 334-339. Oggi la maggior parte degli studiosi riconosce concordemente il fraintendimento di Giustino, spiegazione non accettata dal Wilpert, secondo il quale Giustino conosceva realmente una statua di Simon Mago conservata all'Isola Tiberina, da non confondersi con quella di Semo Sanco.
48 Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, I, 23.1-4. La fonte di questa informazione sembra non essere Giustino. Wilpert ha riferito a questo passo un sarcofago conservato al Museo delle Terme, su cui sono rappresentate la figura di un filosofo e una donna con un elmo sul capo, che egli ha interpretato appunto come Simone e Elena in veste di Atena. Cfr. J. Wilpert, *La statua di Simon Mago*, cit. Per il sarcofago, cfr. J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. II, tavole, Roma, 1932, tav. 252, 3.

Un brano molto simile si trova, nel secolo successivo, in Ippolito, il quale, rispetto ad Ireneo, mette maggiormente gli rilievo gli atti di culto compiuti nei confronti di queste immagini:

Hanno un'immagine di Simone in forma di Giove e una di Elena nelle sembianze di Atena, e si inchinano davanti ad essa, chiamando l'una Signore, l'altra Signora; e se qualcuno presso di loro, avendo visto le immagini di Simone o di Elena, le chiama per nome, viene respinto, perchè non conosce i misteri[49].

Non solo viene menzionata la *proskynesis* nei confronti delle immagini, ma sembra anche che esse siano collegate a riti misterici a cui solo una parte dei simoniani venivano iniziati.

Sia Ireneo che Ippolito usano, per indicare queste immagini di Simone ed Elena, il termine di *eikones*, che, come abbiamo già ricordato, aveva una valenza generale e poteva essere usato per indicare rappresentazioni di diverso materiale e funzione. Il fatto che queste immagini siano dette essere in possesso dei simoniani (habent, ἔχουσιν), senza che ci sia alcuna indicazione precisa di luogo, come nel caso della statua dell'isola Tiberina, suggerisce che, piuttosto che di sculture monumentali, dovesse trattarsi di statuette o di pitture su tavola, insomma delle tipologie di manufatti venerati nell'ambito della devozione privata.

Delle immagini di altri personaggi più o meno riconducibili alla categoria degli *andres theioi* parla un altro autore del II secolo, Atenagora. Trattando dei prodigi compiuti dalle immagini pagane, prodigi che generalmente i Padri della Chiesa non negano, ma attribuiscono all'operato dei demoni, mentre ricorda le statue di alcuni personaggi, egli osserva:

Coloro che li attirano intorno agli idoli sono i sopraddetti demoni, che si sono attaccati al sangue delle vittime e le lambiscono; e quegli dei che piacciono a molti e che hanno ricevuto il nome dalle immagini sono stati uomini, come si può sapere dalla loro storia...
Che dunque altri siano quelli che operano (nei simulacri), altri quelli da cui vengono erette le immagini, lo dimostrano sommamente la Troade e Pario. La Troade ha infatti le immagini di Nerillino, che fu uomo presso di noi, mentre Pario le ha di Alessandro e Proteo; il sepolcro e l'immagine (ἡ εἰκών) di Alessandro sono ancora oggi nell'agorà. Se dunque le altre statue (ἀνδριάντες) di Nerillino sono un ornamento pubblico (per quanto una città possa essere ornata da queste cose), ce n'è tuttavia una fra di esse che si crede che dispensi oracoli e guarisca i malati, e per questo gli uomini della Troade offrono sacrifici a questa statua, la rivestono d'oro e la incoronano. E per quanto riguarda le statue di Alessandro e Proteo(di cui certamente non ignorate che si gettò nel fuoco nei pressi di Olimpia), anche di quest'ultima si dice che emetta responsi oracolari, mentre per quella di Alessandro ("Paride sciagurato, bellissimo d'aspetto, seduttore di donne") si celebrano pubblici sacrifici e feste, come se fosse un dio che presta orecchio (a chi chiede il suo aiuto). Sono dunque Nerillino o Proteo o Alessandro che fanno queste cose intorno alle immagini, o forse è la struttura della materia? Ma la materia è il bronzo, e che cosa può fare da sè il bronzo, il quale può essere trasformato in una figura completamente nuova, come, secondo Erodoto, fece Amasi con il bacile per lavarsi i piedi? (Erodoto, Storie, II, 172, 1).E Nerillino e

[49] Ippolito, *Refutatio omnium haeresium*, VI, 20, 1-2: cfr. Antologia, cit. n. 5.

Proteo e Alessandro che cosa possono fare di più per i malati?Ciò che infatti si dice che l'immagine operi ora, lo faceva anche quando Nerillino era ancora vivo ed era ammalato[50].

Il Nerillino a cui erano state dedicate numerose statue nella Troade viene solitamente identificato con un governatore di Alessandria di Troade del I secolo d.C. (anni 69-70). Il culto dei governatori era divenuto usuale proprio in questo periodo nella parte orientale dell'impero[51]. Tuttavia, come osserva Simon Price, Atenagora sembra fare riferimento ad un suo contemporaneo morto di recente; quindi, tenendo conto del fatto che la *Legatio* verosimilmente è stata scritta attorno agli anni 176-177, è possibile che in questo Nerillino si debba riconoscere un altro governatore locale del II secolo, appartenente alla medesima famiglia del primo[52].

Per il secondo personaggio menzionato nel passo di Atenagora, Alessandro, venne proposta da Francois Cumont l'identificazione con Alessandro di Abonutico, figura estremamente rappresentativa della temperie religiosa e spirituale della tarda antichità[53]. Attivo attorno alla metà del II secolo d.C., Alessandro si presentava come profeta di Glicone, un dio dal corpo di serpente e dal volto umano, figlio e reincarnazione di Asclepio. In nome di questa divinità dispensava oracoli ed operava guarigioni miracolose ed altri prodigi[54]. Abonutico divenne ben presto luogo molto frequentato di pellegrinaggio, ma il culto del novello Asclepio si diffuse anche in altre città dell'Asia Minore e in varie regioni dell'impero, anche in Occidente.

Ritrovamenti archeologici di vario genere hanno restituito un repertorio di immagini relative a Glicone, confermando la notizia di Luciano di Samosata, secondo il quale furono dedicate al dio γραφαί...καὶ εἰκόνες καὶ ξόανα, τὰ μὲν ἐκ χαλκοῦ, τὰ δὲ ἐξ ἀργύρου εἰκασμένα, pitture, sculture, immagini in bronzo ed in argento. Non ci sono giunte, invece, immagini di

[50] Atenagora, Legatio, *XXVI*, 1-2. Cfr. Antologia, citazione n. 14.
[51] L'identificazione è stata proposta in C. P. Jones, *Neryllinus*, in «Classical Philology», LXXX, 1985, pp. 40-45
[52] S.R.F. Price, *Rituals and power : the Roman imperial cult in Asia Minor*, Cambridge,New York, 1984, p. 71. L'autore osserva come un'iscrizione attesti la presenza di un governatore di nome Nerillino nel II secolo ad Alessandria di Troade. Cfr. *Corpus Inscriptionum Latinarum, III, Inscriptiones Asiae, provinciarum Europae Graecarum, Illyrici Latinae*, edidit Th. Mommsen. 1873 (impr. iter. 1958), no. 7071; M. Ricl, *The Inscriptions of Alexandreia Troas*, Bonn, 1997
[53] L'identificazione fu proposta da F. Cumont, *Alexander d'Abonotique*, Bruxelles 1887, e accettata da E. Babelon, *Le faux prophete Alexandre d'Abonotichos*, in «Revue numismatique», S. IV, 4, 1900, pp. 1-30 (in particolare p. 25). Cfr. G. Sfameni Gasparro, "Alessandro di Abonotico, lo "pseudo-profeta" ovvero come costruirsi un'identità religiosa . I. Il profeta 'eroe' e 'uomo divino' ", in *Omaggio a Dario Sabbatucci*, Roma 1998, in «Studi e materiali di storia delle religioni», 62, 1996, 565-590 (in particolare p. 570).
[54] La principale fonte su Alessandro di Abonutico è il libello denigratorio di Luciano di Samosata, Alexandros o Pseudomantis: *Alessandro o il falso profeta* / Luciano di Samosata ; introduzione di Dario Del Corno ; traduzione e note di Loretta Campolunghi, Milano, 1992. Sulla figura di Alessandro , cfr. G. Sfameni Gasparro, Alessandro di Abonotico, cit; Ead., "Alessandro di Abonotico, lo "pseudo-profeta" ovvero come costruirsi un'identità religiosa, II. L'oracolo e i misteri", in *Les Syncrétismes religieux dans le monde mediterraneén antique*, 1999, pp. 275-305

Alessandro, ma è molto probabile che gliene venissero dedicate e che egli fosse oggetto di culto e devozione, in forza dei suoi poteri taumaturgici e profetici.

L'identificazione dell'Alessandro ricordato da Atenagora con il profeta di Abonutico, generalmente accettata dagli editori della *Legatio*, ha suscitato l'opposizione di alcuni studiosi, secondo i quali la presenza della tomba nella città di Parion porterebbe ad escludere questa ipotesi. Si tratterebbe piuttosto di Paride Alessandro, eroe della saga troiana, venerato come ecista, mitico fondatore di Parion[55]. In mancanza di elementi che consentano di sciogliere in modo definitivo la questione, si può osservare che il confronto con gli altri due personaggi citati nel brano, ambedue morti di recente quando Atenagora scrive, e il contesto all'interno del quale è inserita la menzione del suddetto Alessandro, cioè una riflessione sui prodigi miracolosi attribuiti alle immagini, fanno apparire come verosimile e suggestiva la proposta di riconoscere nel personaggio il profeta di Abonutico, uno dei più celebri *andres theioi* della Tarda Antichità.

Nella terza figura ricordata nel passo della *Legatio* è da vedere senza ombra di dubbio Peregrino Proteo, singolare filosofo che combinava gli atteggiamenti sprezzanti e irriverenti della tradizione cinica con una forte componente religiosa e mistica. Nativo di Pario, dopo aver aderito per un breve periodo al cristianesimo in Palestina, se ne staccò per divenire seguace della filosofia cinica, che professò per tutta la vita. Dopo una serie di alterne vicende e rocambolesche disavventure fra l'Egitto, Roma e la Grecia, pose fine alla sua esistenza con un suicidio spettacolare, dandosi fuoco durante i Giochi Olimpici del 165 d.C, per mostrare agli uomini come si doveva disprezzare la morte.

Luciano di Samosata ci ha consegnato un ritratto estremamente negativo di Proteo, presentandolo come un avventuriero esibizionista e privo di scrupoli, peraltro accusato di terribili misfatti. Un'immagine diversa, tuttavia, e probabilmente più indicativa del successo che personaggi di tal genere riscuotevano nella società tardo antica, emerge dalla testimonianza di Aulo Gellio, che di Proteo fu discepolo ad Atene. Gellio definisce il suo maestro come "virum gravem et constantem" e attesta di averlo udito più volte parlare intorno a molte cose "utiliter et honeste"[56].

---

[55] A. D. Nock, *Alexander of Abonuteichos*, in «Classical Quarterly», 22, 1922, pp. 160-162; M. Caster, *Etudes sur Alexandre ou le faux prophete de Lucien*, Paris, 1938; W. Ameling, *Ein Altar fur Alexander von Abonuteichos*, in «Epigraphica Anatolica», 6, 1985, pp. 34-36.

[56] Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, XII, XI, 1. Ancora due secoli più tardi Ammiano Marcellino definirà Proteo "philolophus clarus" e parlerà con toni elogiativi della sua morte, paragonandola a quella del giovane filosofo Simonide, vittima della persecuzione dell'imperatore cristiano Valente nel 379: Ammiano Marcellino, *Historiae*, XXIX, 137-139.

Oltre all'identità dei personaggi onorati con le statue, ci sono altri notevoli elementi di interesse nel passo di Atenagora che abbiamo riportato sopra. Anzitutto, l'oscillazione che si riscontra nel lessico in riferimento alle statue di Alessandro, Nerillino e Proteo. Per tutte Atenagora parla dapprima genericamente di εἰκόνες, poi di ἀνδριάντες e di ἀγάλματα. Abbiamo già ricordato come con ἀνδριάς si facesse in genere riferimento ad una statua che rappresentava una persona umana, mentre ἄγαλμα era la statua abitata dalla presenza della divinità e dotata di poteri divini.

Al di là del fatto che una certa intercambiabilità è sempre possibile nel lessico sulle immagini e che bisogna comunque evitare categorizzazioni troppo nette, in questo caso l'ambiguità tra ἀνδριάντες e ἀγάλματα trova una naturale spiegazione nel fatto che i personaggi rappresentati nelle statue sono sì uomini, ma divinizzati, dotati di poteri soprannaturali; per questo, dunque, tali statue sono oggetto della devozione dei fedeli, in modo simile a quanto accade per i simulacri delle divinità.

È interessante rilevare, anzi, come Atenagora ponga l'accento su alcuni atti di culto compiuti nei confronti delle immagini. I cittadini di Alessandria di Troade venerano particolarmente una statua di Nerillino che dispensa oracoli (χρηματίζειν) e compie guarigioni miracolose (ἰᾶσθαι νοσοῦντας): compiono sacrifici in suo onore, la rivestono d'oro e la incoronano (καὶ θύουσί τε δι'αὐτὰ καὶ χρυσῷ περιαλείφουσιν καὶ στεφανοῦσιν τὸν ἀνδριάντα). A Parion vengono celebrati sacrifici e feste in onore della statua di Alessandro, come se fosse un dio (ἄγονται θυσίαι καὶ ἑορταὶ ὡς ἐπηκόῳ θεῷ).

Altro aspetto degno di nota è la distinzione fatta da Atenagora tra la statua di Nerillino che opera prodigi miracolosi (un ἀνδριάς che può essere innalzata al rango di ἄγαλμα) e gli altri ἀνδριάντες, che sono ornamento pubblico della città: κόσμημά εἰσι δημόσιον. È vero che l'idea che le statue rappresentanti uomini o divinità potessero avere una funzione di ornamento per tutta la città era da molto tempo un concetto ampiamente condiviso nella mentalità romana[57]. Tuttavia mi sembra molto significativo che si riveli capace di una simile riconoscimento (mitigato, ma non cancellato dall'osservazione immediatamente successiva: εἴπερ καὶ τούτοις κοσμεῖται πόλις, per quanto una città possa essere ornata da queste cose) un autore cristiano, in un momento in cui la polemica cristiana verso le immagini religiose pagane è fortissima. Questa osservazione di Atenagora rivela, assieme ad altri elementi, di cui tratterò più avanti, che gli uomini di chiesa, nei loro violenti attacchi antidolatrici, non sono

[57] P. Stewart, *Statues in Roman society*, cit., pp. 140-148.

mossi da un'iconofobia incondizionata, da un rifiuto categorico delle immagini, quanto da una preoccupazione fortissima nei confronti dei molteplici culti che potevano condurre fuori strada il popolo cristiano. Laddove le immagini di contenuto pagano non erano oggetto di impropria venerazione o devozione, però, si poteva anche, qualche volta, riconoscerne il valore estetico.

Ancora una testimonianza deve essere considerata in questo frangente, quella di Lattanzio su Apollonio di Tyana, il più celebre *theios aner* della Tarda Antichità.

Perchè infatti gli uomini si preparano sepolcri magnifici, statue e immagini? Perché desiderano meritarsi la fama degli uomini con imprese illustri, magari anche affrontando la morte per i concittadini? Perché, infine, tu stesso hai voluto erigere un monumento all'ingegno, edificato, per così dire, con il fango, secondo questa abominevole insensatezza, se non perché speri che il ricordo del nome resti immortale? è stolto dunque ritenere che Apollonio non abbia voluto ciò che in ogni modo desiderava, se possibile; non c'è nessuno che rifiuti l'immortalità, soprattutto quando potresti dire che egli è stato adorato da taluni come una divinità e che la sua statua, eretta sotto il nome di Ercole Alexicaco (allontanatore di mali) è onorata anche oggi ad Efeso[58].

Lattanzio riferisce che Apollonio, adorato come un dio, si era fatto rappresentare in una statua come Ercole, e tale simulacrum ancora all'inizio del IV secolo era venerato dagli abitanti di Efeso.

1.1.3 c Statuette rappresentanti divinità pagane nel culto privato

Fin qui abbiamo visto i riferimenti a quelle che erano le immagini più emblematiche del culto pagano: statue di grandi dimensioni, collocate in edifici religiosi o comunque in luoghi pubblici, e oggetto di atti di culto pubblicamente visibili da parte dei fedeli.
Nella loro polemica contro il repertorio delle immagini religiose pagane, tuttavia, gli autori cristiani dei secoli II-IV non si rivolgono solo all'ambito del culto pubblico. Volendo evitare ogni contatto con gli idoli, non bastava ai cristiani evitare i templi pagani, cosa questa che doveva riuscir loro naturale, o i fori o i luoghi di maggiore rappresentanza della vita cittadina, impresa questa già più difficile della prima. Le immagini di soggetto religioso pagano permeavano gli spazi delle abitazioni, delle botteghe; contrassegnavano i vari momenti e le diverse attività della vita quotidiana. Costituivano, insomma, un apparato onnipervasivo e tentacolare, e proprio per questo suscitavano una preoccupazione fortissima nelle autorità che

[58] Lattanzio, *Divinae Institutiones*, V, 3. Cfr. Antologia, cit. n. 7.

guidavano il popolo cristiano. È utile osservare la reazione che questa presenza capillare suscita nei padri: anche questo aiuterà a comprendere il loro atteggiamento riguardo all'uso delle immagini da parte cristiana.

Fra le tipologie di immagini impiegate in ambito privato su cui gli autori cristiani soffermano la loro attenzione, troviamo le statuette rappresentanti divinità.

La testimonianza più ricca e articolata proviene da Clemente Alessandrino.

Nel capitolo IV del *Protrepticus ad Graecos*, dopo aver stigmatizzato i comportamenti scandalosi e immorali delle divinità pagane, osserva:

> Ecco quale grande e furiosa passione, mediante i loro malvagi artifici, le arti sono riuscite a provocare nelle creature non dotate di ragione! Eppure, per quanto riguarda le scimmie, i loro allevatori e guardiani hanno osservato con meraviglia che non c'è alcuna figurina di cera o di fango che le possa ingannare con la sua somiglianza e con i suoi ornamenti; voi, dunque, sarete inferiori alle scimmie, poichè ponete attenzione a statuette di pietra, di legno, d'oro, di avorio e a pitture?
> Di siffatti funesti giocattoli sono per voi artefici gli scalpellini, gli statuari, i pittori, i falegnami e i poeti, i quali introducono una simile, enorme moltitudine di divinità, popolando i campi di Satiri e Pani, le selve di Ninfe, Oreadi e di Amadriadi, e inoltre di Naiadi i luoghi presso le acque, i fiumi e le fonti, e di Nereidi i luoghi presso il mare[59].

Clemente fa riferimento indubbiamente a statuette di piccole dimensioni, come testimoniato dall'uso del diminutivo, e in diversi materiali: pietra, legno, oro e avorio: λιθίνοις καὶ ξυλίνοις καὶ χρυσέοις καὶ ἐλεφαντίνοις ἀγαλματίοις.

Dall'uso del termine ἀγαλματίοις si deduce che si tratta di figure di divinità, probabilmente anche con una funzione cultuale. Le pagine precedenti del *Protrepticus* fanno supporre che si tratti di divinità tradizionali del Pantheon greco; ma oltre a ciò si deve notare che, nel passo immediatamente successivo, Clemente cita una serie di figure semidivine, Satiri, Pani, ninfe (Oreadi, Amadriadi, Naiadi) che potrebbero essere collegati alle statuette, anche se è possibile che l'Alessandrino stia pensando anche ad immagini ad altro tipo:

> Di siffatti funesti giocattoli sono per voi artefici gli scalpellini, gli statuari, i pittori, i falegnami e i poeti (οἱ λιθοξόοι καὶ οἱ ἀνδριαντοποι οὶ γραφεῖς τε αὖ καὶ τέκτονες καὶ ποιηταί), i quali introducono una simile, enorme moltitudine di divinità, popolando i campi di Satiri e Pani, le selve di Ninfe, Oreadi e di Amadriadi, e inoltre di Naiadi i luoghi presso le acque, i fiumi e le fonti, e di Nereidi i luoghi presso il mare[60].

Dove erano collocate queste immagini? Se il contesto generale del capitolo IV del *Protrepticus* fa pensare che Clemente si stia riferendo ad oggetti presenti nell'ambito privato e

[59] Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, IV, 58, 1-2, cfr. Antologia, cit. n. 13.
[60] Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, IV, 58, 2, , cfr. Antologia, cit. n. 13.

domestico[61], il riferimento ai campi, alle selve e a siti posti in prossimità di sorgenti o corsi d'acqua, che gli artisti popolano di immagini, induce a ipotizzare ad una collocazione delle statuette in luoghi naturali che dovevano in qualche modo essere connessi al culto di queste divinità minori.

Le testimonianze di altri due autori ci riportano invece nell'ambito della casa. Tertulliano, quasi a voler sottolineare che anche i pagani, in fondo, sono consapevoli del fatto che le divinità che adorano sono falsi dèi, ricorda delle pratiche di riuso poco rispettose della presunta sacralità delle immagini: le statuette di divinità conservate nei larari, quando si presentano consumate per il lungo utilizzo nel culto, vengono rifuse per ricavarne delle suppellettili. Così un Saturno può diventare una pentola, una Minerva può essere trasformata in una ciotola:

Gli dei domestici, che chiamate Lari, trattate in base all'autorità domestica, impegnandoli, vendendoli, mutando talora in una pentola un Saturno, talora in una ciotola una Minerva, secondo che ciascuno per il lungo culto è consumato o ammaccato, secondo che ciascun padrone di casa ha più venerabile riscontrato la necessità domestica[62].

La trasformazione delle immagini in suppellettili fa pensare che si tratti di statuette in materiale metallico, probabilmente bronzo, anche se l'autore non offre indicazioni precise al riguardo.

Infine, all'inizio del IV secolo, Arnobio ricorda l'usanza pagana, evidentemente ancora viva, di porre sulle tavole delle statuette raffiguranti gli dei:

Consacrate le mense ponendo in tavola delle saliere e dei simulacri degli dei[63]?

Ci si può chiedere se queste immagini avessero una valenza puramente ornamentale o fossero in qualche modo legate alla dimensione del culto. L'uso dei termini *sacras* e *simulacris* fa propendere per questa seconda ipotesi.

Queste osservazioni dei Padri trovano preciso riscontro nelle testimonianze delle fonti e nei rinvenimenti archeologici. Statuette di divinità realizzate in diversi materiali venivano venerate nel culto privato, assieme a quelle dei Lari, ma anche separatamente da esse, in

[61] Possiamo ricordare da questo punto di vista la menzione delle tavolette dipinte, per cui cfr. 1.1.3 d.
[62] Tertulliano, *Apologeticus*, 13, 1. Testo latino in PL 1, 344 B-345 A. Traduzione italiana di chi scrive. .La trulla era una ciotolina o cucchiaio per attingere il vino dal cratere..
[63] Arnobio, *Adversus Gentes*, 2, 67. Testo latino in PL 5, 919 A. Traduzione italiana di chi scrive.

diverse strutture e spazi della casa[64]. A partire dall'età imperiale viene utilizzato nelle fonti il termine *lararium* per indicare questi apprestamenti cultuali, anche se impropriamente, perchè si tratta di una forma di culto che non si identifica con quello dei Lari nell'ambito del focolare domestico[65]. Le testimonianze più significative vengono dalla raccolta di biografie imperiali giuntaci sotto il nome di *Historia Augusta*. Nella vita di Marco Aurelio apprendiamo che l'imperatore filosofo teneva in tale venerazione i suoi maestri da conservare e venerare le loro immagini nel proprio larario personale[66]. L'imperatore Alessandro Severo aveva, secondo la testimonianza del suo biografo, due larari: in uno conservava le immagini di Cristo, Abramo, Orfeo, Apollonio di Tyana; nell'altro, invece, le effigi di personaggi illustri della storia, della mitologia e della letteratura greca e latina: Achille, Alessandro Magno, Virgilio e Platone[67]. Fra i personaggi tenuti in così grande stima da essere venerati nei sacelli privati potevano esserci anche gli imperatori: Svetonio, nella biografia di Adriano, racconta che l'imperatore aveva fra i suoi *Lares cubicoli* una statuetta bronzea di Augusto adolescente, che gli era stata donata dall'autore stesso[68].

I santuari domestici degli imperatori di cui ci danno notizia le biografie dell'Historia Augusta e di Svetonio dovevano probabilmente rappresentare casi particolari, i quali non rispecchiavano una consuetudine comunemente condivisa nella società tardo antica. L'eccezionalità delle scelte dei sovrani nella composizione dei larari potrebbe essere la ragione che ha spinto i biografi a soffermarsi sui personaggi rappresentati, mentre non vengono ricordate le divinità di cui più comunemente si ponevano le effigi nei sacrari privati. In generale non sono offerti molti dati neppure riguardo alla collocazione dei lararia (tranne i casi dei *Lares cubiculi*), nè riguardo ai materiali impiegati.

---

[64] A questo problema sono stati dedicati studi approfonditi nell'ultimo decennio. Cfr: A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica : Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst, Basel, 1998; E. Gagetti, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano, 2006.; E. Rathmayr, *Götter- und Kaiserkult im privaten Wohnbereich anhand von Skulpturen aus dem Hanghaus 2*, in «Römische Historische Mitteilungen», 48, 2006, 103-133. Una utile sintesi è presente in ***F. Giacobello***, **Larari pompeiani**. *Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano 2008, pp. 54-58

[65] Sui larari menzionati nell'Historia Augusta e nelle biografie di Svetonio, si vedano: A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien,* cit., pp. 182-184; E. Gagetti, *Preziose sculture,* cit., pp. 487-489; F. Giaco***bello***, *Larari pompeiani,* cit.

[66] *Historia Augusta*, Giulio Capitolino, *Vita Marci Antonini Philosophi*, 3,5.

[67] *Historia Augusta,* Elio Lampiridio, *Vita Alexandri Severi*, 29, 1; 31, 4-5
S. Settis, *Severo Alessandro e i suoi Lari*, in «Athenaeum», 50, 1972, pp. 35-72. Sulle più antiche testimonianze riferite ad immagini di Cristo si tornerà nel paragrafo 1.3.

[68] La dizione di *Lares cubicoli* attesta tra l'altro una collocazione del sacello all'interno delle stanze private, delle camere da letto. Svetonio fornisce una testimonianza al riguardo anche nella Vita di Domiziano, riferendo che i particolari sul brutale assassinio dell'imperatore erano stati riferiti dallo schiavo addetto alla cura dei *Lares cubiculi*, che vi aveva assistito. Ancora dall'*Historia Augusta* apprendiamo che le immagini dell'imperatore Marco Aurelio venivano conservate nei larari.

Maggiori informazioni in tal senso vengono invece dalle testimonianze archeologiche, con le quali risulta utile confrontare le osservazioni degli autori cristiani, per cercare di comprendere più a fondo contro quali immagini si dirigesse il loro attacco.

Complessi di statuette in ambito domestico e collegabili, in base al contesto di ritrovamento, ad una dimensione cultuale (in senso più o meno profondo) sono stati rinvenuti soprattutto nell'area vesuviana[69]. Al tempo stesso, però, possono essere presi in considerazione anche i ritrovamenti avvenuti in ambito transalpino, studiati da Anne Marie Kaufmann Heinimann[70], e nella casa sul pendio n. 2 di Efeso, questi ultimi di particolare interesse perchè offrono un termine di confronto per l'area orientale dell'impero, oltre che una situazione cronologica che arriva fino al III secolo d.C., e quindi all'epoca dei Padri[71].

Consideriamo innanzitutto la collocazione dei larari. Nei passi sopra considerati Clemente, Tertulliano e Arnobio non sembrano fare riferimento alla tipologia dei *lares cubiculi*. E in effetti questo tipo di collocazione, benchè attestata in area vesuviana, sembra non aver avuto un ruolo prevalente[72].

A Pompei ed Ercolano, a Efeso, come anche a Ostia, i larari contenenti immagini delle divinità erano per lo più ubicati nei luoghi di maggiore rappresentanza della domus: l'atrio, il tablino, il peristilio o gli spazi adiacenti. Questi ambienti costituivano "la parte pubblica dello spazio privato" e la presenza dei sacelli al loro interno si spiega con le esigenze di autorappresentazione del *dominus*: le pratiche del culto privato divenivano infatti anche l'occasione per esibire apparati lussuosi e splendidamente decorati, atti ad esprimere la ricchezza del proprietario[73]. Le statuette potevano essere collocate in strutture architettoniche come nicchie, edicole o pseudoedicole, cioè nicchie decorate con elementi architettonici a imitazione di un tempietto. Le nicchie potevano essere affrescate, presentando così una

---

[69] Sui larari di area vesuviana si vedano: A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien*, cit., pp. 184-86; F. Giacobello, *Larari pompeiani*, cit, pp. 66-69, 127-129; A. Kaufmann Heinimann, *Statuettes de laraire et religion domestique a Pompei*, in «Archeologia Vesuviana», 2007, pp. 151-157.

[70] A Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien*, cit. Lo studio di Annemarie Kaufmann Heinimann è dedicato ai larari con statuette bronzee di Augst e Kaiseraugst, ma offre un utile panoramica anche sui ritrovamenti di larari e gruppi di statuette nelle varie regioni dell'impero.

[71] F. Krinzinger (hrsg), *Das Hanghaus 2 von Ephesos : Studien zu Baugeschichte und Chronologie*, Wien 2002; E. Rathmayr, *Götter- und Kaiserkult*, cit.

[72] A Pompei i luoghi deputati ad accogliere i sacelli degli dèi nei *cubicula* risultano in netta minoranza rispetto a quelli individuati negli atri e in viridaria e peristili. Cfr. F. Giacobello, *Larari pompeiani*, cit, p. 66. Sussistono tuttavia alcuni esempi significativi, come le statuette collocate nell'armarium lararium ubicato nel *cubiculum* 2 della Casa a Graticcio di Ercolano. Cfr: A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien*, cit., p. 210; E. Gagetti, *Preziose sculture*, cit., pp 480-90; F. Giacobello, *Larari pompeiani*, cit, p. 56. Nella Casa n.2 di Efeso non si è potuta stabilire la presenza di larari nelle camere da letto: Cfr. E. Rathmayr, *Götter- und Kaiserkult*, cit. Riguardo alla devozione privata nei *cubicula*, cfr. anche: A. Anguissola, "Persone e oggetti nel cubiculum: la costruzione letteraria della privacy nella casa romana", in F. De Angelis, a cura di, *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa, 2007

[73] A. Zaccaria Ruggiu, *Spazio privato e spazio pubblico nella città romana*, Roma, 1995, pp. 370-77; A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien*, cit., p. 184; F. Giacobello, *Larari pompeiani*, cit, p. 67.

combinazione di pittura e scultura[74]. Clemente Alessandrino, facendo riferimento contemporaneamente a statuette realizzate in vario materiale e a pitture (*grafai*) poteva forse avere in mente una situazione di questo genere, anche non si può escludere che intendesse delle pitture su tavola, che potevano essere collocate assieme alle sculture nei *lararia* (ma non si conoscono esempi materiali). Gli oggetti del culto domestico potevano essere collocati anche all'interno di mobili in legno, come scrigni, armadi, casse[75].

.Accanto ai luoghi più rappresentativi all'interno della domus, un ruolo di primo piano nell'ospitare gli apprestamenti cultuali sembrano averlo avuto i giardini. Peristili e viridaria conobbero una progressiva monumentalizzazione, anche essi sulla scorta della politica di autorappresentazione sociale del dominus[76].

Negli spazi di verdi di Pompei si incontrano numerose edicole, pseudoedicole, nicchie semplici o affrescate. Talvolta le nicchie potevano avere una decorazione in stucco e dipinta a imitazione di elementi naturali, in un'armoniosa integrazione con la natura vera e propria: è il caso delle numerose nicchie con calotta a conchiglia spesso associate al culto di Venere, e delle pitture di giardino realizzate anche nei sacelli di culto.

La presenza di sacelli e statue oggetto di culto nei giardini è anche ampiamente documentata nella pittura murale[77].

Si può anche ipotizzare che Clemente intendesse fare riferimento a situazioni di tal genere, allorchè parla di immagini di divinità collocate nella natura, presso selve, specchi o corsi d'acqua.

Veniamo ora ai soggetti delle statuette rappresentanti divinità attestati nei ritrovamenti archeologici.

---

[74] La distinzione delle varie tipologie architettoniche che ospitavano i *lararia* risale a G.K. ***Boyce***, **Corpus of the Lararia of Pompeii**, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 14, 1937, p. 10.

[75] Strutture in legno si sono eccezionalmente conservate ad Ercolano, grazie alle condizioni di seppellimento, diverse da quelle di Pompei: Ercolano fu seppellita non dalla lava, ma da materiali piroclastici. Si possono ricordare le edicole della Casa del sacello di legno e della Casa del Salone Nero; o anche i due armadi rinvenuti in una stanza del piano superiore della Casa a Graticcio, dei quali uno conteneva stoviglie e strumento vari in bronzo, mentre l'altro ospitava il vero e proprio larario, una serie di undici statuette in bronzo. Cfr: T. Budetta, M. Pagano, Ercolano: *legni e piccoli bronzi. Testimonianze dell'arredo e delle suppellettili della casa romana*, Roma, 1988, pp. 36-37; A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien*, cit., p. 212; M. P. Guidobaldi, *Ercolano*, in *Storie da un'eruzione*, 2003, pp. 96-98; E De Carolis, *Il mobile a Pompei ed Ercolano : letti, tavoli, sedie e armadi : contributo alla tipologia dei mobili della prima età imperiale*, Roma, 2007; F. Giacobello, *Larari pompeiani*, cit, p. 127.

[76] F. Pesando, *Domus. Edilizia privata e società pompeiana fra III e I sec. a.C*, Roma, 1997, pp. 272-273; W. Jashemski, *The gardens of Pomepii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New York, 1979; P. Grimal, *I giardini di Roma antica*, Milano, 1990; M. Mastroroberto, "La scultura dei giardini", in *Domus - viridaria, horti picti, catalogo della mostra, Casina dell'Aquila, 5 luglio-12 settembre 1992, Pompei, Biblioteca Nazionale, 6 luglio-12 settembre 1992*, Napoli, 1992, pp. 85-96; F. Giacobello, *Larari pompeiani*, cit, pp. 67-69

[77] S. Sande, *Pagan pinakes and Christian icons : continuity or parallelism?*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», n.s. 4, 18, 2004 (2005), pp. 85-88. Cfr. paragrafo 1.1.3 d.

Come abbiamo già detto sopra, le gallerie di personaggi illustri ricordate dall'*Historia Augusta* dovevano essere casi molto particolari. I larari dovevano usualmente ospitare, a giudicare dai ritrovamenti, immagini delle divinità e degli antenati della famiglia.

Per quanto riguarda le divinità, i soggetti più comuni erano: il Genio e i Lari (esclusivamente in area occidentale); alcune divinità del pantheon tradizionale grecoromano, come Mercurio, Minerva, Giove, Tyche o Fortuna, spesso identificata con Iside, Eracle e, molto popolari, Bacco e Venere; i principali dèi della religione egiziana, come Iside, Serapide e Arpocrate[78].

Potevano poi esserci dei culti particolarmente diffusi a livello locale: nella casa sul pendio n.2, ad esempio, sono stati ritrovati vari frammenti pertinenti a statuette di Artemide Efesia, dea protrettice della città[79].

Oltre alle divinità, i larari potevano anche ospitare immagini di personaggi umani. Anzitutto degli imperatori. Sempre da Efeso provengono numerose attestazioni in tal senso.

Dall'unità abitativa 7 provengono busti in marmo a grandezza naturale di Tiberio e Livia, unitamente a un grande serpente in bronzo e a una statuetta con peplo che potrebbe rappresentare Nemesi. Sono stati ritrovati inoltre busti degli imperatori Adriano e Marco Aurelio, dei quali sono incerte la collocazione originaria e la funzione[80].

Alle divinità e agli imperatori, i quali, in virtù del processo di divinizzazione conosciuto già in vita o comunque dopo la morte, stavano in una posizione intermedia fra il piano umano e quello divino, si aggiungevano i ritratti degli antenati.

---

[78] Sulla composizione dei larari in generale, si vedano: A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien,* cit., pp. 185-186, 192-195; E. Gagetti, *Preziose sculture*, cit., pp.; F. Giacobello, *Larari pompeiani*, cit, p. 57.
Riguardo alla popolarità delle divinità egizie, si può ricordare che dall'unità II della casa sul pendio n. 2 di Efeso provengono tre statuette bronzee rappresentanti Iside Panthea, Atena e Serapide. L'insieme dovette essere assemblato dal dominus durante l'ultima fase abitativa, nel III secolo (epoca alla quale è ascrivibile la statuetta di Iside). La popolarità dei culti egizi è attestata anche dal ritrovamento, nella cucina dell'unità residenziale 4, di una testina di Serapide, unitamente a una lampada e a un piccolo altare: peraltro sarebbe un esempio di sacrario domestico allestito in cucina A Efeso hanno un ruolo molto importante anche le divinità terapeutiche, come Asclepio, Telesforo e Igea: si può pensare che in ambito orientale queste divinità sostituissero i Lari nella funzione di protezione della famiglia. Dall'unità 4 provengono ad esempio una statuetta di Igea e un frammento di bastone con attorcigliato un serpente, che doveva essere pertinente ad una figura di Asclepio. Dall'unità 6 proviene una statuetta di Telesforo, il culto del quale era diffuso in Asia Minore e in altre parti dell'impero. E. Rathmayr, *Götter- und Kaiserkult,* cit., pp. 117-118.

[79] E. Rathmayr, *Götter- und Kaiserkult,* cit., pp. 118-121.

[80] Tutti questi busti sono arrivati da epoche più antiche fino all'ultima fase abitativa del complesso (III secolo): il *dominus* conservava le immagini acquistate dai suoi antenati e ne aggiungeva di nuove; d'altronde il riferimento agli imperatori del passato, piuttosto che a quelli in carica, poteva essere volutamente ricercato nel III secolo, per invocare la continuità e la stabilità dell'autorità imperiale in un'era di frequenti rivolgimenti politici; o forse si voleva sottolineare l'ininterrotta fedeltà della famiglia all'impero. Ad Efeso anche altri ritrovamenti rivelano che l'immaginario imperiale rivestiva un ruolo importante negli spazi del culto domestico. Dalla latrina SR 29 dell'unità 2 provengono iscrizioni graffite che menzionano un certo Salutaris. Costui è stato identificato con Vibio Salutaris, cavaliere di discendenza italica che risiedeva a Efeso in età traianea e che, com'è noto da un' epigrafe, possedeva statue in argento di Traiano e Plotina, che donò, assieme a un cospicuo gruppo di statue di Artemide in materiale prezioso, alla città di Efeso. Peraltro il collegamento fra la casa n.2 e l'imperatore Traiano è confermato anche dal ritrovamento di un fregio in avorio rappresentante imprese di questo sovrano. Cfr. E. Rathmayr, *Götter- und Kaiserkult,* cit., pp. 128-131.

Si può ricordare, ad esempio, il caso del larario della casa del Menandro a Pompei: una nicchia affrescata, aperta nella parete di un'esedra del peristilio, ospitava cinque statuette in materiale deperibile, probabilmente legno rivestito di cera. Delle cinque figure, una era una statuetta rappresentante una divinità in forma giovanile, seduta su una base rocciosa, con un copricapo a quattro punte. Le altre quattro erano ritratti, due in forma di erme e due in forma di busto[81].



Fig. 2 - Pompei, larario della casa del Menandro (da Maiuri)

La compresenza fra statuette rappresentanti divinità e immagini degli antenati è attestata anche nella casa sul pendio n. 2 di Efeso[82].

La popolarità delle divinità egizie è testimoniata frequentemente dai padri[83], ma esse non sono menzionate nei passi più strettamente collegate a immagini di piccolo formato usate nell'ambito del culto domestico.

[81] Il resoconto della scoperta è in A. Maiuri, *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Pompei, 1933, pp. 98-106 (in particolare p. 101). Le statuette non si erano conservate, ma avevano lasciato la loro impronta nel materiale vulcanico che aveva seppellito il larario; questo consentì di ricavarne dei calchi in gesso. Maiuri interpretò le due erme e i due busti come *imagines maiorum*, mentre riconobbe nella statuetta la rappresentazione di un *Genius*. De Franciscis suggerì che si trattasse di un Lare: cfr. A. De Franciscis, *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli, 1952, p. 19. L'idea che la figura rappresentasse una delle divinità legate al culto del focolare domestico è stata in anni recenti riproposta da C. Cicirelli, "La religione privata e i culti domestici", in *Menander : la Casa del Menandro di Pompei*, a cura di G. Stefani, Milano, 2003, p. 187. Tuttavia, come rilevarono anche gli studiosi sopra citati, la statuetta non corrisponde all'iconografia consueta dei Lari, nota da numerose attestazioni pittoriche pompeiane. Potrebbe invece trovare un termine di confronto più vicino nella statuetta di Hermes rinvenuta nella Casa degli Amorini dorati: cfr. P.M. Allison *The Insula of the Menander at Pompeii*, Vol. III: *The Finds, a Contextual Study*, Oxford, 2006, p. 85. M. O. Chales Laforge, "Imagines Maiorum et portraits d'ancêtres à Pompéi", *in La norme à Pompéi, Ier siècle avant – Ier siècle après J.-C., Contributi di Archeologia Vesuviana* III, « Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei », 2007, 21, pp. 158-171, ha sottolineato come le quattro figure tradizionalmente interpretate come *imagines maiorum* siano piuttosto da intendersi come ritratti degli antenati, busti in cera attraverso i quali le famiglie non appartenenti all'alta aristocrazia romana cercavano di imitare il privilegio delle maschere dei defunti in cera, appannaggio per legge delle classi gentilizie.

[82] E. Gagetti, *Preziose sculture*, cit., p. 489

Tertulliano menziona Minerva e Saturno: la prima, come abbiamo visto, era effettivamente un soggetto piuttosto frequente fra gli dèi che venivano rappresentati nei larari; Saturno, oltre a fare parte del Pantheon tradizionale, era particolarmente venerato in Africa: la sua presenza nell'ambito dei culti domestici si spiega anche in ragione delle influenze del contesto locale.
Le ninfe, ricordate nel passo di Clemente Alessandrino, erano venerate, oltre che nei pressi di sorgenti e luoghi di culto naturali, anche presso fontane e pozzi all'interno dello spazio domestico. Esse incarnavano la fertilità della natura ed erano loro attribuite virtù terapeutiche. Nell'unità abitativa 4 della casa n. 2 di Efeso è stato ritrovato un rilievo di età ellenistica tarda con tre ninfe, in prossimità di un pozzo al piano terra. La stretta relazione con il pozzo fa pensare che il rilievo avesse una funzione cultuale piuttosto che decorativa. Oltre a ciò, si può ricordare che le ninfe erano spesso associate ad Afrodite, così come satiri e pani costituivano la corte di Dioniso.
Il mondo di Afrodite e quello di Dioniso erano molto popolari nell'ambito domestico ed erano assai frequentemente rappresentati non solo nelle statuette, ma anche in altri media[84].
Anche la commistione fra le sculture rappresentanti le divinità pagane e le *imagines maiorum* riscontrata in campo archeologico non sfugge all'occhio dei Padri. Le *imagines maiorum* non sono menzionate nelle testimonianze più strettamente riferibili alle sculture impiegate nell'ambito dei culti domestici. Colpisce, tuttavia, il duro attacco che, nel *De spectaculis*, Tertulliano rivolge ai ritratti dei defunti, definendoli idoli e collocandoli sullo stesso piano delle immagini degli dèi:

> Per quel che riguarda i sacrifici non ci può esser nulla affatto che noi possiamo sentire come a noi spettante; tutto quanto si riferisce agli idoli, è stato da noi rinnegato. Non è che l'idolo sìa qualche cosa di reale, come dice l'Apostolo, ma tutto quello che viene fatto ad essi, lo dobbiamo pensare come rivolto al demonio: tutte le potenze demoniache si uniscono nelle cerimonie che si tributano agli idoli, siano questi immagini di defunti o di divinità. Perciò, dal momento che in tutte e due gli aspetti di questo culto idolatra, ci è in fondo un carattere unico, perché i morti e gli Dei si uniscono in fine in un'idea sola, noi ci asteniamo dall'una e dall'altra forma di credenza idolatra e non teniamo in considerazione alcuna né i templi, né i monumenti sepolcrali; non riconosciamo né l'uno né l'altro altare, non adoriamo né l'una né l'altra effigie, non facciamo sacrifizi, non rendiamo culto ai morti[85].

---

[83] Cfr. paragrafo 1.1.3 a.
[84] Ad esempio nei mosaici pavimentali: cfr. K. M. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa : studies in iconography and patronage***,** Oxford, New York, 1978, pp. 137-187; Ead., *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge, 1999, pp. 115 ss.
[85] Tertulliano, *De spectaculis*, XIII, 1-3. Che Tertulliano consideri le immagini dei morti sullo stesso piano di quelle delle divinità pagane emerge anche in *De spectaculis* X, 10, dove le effigi dei defunti, per le quali si usa il termine di *simulacra*, solitamente impiegato per le immagini delle divinità, sono definite vane e abitate dalle potenze demoniache, proprio come i simulacri degli dei.

Passiamo quindi a considerare i materiali in cui erano realizzate le statuette. Sul piano delle fonti le indicazioni più interessanti vengono da Clemente Alessandrino, che, come abbiamo visto, elenca sculture prodotte in materiali diversi: legno, pietra, oro, metallo.

Una simile eterogeneità è effettivamente attestata in area vesuviana e ad Efeso.

Le sculture di piccole dimensioni potevano essere realizzate in materiali poveri, come il legno, la cera la terracotta; abbiamo già visto l'esempio del larario della casa del Menandro, dove le *imagines* degli dèi e degli antenati dovevano essere in legno o cera; si può ricordare anche che a Pompei sono state trovati molti reperti in terracotta[86].

Altro materiale frequentemente usato era il bronzo[87].

Più rari ma estremamente significativi delle preferenze cultuali e delle esigenze di autorappresentazione del dominus erano gli esemplari in materiale prezioso. Anzitutto l'oro e l'argento. A Pompei è stata trovata una statuetta di Mercurio in argento adorna di alcuni autentici gioielli; fra di essi c'è la *bulla* d'oro[88].



Fig. 3, Pompei, statuetta argentea di Mercurio da Porta Marina

[86] Oltre ai già visti calchi della casa del Menandro, si può ricordare un busto femminile in legno, scoperto da Maiuri nella Casa a Graticcio di Ercolano: cfr. A. Maiuri, *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, Roma, 1953, pp. 180 e 419; *Ercolano: legni e piccoli bronzi : testimonianze dell'arredo e delle suppellettili della casa romana*, catalogo della mostra, Roma, Castel S. Angelo, 23 marzo - 26 aprile 1988 , a cura di T. Budetta, M. Pagano, Roma, 1988, p. 35. Drerup parla di un busto in legno scoperto sempre ad Ercolano, nella casa del cortile: H. Drerup, **Totenmaske und Ahnenbild** *bei den Römern*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abtheilung», 87, 1980, pp. 81-129 (in particolare p. 98, n. 38).

Riguardo a piccole sculture lignee ci sono anche alcune testimonianze nelle fonti pagane, ad esempio, il poeta latino Tibullo ricorda statuette dei Lari fatte con *prisco stipite* (Tib. I 10 17).

[87] S. Adamo-Muscettola, "Osservazioni sulla composizione dei larari con statuette in bronzo di Pompei ed Ercolano", in *Toreutik und figurliche Bronzen römischer Zeit*, Berlin, 1984; A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien*, cit. La studiosa sottolinea come il bronzo sia materiale prevalente e fin quasi esclusivo per le statuette da larario in Gallia e Germania.

[88] La statuetta proviene da Porta Marina. Cfr. *I monili dall'area vesuviana*, a cura di A. d'Ambrosio, E. De Carolis, Roma , 1997, n. 178, p. 58, tav. XVI (inventario P 12523).

Altri materiali preziosi potevano essere l'avorio, l'ambra, il marmo o pietre dure pregiate, come l'alabastro, il diaspro, ecc.

A Pompei sono state ritrovati ritrovati alcuni casi di statuette realizzate in questi materiali collocate all'interno di larari. Ad esempio, nel tablino della casa degli Epigrammi è stata rinvenuta una celebre statuetta di Venere in avorio, assieme a un'immagine in bronzo di Giove, con scettro e fulmen in argento[89].

Anche molte altre piccole sculture in materiali preziosi rinvenute in varie parti del mondo, al di fuori di contesti cultuali chiaramente identificabili potrebbero aver avuto originariamente una funzione di questo genere e far parte di un larario[90].

Veniamo infine alle funzioni che le statuette rappresentanti divinità potevano avere.

Abbiamo parlato di piccole sculture collocate all'interno dei larari, tuttavia le statuette, oltre ad essere oggetti di culto, potevano anche avere un valore ornamentale. In mancanza di indicazioni originarie sul contesto di ritrovamento, non è facile distinguere fra le due dimensioni: così, ad esempio, per le molte statuette di Afrodite, che peraltro spesso riproducevano modelli di celebri scultori dell'antichità[91]. La funzione estetica e di rappresentanza e quella cultuale , tuttavia, non si escludevano a vicenda, bensì potevano sovrapporsi.

Anche per gli apparati decorativi che erano collocati nei giardini, risulta spesso difficile stabilire quale fosse la funzione delle statuette collocate all'interno, se cultuale e religiosa oppure decorativa. Tale distinzione esula tuttavia dalla mentalità religiosa romana, per la quale le due cose erano strettamente connesse[92].

Questo vale anche per l'uso di porre statuette rappresentanti gli dèi sulla tavola da pranzo, di cui parla Arnobio.

Il passo di Arnobio ha alcuni termini di confronto nella letteratura latina di età imperiale. In un celebre passo del *Satyricon* di Petronio, Encolpio racconta che, durante la cena offerta dal

---

[89] E. Gagetti, op. cit., p. 493. Gli altri casi noti di larari contenenti statuette preziose a Pompei sono i seguenti: nella Villa di Boscoreale è stato rinvenuto un gruppo di otto statuette bronzee e una testina femminile in avorio; in una nicchia di una domus della V regio è stata trovata una statuetta in alabastro di soggetto non identificabile, assieme a un'altra bronzea che probabilmente raffigurava Venere; in una piccola nicchia con facciata ad edicola nell'atrio della domus V, 4, 9, sono state rinvenute tre statuette di divinità in materiale prezioso: una Fortuna in alabastro su base in marmo (g162), un Apollo in avorio (n18), una Minerva in bronzo

[90] Elisabetta Gagetti ha individuato circa cinquanta statuette che potrebbero aver avuto collocazione nei *lararia*, attraverso il confronto con i soggetti dei larari giunti fino a noi e con il contenuto dei larari dipinti. Cfr. E. Gagetti, *Preziose sculture*, cit., pp. 494-501.

[91] Afrodite è la divinità più rappresentata, ad esempio, fra le statuette rinvenute nella casa sul pendio n.2 di Efeso; e all'interno di questo complesso solo le iscrizioni ritrovate nel cortile del peristilio dell'unità abitativa 6 consentono con sicurezza di affermare una funzione cultuale e votiva per alcune immagini di Dioniso e di Afrodite. Si veda E. Rathmayr, *Götter- und Kaiserkult*, cit. pp. 113-114. .

[92] W. Jashemski, *The gardens*, cit., p. 125; P. Grimal, *I giardini*, cit., passim; M. Mastroroberto, *La scultura dei giardini*, cit., p. 125.

ricco mercante Trimalcione, alcune statuette d'argento rappresentanti i Lari e Afrodite, conservate in un larario ubicato nell'atrio, vengono deposte da alcuni fanciulli sulla mensa, assieme a un ritratto del padrone di casa e a un frammento della sua barba. In onore di queste immagini vengono effettuate libagioni[93]. In questo caso, quindi, la collocazione delle sculture sulla tavola da pranzo sembra essere un atto iscrivibile in una dimensione religiosa e cultuale, come anche nel passo di Arnobio.

Accanto alla testimonianza di Petronio, tuttavia, si può ricordare quella del poeta Stazio, che, parlando della ricca collezione di sculture in bronzo di Novio Vindice, del quale è stato ospite, afferma di essere rimasto particolarmente colpito da una statuetta rappresentante Ercole Epitrapezio, che qualifica come opera di Lisippo. L'epiteto di Epitrapezios fa pensare ad un uso comune sulle tavole da pranzo, ma in questo caso la statuetta potrebbe aver avuto una funzione più decorativa che cultuale: il contesto induce infatti a pensare che l'Ercole facesse parte non di un larario, ma piuttosto di una collezione d'arte, che poteva essere ospitata in un armadio di legno nell'atrio, in modo analogo a quanto accadeva per i manufatti oggetti di culto[94].

In area vesuviana, come abbiamo già ricordato, in molti casi gruppi di statuette sono stati ritrovati assieme a stoviglie di vario genere, all'interno di casse, armadi. Questo potrebbe suggerire un loro uso comune sulla tavola da pranzo, ma non necessariamente; è anche possibile che fossero conservati insieme semplicemente in quanto oggetti di valore.

[93] Petronio, *Satyricon*, 29.8; F. Giacobello, cit., pp. 58-60; *Storie da un 'eruzione*, 2003, p. 397, IV, 532. Nel passo del Satyricon si dice che le statuette dei Lari hanno al collo la *bulla* d'oro, indossata anche dal Mercurio rinvenuto nelle Terme suburbane di Pompei.

[94] Stazio, *Silvae*, IV, 6. Per l'interpretazione del passo e in particolare dell'epiteto di *Epitrapezios*, cfr. A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien*, cit., pp. 196-198.

1.1.3 d - Pitture su tavola di soggetto religioso pagano

Sempre rimanendo nell'ambito domestico, un'altra categoria di manufatti oggetto di culto da parte dei pagani e dei quali troviamo testimonianza negli scritti dei Padri è rappresentato dalla pittura su tavola di soggetto religioso.
Il testimone principale è, ancora una volta, Clemente Alessandrino, il quale, nel capitolo IV del Protrepticus, attacca veementemente l'uso di appendere nelle case, e in particolare nelle camere da letto, quadretti (Πινακίοις) che rappresentano gli amori delle divinità:

60, 1 Ma i più non la pensano così: messi da parte il pudore e la paura, si fanno dipingere nelle loro case le passioni immorali dei loro demoni. In tal modo, dediti interamente alla lussuria, hanno adornato le loro camere nuziali con certe tavolette dipinte (Πινακίοις γοῦν τισὶ καταγράφοις), che appendono in alto a somiglianza di offerte votive, e scambiano l'incontinenza per pietà.
2. Così, mentre giacciono nel letto, durante i loro amplessi, fissano lo sguardo su quella Afrodite ignuda, avvinghiata nell'amplesso amoroso. E poichè piace loro la personificazione della femminilità, fanno incidere nei castoni dei loro anelli il lascivo uccello che vola verso Leda, servendosi in tal modo di un sigillo, che è del tutto conforme all'intemperanza di Zeus![95]

A questo tipo di immagini Clemente sembra riferirsi anche in un passo poco distante:

Questi sono i modelli della vostra mollezza, questi i fondamenti divini della vostra dissolutezza, questi gli insegnamenti dei vostri dèi, che si mostrano dissoluti al pari di voi.
"...poichè ciò che ciascuno vuole, questo anche crede", secondo l'oratore ateniese. (nota 101: Demostene, Olynth, III, 19). E quali sono anche le altre vostre immagini! Piccoli Pan e fanciulle nude e satiri ubriachi e rigonfiamenti fallici, che sono presentati nudi nei dipinti (Οἷαι δὲ αὖ καὶ ἄλλαι ὑμῶν εἰκόνες, πανίσκοι τινὲς καὶ γυμναὶ κόραι καὶ σάτυροι μεθύον τες καὶ μορίων ἐντάσεις, ταῖς γραφαῖς ἀπογυμνούμεναι), e che sono condannati dalla loro stessa incontinenza.
2. Ormai non vi vergognate più di ammirare i dipinti che rappresentano le posizioni erotiche di ogni genere di lussuria esposti apertamente in pubblico, ma anzi li conservate e li tenete appesi in alto come se fossero offerte votive, vere immagini delle vostre divinità, e voi venerate nelle vostre case, come se fossero sacre, queste stele di spudoratezza, e vi fate dipingere in ugual modo tanto le posizioni erotiche di Filenide come le fatiche di Eracle[96].

95 Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, IV, 60, 1-2. Il passo è contenuto nella citazione n. 13 dell'Antologia. F. Migliore, in *Protrettico ai greci / Clemente Alessandrino*,c cura di F. Migliore, Roma, 2004, traduce πανίσκοι con statuette di Pan, tuttavia il termine significa piccoli Pan, Clemente non utilizza in questo passo vocaboli pertinenti all'ambito della scultura, e Pan era rapprentato frequentemente anche in pittura, nelle scene di carattere dionisiaco a cui l'Alessandrino sta facendo riferimento.
96 Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, IV, 61, 1-3. Cfr. Antologia, cit. 13. Riferimenti più generici a pitture su tavola come idoli sono offerti da Clemente anche in *Protrepticus* I, 3, 1 e I, 7, 5: cfr. *Clementis Alexandrini Protrepticus*, cit., p. 5.6-7; pp. 12.23, 13.28. Qui però l'Alessandrino non parla di πίνακες, bensì di ξύλα e σκιαγραφίαι, dove il termine σκιαγραφίαι (disegni, pitture) consente di interpretare ξύλα, legni, come tavole e non come statuette in legno.

Qui l'Alessandrino non usa il termine di πίνακες , ma quello più generico di γραφαί, pitture; tuttavia l'analogo soggetto (le avventure erotiche di dèi e semidei) e la collocazione in posizione elevata di questi dipinti (ἀνακείμενα) fanno supporre che Clemente si stia ancora riferendo a dei πίνακες del genere di quelli menzionati poco prima.

L'esistenza di pitture su tavola di soggetto religioso pagano ha trovato conferma nel ritrovamento, a partire dagli inizi del '900, di alcuni pannelli nell'area egiziana del Fayum, rappresentanti divinità e databili ad un arco di tempo che va dal II al IV secolo d.C.
Il corpus di queste pitture, comprendente a tutt'oggi una ventina di tavole, e suscettibile di aumento, è tornato ad essere, negli ultimi decenni, oggetto di particolare attenzione da parte degli studiosi, sulla scorta soprattutto delle ricerche di Thomas Mathews, che sta indagando questi manufatti anche in relazione al loro ruolo di precedenti dell'icona cristiana[97].
In questi pannelli la divinità è solitamente rappresentata a figura intera, in contesti non narrativi e in posizione frontale. I soggetti più frequenti sono le divinità maggiori della religione egiziana, come Serapide, Iside, Horus Arpocrate, ma anche figure di dèi minori rappresentati in costume militare o a cavallo[98].
Per una coincidenza fortunata quanto suggestiva, tuttavia, una tavola conservata al Museo Pushkin di Mosca potrebbe rappresentare proprio la dea menzionata da Clemente, Afrodite, assieme al dio Ares, suo amante[99].

97 È tuttora in corso il progetto di ricerca di Thomas F. Mathews e Norman Muller, i quali si sono riproposti di ricostruire e studiare il corpus delle pitture su tavola della Tarda Antichità. Elenchi delle tavole oggetto di studio sono stati forniti in: T. F. Mathews, *The emperor and the icon*, in *Imperial art as Christian art - Christian art as imperial art : expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian*, Roma, 2001, Erschienen, 2002, "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia"n.s. 1, 15, 2001, pp. 163-177 (in particolare pp. 175-177); Id., *The clash of gods : a reinterpretation of early Christian art*, Princeton, 1993, rev. and expanded ed. Princeton, 1999, 2nd printing Princeton, 2003; trad. it. *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, traduzione di A. dell'Aira ed E. Russo, prefazione di E. Russo, Milano, 2005, pp. 210-211. Gli studi di Mathews e le sue ipotesi circa il ruolo di precedente che la pittura su tavola di soggetto religioso pagano avrebbe avuto nello sviluppo dell'icona cristiana hanno, in anni recenti, attirato l'interesse di altri studiosi su questo argomento: cfr. R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon : ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei*, Dettelbach, 2003; S. Sande, *Pagan pinakes and Christian icons : continuity or parallelism?* , in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", n.s. 4, 18.2004(2005), pp. 81-100. Sulla questione del rapporto fra pinakes pagani e icone cristiane si tornerà nel paragrafo 1.3.
98 T. F. Mathews, *The emperor and the icon*, cit., pp. 173-175; Id, *Scontro di dèi*, cit.,pp. 95-96.
99 Su questa tavola si vedano: K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Berlin, Wiesbaden, 1966, pp. 72-73, tav. 19, 2; Id., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Pittura. Ritratti di mummie*. Serie B (2), Palermo e Roma, 1977, pp. 65-66, tav. 95,2.



Fig. 4, Mosca, Museo Puškin, pittura su tavola, inv. 4233, Ares e Afrodite

La tavola mostra una giovane coppia raffigurata a mezzo busto. L'uomo indossa un chitone rosa a maniche corte, una clamide rosso bruna e un elmo di bronzo ornato di pietre preziose. Sul petto reca una fibbia ornata da un'immagine del toro Api. La donna è vestita di un chitone bianco che, ornato da una rosa, scivola dalla spalla sinistra, scoprendole un seno. I capelli neri, scriminati al centro, le scendono in lunghi riccioli sulle spalle. L'uomo cinge la donna con la mano sinistra, e con la destra sostiene il suo braccio sinistro. La donna, a sua volta, dispiega con la mano destra alzata un mantello scuro che aleggia dietro di lui e ne trattiene l'altra estremità con la sinistra.

L'elmo della figura maschile e la caratterizzazione frivola di quella femminile conducono a pensare ad Ares e Afrodite. Parlasca interpretava questa tavola come il ritratto di una coppia di mortali rappresentati in forma di divinità. Per Mathews l'opera rientra nel corpus dei

pannelli religiosi tardo antichi, ed egli la connette anzi esplicitamente al passo di Clemente Alessandrino[100]. Possiamo dire che, se è vero che l'atteggiamento di affettuosa confidenza fra i due coniugi e il taglio a mezzo busto hanno un'indiscussa consonanza con l'ambito del ritratto, il seno nudo della figura femminile sarebbe un elemento alquanto ardito ed insolito nella rappresentazione di una defunta; una simile audacia, che poteva risultare lesiva del decoro della morta, non ha riscontro nel repertorio dei ritratti del Fayum. La nudità è invece caratteristica della rappresentazione di Afrodite. D'altronde anche i gesti delle due figure, e in particolare il contatto fra il braccio dell'uomo e la mano della donna, trovano riscontro in varie raffigurazioni di Marte e Venere nella pittura murale pompeiana[101].

L'interpretazione della tavola di Mosca come pittura di soggetto religioso piuttosto che come ritratto appare dunque condivisibile. Tuttavia questo dipinto non sembra corrispondere pienamente al tipo di immagine evocato da Clemente Alessandrino, per quanto sia suggestiva la coincidenza della presenza di Afrodite sia nella tavola che nel passo del *Protrepticus*.

Clemente insiste infatti con forza sul carattere marcatamente erotico dei *pinakes* raffiguranti la dea e di altre raffigurazioni consimili.

Nella tavola di Mosca invece la relazione adulterina fra Ares e Afrodite non è mostrata esplicitamente, anche se già il solo particolare del seno nudo doveva risultare scandaloso agli occhi dei cristiani dei primi secoli.

Fra i pannelli religiosi pagani giunti fino a noi ve ne sono alcuni di contenuto erotico più esplicito. Si può ricordare, ad esempio, una tavola scoperta da Rubensohn a Tebtynis e conservata al Museo del Cairo, nella quale un giovane Dioniso-Arpocrate, nudo, mostra il proprio sesso[102].

---

100 T. F. Mathews, *The emperor and the icon*, cit., p. 175; Id., *Scontro di dèi*, cit., p. 94-95: qui, oltre a ricordare il passo di Clemente Alessandrino, sottolinea l'antitesi fra l'esplicita rappresentazione del nudo nelle tavole pagane e la rinuncia alla sessualità raccomandata dagli autori cristiani.

101 Così ad esempio nel tablino della casa di M. Lucrezio Frontone a Pompei: cfr. *Romana pictura : la pittura romana dalle origini all'età bizantina*, a cura di A. Donati, Milano, 1998, p. 199.

102 O. Rubensohn, *Aus griechisch-romischen Hausern des Fayum*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 20, 1905, pp. 23-25, tav. 3; T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., p. 95. Un altro caso che si può ricordare è quello di una tavola conservata al Museo Archeologico di Alessandria d'Egitto (no. 22976), nella quale sono rappresentate due divinità egizie, Suchos e Min, quest'ultimo nell'atto di tenere il proprio membro. Cfr. V. Rondot, "Min Maitre de Tebtynis", in *Egyptian religion the last thousand years : studies dedicated to the memory of Jan Quaegebeur* , Willy Clarysse, Antoon Schoors and Harco Willems (eds.), Leuven, 1998, 2, pp. 241-255.



Fig. 5, Il Cairo, Museo Egizio, pittura su tavola, inv. J 31568, Dioniso/Horos/Arpocrate (da Rubensohn)

Leggendo il passo di Clemente, tuttavia, vengono in mente più che altro le rappresentazioni di carattere propriamente erotico che popolavano lo spazio domestico nell'età imperiale: costituivano un tema frequente sia nella pittura murale che nei mosaici pavimentali[103].
Non di rado le si poteva vedere anche sui πίνακες, le tavole dipinte appese o appoggiate alle pareti, di cui si conservano numerose testimonianze indirette nelle pitture murali di Roma e

[103] I temi erotici erano molto diffusi nella pittura murale antica; cfr. da ultimo L. Jacobelli, *Le pitture erotiche delle Terme suburbane di Pompei*, Roma, 1995, con bibliografia precedente. In genere però i personaggi non sono identificabili come divinità. Nel repertorio dei mosaici pavimentali africani dell'età imperiale si trovano invece amori delle divinità e del mito i cui protagonisti sono strettamente collegabili all'immaginario evocato da Clemente, legato al mondo di Dioniso e Venere e delle divinità minori che costituivano le loro corti. Questi mosaici avevano una funzione non cultuale, ma essenzialmente ornamentale o di rappresentazione delle attività della famiglia del dominus...Suscitavano comunque la preoccupazione dei Padri in quanto costituivano un apparato di immagini pagane che permeavano lo spazio della casa, oltre al fatto che i soggetti erotici risultavano scandalosi e immorali. Sulle rappresentazioni di divinità nei mosaici pavimentali africani e sulle loro rappresentazioni, cfr. S. Muth, "Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation : zum Umgang mit den Mythenbildern im spätantiken Haus", in *Epochenwandel? : Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter* / Franz Alto Bauer ; Norbert Zimmermann (Hrsg.), Mainz am Rhein, 2001, pp. 95-116; K. M. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa : studies in iconography and patronage*, Oxford, New York, 1978, pp. 137-187; K. M. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge, 1999, pp. 115 ss.

dell'area campana (anche se in genere i personaggi coinvolti in queste attività amatorie non sono identificabili come divinità o eroi del mito)[104].

Queste rappresentazioni, tuttavia, al pari degli altri soggetti visibili sui πίνακες, vale a dire scene di banchetto, allegorie letterarie o musicali, attività della vita quotidiana, figure sedute o stanti, sacrifici, non sembrano un particolare valore cultuale, ma al più un carattere solo blandamente religioso: essenzialmente svolgevano funzione di rispecchiamento dei gusti e della vita dei proprietari e della loro famiglia[105].

Gli unici πίνακες che sembrano riflettere un uso cultuale e votivo sono quelli collocati nei pressi di statue di divinità, colonne, *baeytilii* e altari nel genere dei "paesaggi sacri". Nei non numerosi casi in cui si riesce a distinguere il soggetto rappresentato, però, queste tavole non sembrano corrispondere strettamente né alle descrizioni di Clemente Alessandrino né ai pannelli con immagini di divinità provenienti dall'area del Fayum; per lo più, infatti, riproducono le fattezze della statua o del *baetylus* a cui sono dedicate[106].

Clemente Alessandrino, tuttavia, attribuisce più volte e molto chiaramente alle tavolette dipinte raffiguranti gli amori degli dèi una funzione votiva. Non ci sono particolari ragioni per mettere in dubbio la credibilità delle sue affermazioni; a confronto con le attestazioni materiali giunte fino a noi, esse suggeriscono invece l'opportunità di non incanalare in categorizzazioni troppo rigide le varie tipologie di immagini pagane più o meno strettamente legate all'ambito religioso: le varie funzioni che si possono individuare, cultuale, ornamentale, di rappresentanza, non si escludevano l'una con l'altra, ma potevano convivere intrecciate: per questo spesso non risulta possibile distinguerle e definirle in modo univoco[107].

Che i *pinakes* religiosi avessero una funzione primariamente (anche se non esclusivamente) votiva è confermato dal fatto che nei pannelli tardoantichi rappresentanti gli dèi pagani si vede talvolta il donatore raffigurato in piccola scala accanto alla divinità. Possiamo ricordare,

---

[104] Cfr. ad esempio *Museo nazionale romano. Le pitture. II,1, Le decorazioni della villa romana della Farnesina* , a cura di I. Bragantini, M. de Vos, Roma, 1982, tavv. 40, 51, 85, 86, 87, 96, 172, 210.

[105] D. L. **Thompson**, "A **Painted Triptych** from Roman Egypt," J. Paul Getty Museum Journal 6-7 (1978 79), pp. 185-92 (in particolare p. 190); I. Scheibler**,** *Zu den Bildinhalten der Klappturbilder romischer Wanddekorationen*, in «Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts - Romische Abteilung», vol. 105, 1999, pp. 1-20 (in particolare p. 19); S. Sande, *Pagan pinakes and Christian icons : continuity or parallelism?*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", n.s. 4, 18, 2004 (2005), pp. 81-100 (in particolare p. 89)

[106] S. Sande, *Pagan pinakes*, cit., pp. 85-88, ha pubblicato un elenco di pitture di Roma e Pompei rapppresentanti paesaggi sacri in cui si vedono pinakes collocati nei pressi di statue, colonne, *baetyli*i, e che verosimilmente avevano una funzione votiva.; il soggetto dei *pinakes* risulta spesso non distinguibile sia ragioni legati alle pitture stesse, vale a dire le piccole dimensioni del quadretto e lo stato di conservazione, sia per la qualità delle immagini pubblicate.

[107] Come osservato, riguardo all'ambito delle statue, da P. Stewart, *Statues*, cit., pp. 140-148.

ad esempio, la tavola con un dio militare conservata al Rhode Island School of Design di Providence[108].



Fig. 6, Providence, Rhode Island School of Design Museum, pittura su tavola, n. 59030, Divinità militare

Un'iscrizione dà voce alla preghiera dell'offerente: υπὲρ Πανεφρίμμις ἐπ'ἀγαθῷ, "in favore di Panephrimmis, per il bene"[109]. La formula di richiesta di beneficio, ἐπ'ἀγαθῷ, ricorre anche in altre tavole[110]. I pinakes potevano essere offerti con funzione votiva sia in ambito domestico che all'interno degli edifici di culto. Una tavola frammentaria raffigurante Iside lactans è stata rinvenuta nel tempio di Tutu, a Ismant el Kharab, antica Kellis, nell'oasi di Dahkle[111].

[108] G. Nachtergael, *Trois dédicaces au dieu Hèrôn*, in «Chronique d'Egypte», 1996, vol. 71, n°141, pp. 129-142. La figura del donatore si scorge anche nelle seguenti tavole: Berkeley, Phoebe Hearst Museum of Anthropology, no. 6.21387, sacerdote con dio bambino; questa tavola è ancora inedita, ma una foto è visibile nel sito www.tebtynis.berkeley.edu; Musees Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, no. E 7409, Heron e divinità militare; una tavola raffigurante Heron e un'altra divinità, conservata ad Etampes, in Francia, in collezione privata, e pubblicata da M. Rassart Debergh in *Plaquettes peintes d'époque romaine*, in «Bulletin de la Société d'Archéologie Copte» 30, 1991, pp. 43-47. Cfr. T. Mathews, *The Emperor and the icon*, cit, p. 174.

[109] Cfr. G. Nachtergael, *Trois dédicaces*, cit., p. 140. Una diversa lettura del nome, Παντοφρημμιος, era stata proposta da F. Cumont, "Un dieu suppose syrien associe a Heron en Egypte", *Melanges* ***syriens*** *offerts a M. Rene Dussaud*, Paris 1939, 1-9.

[110] Ad esempio nella tavola di Etampes: cfr. M. Rassart Debergh, *Trois icônes romaines du Fayoum*, in «Chronique d'Egypte», 1991, vol. 66, n°131-132, pp. 349-355, in particolare pp. 353-355; G. Nachtergael, *Trois dédicaces*, cit., p. 141.

[111] C. A. Hope, *Isis and Serapis at Kellis*: *A Brief Note*, in «Bulletin of the Australian Centre for Egyptology», 5, 1994, 37-42, in particolare pp. 37-38 e pl. 3; C. A. Hope, H. Whitehouse, "A Painted Panel of Isis", in *Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1992-1993 and 1993-1994 Field Seasons***,** Oxford, 1999, pp. 95-100; Th. F. Mathews ; N. Muller, Isis and Mary, pp. 7-8 e p. 11, tav. 1.5. Secondo Helen Whitehouse la

Anche gli autori cristiani attestano più volte che i pagani attribuisono alle immagini delle divinità il significato di offerte votive, pur non facendo specifico riferimento alle pitture su tavola: così Origene e Clemente; così Lattanzio[112].

1.1.4 - Il ritratto dell'imperatore: idolo o modello di riferimento per l'immagine cristiana?

Abbiamo visto quanto le immagini degli dèi fossero diffuse nei media e nella forme più diverse, permeando vari ambiti della vita pubblica e privata.

Non meno capillare era la diffusione delle immagini imperiali, che garantivano al sovrano la possibilità di una presenza ramificata e continua nella società tardo antica[113].

Dalle fonti storiche pagane di età imperiale, come Erodiano, Cassio Dione e le raccolte di biografie che compongono l'*Historia Augusta*[114], si comprende non solo quanto le immagini dei sovrani permeassero i luoghi e i tempi della vita cittadina, ma anche come l'immagine svolgesse effettivamente il ruolo di sostituto dell'imperatore in molte situazioni. ne faceva le veci nelle azioni giudiziarie o negli spettacoli teatrali o circensi, qualora non potesse essere

---

tavola, databile alla fine del II secolo, venne utilizzata in ambito domestico prima di essere offerta come dono votivo al tempio di Tutu. Francois Cumont ipotizzò la provenienza da un tempio, e in particolare da quello di Heron a Philadelphia, per tre tavole messe in vendita a Parigi, e che, secondo le indicazioni del venditore, erano state acquistate insieme nella regione del Fayum. Due di esse erano le tavole di Providence e Bruxelles: cfr. n...Marguerite Rassart Debergh identificò la terza nella tavola di Etampes: cfr. M. Rassart Debergh, *Trois icônes romaines*, cit., pp. 352-353. A sostegno di questa ipotesi G. Nachtergael, *Trois dédicaces*, cit., p. 142, ricorda il fatto che le tavole di Providence e di Etampes vennero entrambe vendute a Parigi in un periodo di tempo molto vicino, fra il 1953 e il 1955.

[112] Per Origene, *Contra Celsum*, VII, 44; VII, 62; VII, 66 (in questi due casi riporta, direttamente e indirettamente, affermazioni del filosofo pagano Celso); VIII, 17: cfr. *Contro Celso* / Origene, a cura di P. Ressa, cit. pp. 627, 646, 650, 672; per Lattanzio, *Divinae Institutiones*, VI, 13. Lattanzio riferisce che i pagani sono soliti ornare con materiali preziosi le immagini delle divinità.

[113] La letteratura sui ritratti dei sovrani nell'età imperiale è naturalmente vastissima. Si danno qui solo alcuni riferimenti generali: H. P. L'Orange, *Apotheosis in ancient portraiture*, Oslo, 1947; B. M. Felletti Maj, I*conografia romana imperiale : da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino (222-285)*, Roma, 1958; C. Vermeule, *A Graeco-Roman portrait of the third century A. D. and the Graeco-Asiatic tradition in imperial portraiture from Gallienus to Diocletian*, in «Dumbarton Oaks papers», 15.1961, pp. 1-22; S. Nodelman, *Severan imperial portraiture*, A.D. 193-217, 1964; R. Calza, *Iconografia romana imperiale : Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma , 1972; S. Sande, *Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 6, 1975, pp. 65-106; S. Wood, *Roman portrait sculpture, 217-260 A.D. : the transformation of an artistic tradition*, Leiden, 1986; D. E.E. Kleiner , *Roman sculpture***,** London, 1992; C. B. Rose, *Dynastic commemoration imperial portraiture in the Julio-Claudian period*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997; *From Caligula to Constantine : tyranny & transformation in Roman portraiture*, ed. by Eric R. Varner, Atlanta, 2000; E. R. Varner, *Mutilation and transformation : damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, Leiden, 2004.

[114] *Histoire romaine de Dion Cassius*, traduite en français avec des notes critiques, historiques, etc., et le texte en regard, par E. Gros et V. Boissée, Paris, 1845-1870 (in particolare tome dixieme, Paris, 1870); *Storia dell'Impero romano dopo Marco Aurelio*/ Erodiano ; testo e versione a cura di Filippo Cassola, Firenze, 1968, *Histoire auguste : les Empereurs romains des IIe et IIIe siècles* / édition établie par A. Chastagnol, Paris, 1994. Una ricca antologia di fonti relative alle immagini imperiali nel III secolo d.C. è in B. M. Felletti Maj, I*conografia romana imperiale*, cit.

presente[115]; veniva accolta alle porte delle città; soprattutto nelle province lontane dalla capitale, era attraverso l'immagine che i sudditi conoscevano l'imperatore e manifestavano approvazione o rifiuto nei loro confronti[116].

L'immagine soffriva le vicissitudini e i rivolgimenti politici: accompagnava l'ascesa del sovrano come lo seguiva nella caduta in disgrazia , subendo la *damnatio memoriae*[117]. Fra i molti esempi possibili, si può ricordare la rimozione della figura di Geta in varie rappreserntazioni della famiglia imperiale dei Severi, in seguito alla damnatio decretata da Caracalla nei confronti del fratello dopo averlo fatto assassinare.

Tale cancellazione è tutt'ora evidente in alcune opere ascrivibili all'età severiana: nel celebre tondo di Berlino, che ritrae Settimio Severo con la moglie Giulia Domna e i figli Caracalla e Geta(raro esempio di un genere che doveva essere molto diffuso, quello del ritratto pittorico su tavola degli imperatori)[118]; un rilievo dell'arco degli Argentari a Roma, nel quale Geta era rappresentato assieme a Settimio Severo e Giulia Domna[119].

---

[115] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin : recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936 (in particolare pp. 140-179); E. Kitzinger, *The cult of images in the age before Iconoclasm*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8, 1954, pp.83-150, rist. in Id., *The art of Byzantium and Medieval West*, Bloomington, 1976, trad. it. *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo all'iconoclastia*, Firenze, 1992, pp. 1-115 (in particolare pp. 12-13, 58-63; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitakter der Kunst*, Munchen, 1990, trad. it *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, 2001, pp.; P. C. Finney, *The invisible God*, Oxford, 1994, pp. 69-98 (chapter 4, "The Emperor image"); J. Elsner, *Imperial Rome and Christian triumph: the art of the Roman empire AD 100-450*, Oxford, 1998, pp. 54-87 (chapter IV, Art and the Imperial Power).

[116] Sull'arrivo delle immagini imperiali, cfr. S. Mac Cormack, *Art and ceremony in Late Antiquity*, California, 1981, trad. it. *Arte e cerimoniale nell'antichità*, a cura di F. Piviotti Inghilleri, 103-110.

Fra i numerosissimi esempi possibili nelle fonti pagane, cfr. Erodiano, VIII, VI, 2 e *Historia Augusta, Maximini duo,* 24, 2, 3, ove si ricorda come ai cittadino di Antiochia venne chiesto di riverire le immagini dei nuovi imperatori, Massimo Pupieno e Balbino (imperatori per alcuni mesi, dall'aprile al luglio 238) e del cesare Gordiano III, per riconoscere la loro acclamazione al trono imperiale. Sul versante cristiano, la funzione di sostituto del sovrano è riconosciuta anche da Lattanzio e Eusebio, parlando delle immagini di Costantino: Lattanzio, in *De mortibus persecutorum*, 25, narra che Costantino, proclamato imperatore, inviò un suo ritratto coronato d'alloro a Galerio, il, quale, a malincuore, lo riconobbe, inviandogli la porpora imperiale; cfr. *De la mort des persécuteurs* / Lactance ; introduction, texte critique et traduction de J. Moreau**,** Paris, 1954 (Sources chrétiennes; 39), pp...; nel *De Vita Constantini*, I, 8, e 4, 50, Eusebio riferisce che Costantino ricevette la sottomissione di tutti i governatori e satrapi dei popoli barbari, fino all'India: essi lo onorarono attraverso le statue e le immagini dipinte: *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius; hrsg. von F. Winkelmann**,** Berlin, c1991, pp. 10. 30- 11. 7, 137. 30-138.3.

[117] Alla pratica della *damnatio memoriae* fanno riferimento anche gli autori cristiani: cfr. Tertulliano, *Ad Nationes*, II, 7, in *Opere apologetiche* / Tertulliano ; a cura di C. Moreschini e P. Podolak, Roma, 2006, p. 432; Lattanzio, *De mortibus persecutorum*, III,4 (relativamente a Domiziano) e XLII, 1 (la damnatio delle immagini di Massimiano ordinata da Costantino comporta la rimozione anche delle immagini di Diocleziano, poichè i due tetrarchi erano stati raffigurati assieme), in *De la mort des persécuteurs* / Lactance, pp. 82.15-17, 125.1-4; Eusebio, *De Vita constantini*, I, 47 (distruzione delle statue e delle immagini pittoriche di Massimino) e III, 4 (Durante le controversie fra cattolici ed ariani ad Alessandria vengono commessi oltraggi contro le statue dell'imperatore), in *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius, pp. 29. 24-26, 79. 3-5.

Da un punto di vista storico artistico si veda lo studio di E. R. Varner, *Mutilation and transformation*, cit, con bibliografia precedente.

[118] K. Parlasca, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano...Serie B (2)*, cit., n. 390, pp. 64-65, tavv. 95, 1; 96, 1-2-4; H. Heinen**,** *Herrscherkult im römischen Agypten und Damnatio Memoriae Getas, Überlegungen zum. Berliner Severertonto und zu Papyros Oxyrhynchus XII 1449*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen



Fig. 7, Berlino, Staatliche Museum , pittura su tavola, Ritratto di famiglia dei Severi

Il fenomeno della *damnatio* mostrava concretamente come l'immagine venisse intesa come un vero e proprio doppio dell'imperatore: gli atti che si compivano nei confronti dell'immagine erano intesi come rivolti contro la persona stessa del sovrano. Il mancato rispetto per l'effigie imperiale poteva comportare una incriminazione o una condanna a morte per lesa maestà.

Instituts», Römische Abteilung", 98, 1991, pp. 263-298; M. Nowicka, *Le tondo de Septime Sévère et les techniques de peinture des portraits antiques*, in «Archeologia(Varsovie)» (Archeologia. Rocznik Instytutu archeologii i etnologii / Polskiej Akademii Nauk - Wrocław), 45, 1994, pp. 99-102; B. Weber, *Ein aktualisiertes Familienbild? Überlegungen zur Datierung des Berliner Severertondos*, in **«**Römische Mitteilungen», 112, 2005/2006, pp. 425-432; Z. Newby, *Art at the crossroads? Themes and Style in Severan Art*, in *Severan culture* / ed. by S. Swain, S. Harrison, J. Elsner**,** Cambridge ; New York, 2007, pp. 201-249 (in particolare pp. 211-213)
Le piccole dimensioni del tondo fanno pensare più a un'immagine per la devozione privata che a un'*imago laureata* inviata in rappresentanza dell'imperatore.

[119] Nello stesso monumento, nel rilievo che rappresenta Caracalla, si nota la cancellazione della moglie Plautilla, anch'essa vittima di *damnatio memoriae*. Cfr. M. Pallottino, *L'arco degli argentari*, Roma, 1946; F. Ghedini, *Giulia Domna tra Oriente e Occidente : le fonti archeologiche*, Roma, 1984, pp. 25-55 (per i due rilievi colpiti dalla damnatio memoriae si veda in particolare p. 29); S. De Maria, **Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana**, Roma, 1988, p. 307-309, n. 90 (con bibliografia precedente); J. Elsner, *Imperial Rome and Christian triumph*, cit., pp. 55-56; E. R. Varner, *Mutilation and transformation*, cit., pp. 162-163; Z. Newby, *Art at the crossroads?*, pp. 218-222. Sulla *damnatio memoriae* di Geta si veda anche C. Richter, *Damnatio memoriae - Leben und Tod des Publius Septimus Geta*, Hauptseminararbeit, 2006.

Da Cassio Dione apprendiamo, ad esempio, che un giovane cavaliere venne arrestato per aver portato in un bordello una moneta con l'immagine di Caracalla; rischiava la condanna a morte, ma fu rilasciato in seguito alla morte dell'imperatore[120].

Le immagini imperiali erano del resto oggetto di un vero e proprio culto[121]. I cristiani, pur essendo fedeli sudditi dell'impero, non potevano accettare la *proskynesis* e i sacrifici nei confronti delle effigi imperiali: per loro si trattava di tributare ad una figura umana l'adorazione dovuta solo a Dio, e quindi di un atto di idolatria. Non a caso, stando alla testimonianza della celebre lettera di Plinio il Giovane a Traiano, nelle azioni giudiziarie contro i cristiani venivano impiegate le immagini dei sovrani proprio come banco di prova della fedeltà dell'impero o dell'appartenenza alla *religio illicita*: se i denunciati accettavano di venerarle, venivano lasciati andare.

Quelli che negarono di essere cristiani, invocando gli dei secondo formule dettate da me, offrendo preghiere con incenso e vino alla tua immagine, che avevo ordinato appositamente di portare assieme alle statue degli dei...(cosa che nessuno fra quelli che sono davvero Cristiani può essere indotto a fare), questi ho creduto che dovessero essere assolti dall'accusa[122].

Da questo capiamo come i ritratti degli imperatori potessero risultare particolarmente invisi ai cristiani: non erano solo espressione della superbia e della vanagloria dei sovrani, ma si legavano al pericolo di condanne o persecuzioni alle quali si poteva sfuggire solo rinnegando la propria fede; un pericolo reale, per quanto non se ne debba esagerare la portata.

Tertulliano, nell'*Ad Nationes*, afferma chiaramente che i cristiani sono accusati di essere nemici di Roma perchè non venerano l'immagine dell'imperatore. Ai pagani risponde che i cristiani non riconoscono l'imperatore Dio, ma è fra i Romani stessi che il sovrano deve cercare i suoi nemici.

Quanto alla resistenza ostinata e ai pregiudizi, se ne proponete qualcuno, neppure questo può sottrarsi alla comparazione e al confronto. Il primo è quello secondo il quale il culto della maestà

---

[120] Cassio Dione, LXXVII, 16, in *Histoire romaine de Dion Cassius*, cit., p. 370. Dall'*Historia Augusta, Antoninus Caracalla,* 5,7: si apprende che alcuni uomini vennero condannati per aver orinato in un luogo dove si trovavano immagini del principe e per aver tolto ad esse corone, che si misero al collo per scongiurare la febbre terzana.

[121] Sul culto dell'imperatore si vedano: F. Millar, *The emperor in the Roman world : (31 BC - AD 337)*, London, 1977S. Price, *Rituals and power : the Roman imperial cult in Asia Minor,* Cambridge, 1986; I. Gradel, *Emperor worship and Roman religion*, Oxford, 2002.

[122] Plinio il Giovane, Epistula X, 96, 1-9. Si tratta della risposta ad un rescritto di Traiano, con la quale Plinio rivolge all'imperatore per ottenere istruzioni da seguirsi nel trattare con i cristiani della Bitinia e del Ponto, ove ricopriva la carica di legato con potere consolare. L'epistolario pliniano ha conservato subito dopo la risposta di Traiano (Ep. X, 97), che elogia l'operato di Plinio e afferma che le autorità non debbono andare in cerca dei cristiani nè prestare fede a libelli anonimi, tuttavia, chi è denunciato e riconosciuto come cristiano, deve essere punito, a meno che non rinneghi questa fede offrendo sacrifici agli dèi. La testimonianza della lettera di Plinio in relazione al significato che l'immagine dell'imperatore doveva avere agli occhi dei primi cristiani è discussa da P. C. Finney, *The invisible God*, pp. 69 ss.

di Cesare è stabilito dagli dèi, per cui siamo definiti empi nei confronti degli imperatori per il fatto che non ci propiziamo le loro immagini e non giuriamo sui loro numi tutelari. Ci definiscono nemici del popolo. Sia pure così, se ogni giorno dai vostri popoli sono fatti Cesari sia Parti, che Medi che Germani. Il popolo romano li vedrà in questo luogo nel quale furono genti indomite e straniere. "Voi, che pure siete dei nostri, cospirate contro i nostri!". Riconosciamo certamente la lealtà di Roma verso i Cesari: non è mai scoppiata nessuna congiura, in senato o nello stesso palazzo imperiale non c'è nessuna macchia impressa dallo spargimento del sangue di Cesare, nelle province non si è ostentata la maestà del popolo romano[123].

In connessione con il rifiuto cristiano di adorare l'immagine dell'imperatore e come modello di resistenza all'idolatria condotta fino alla prova del martirio, i Padri esaltano l'exemplum biblico dei tre giovani di Babilonia, che vennero condannati ad essere bruciati vivi in una fornace ardente per aver ricusato di adorare la statua d'oro di Nabucodonosor[124]. Fra III e IV secolo questo tema conosce notevole fortuna anche nelle testimonianze artistiche: in pittura murale, nella catacomba di Priscilla e in quella dei SS. Marco e Marcelliano, e soprattutto nella scultura dei sarcofagi. In tutti gli esempi conosciuti l'idolo che i fanciulli rifiutano di adorare è in forma di busto ed ha le stesse fattezze di Nabucodonosor: ricorda più la tradizione del ritratto imperiale che la statua d'oro di cui parla la Bibbia.[125]



Fig. 8, Firenze, chiesa di San Lorenzo, sarcofago a fregio continuo (da Wilpert)

[123] Tertulliano, *Ad Nationes*, I, 17, 1-2. Cfr. Antologia, citazione n. 33.
[124] Tertulliano, Scorpiace, 8: PL 2, 137 B-138 A. Cfr. anche: Clemente Alessandrino, *Stromati*, I, 22: PG 8, 893 A; Cipriano, *Trattato XI, Ad Fortunatum de exhortatione martyrii*, 11: PL 4, 667 B-C.
[125] C. Carletti, *I tre giovani di Babilonia nell'arte cristiana antica*, "Quaderni di Vetera Christianorum", 9, Brescia, 1975, cap. II, *Il rifiuto a Nabucodonosor*, pp. 65-87 (in particolare pp. 67-75). Per l'affresco di Priscilla, cfr. J. Wilpert, J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg, 1903, tav. 123, 1; per quello della catacomba dei SS. Marco e Marcelliano, L. De Bruyne, *Arcosolio con pitture recentemente ritrovato nel cimitero dei SS. Marco e Marcelliano*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 26, 1950, pp. 211-215, fig. 7. Per il sarcofago di San Lorenzo a Firenze, cfr. J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. III, supplemento, Città del Vaticano, 1936, tav. 287, 1. Altri esempi nella plastica funeraria sono ricordati da C. Carletti, *I tre giovani*, cit., pp. 71-73.

Le immagini imperiali potevano suscitare una forte resistenza da parte dei cristiani non solo per il fatto che non potevano accettare di adorarle, ma anche perchè esse presentavano spesso una forte commistione con l'immaginario religioso pagano, a molti livelli.

L'imperatore poteva farsi rappresentare in veste di divinità o di eroe mitologico. Così, ad esempio, sappiamo che Commodo amava farsi rappresentare in guisa di Ercole[126]. Questa sua predilezione è testimoniata, ad esempio, da un busto conservato ai Musei Capitolini.



Fig. 9, Roma, Musei Capitolini, busto di Commodo

Gli imperatori della dinastia dei Severi si facevano spesso effigiare in veste di Alessandro Magno,

le immagini del quale sono spesso evocate dai Padri esempio di idolatria[127].

Il sovrano poteva poi essere rappresentato mentre compiva sacrifici o atti di culto in onore delle divinità pagane. Elagabalo, ad esempio, inviò a Roma un dipinto che lo ritraeva a figura intera mentre vestiva il costume sacerdotale siriano e compiva sacrifici pubblici in onore del

[126] Cassio Dione, LXXII, 15, 6; LXXII, 22, 3, ove si racconta che l'imperatore fece sostituire la testa del colosso neroniano con la propria e fece porre alla base della statua un leone, appunto per rappresentarsi in veste di Ercole: cfr. *Histoire romaine de Dion Cassius*, cit., p. 112, 128 ; Historia Augusta, *Commodus Antoninus*,9, 2: *Histoire auguste*, cit., pp. 230-232

[127] Cassio Dione, LXXVII, 7,1, in *Histoire romaine de Dion Cassius*, cit., p. 338; Erodiano, IV, VIII, 1, in *Storia dell'Impero romano dopo Marco Aurelio*, cit., pp. 210-211; Historia Augusta, *Alexander Severus*, 25, 8, in *Histoire auguste*, cit., pp. 588. Per quanto riguarda gli attacchi dei Padri verso Alessandro Magno, , si può ricordare Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, 10. 97; testo greco in ed. Marcovich, p. 143. 12-17

suo dio. Pescennio Nigro era rappresentato in un mosaico nel portico degli *horti commodiani,* mentre, assieme agli amici intimi di Commodo, prendeva parte a riti isiaci[128].

O, ancora, l'imperatore poteva farsi rappresentare assieme agli dèi. In onore di Commodo venne eretta una statua d'oro che lo rappresentava fra una mucca e un toro, Osiride Api e Iside Athor[129].

Non stupisce che tutto ciò facesse aumentare il carattere sacrilego delle immagini imperiali agli occhi dei cristiani, che vedevano incarnata in esse una manifestazione di idolatria doppia.

Lattanzio ed Eusebio ricordano la connessione fra le immagini degli dei pagani e quelle dei tetrarchi pagani Galerio e Licinio, che contrappongono a Costantino. Lattanzio ricorda come, nel luogo dove Galerio ricevette la porpora imperiale, presso Nicomedia, fu posto un pilastro con una statua di Zeus. Nel De Vita Constatini di Eusebio si vede Licinio incontrarsi con i suoi sostenitori in un luogo popolato di immagini pagane, alle quali offre sacrifici, per poi avanzare in battaglia avendo come insegne immagini di morti e degli dèi[130].

Ancora nella seconda metà del IV secolo, quando la venerazione dell'immagine imperiale anche da parte cristiana era ormai un fatto assodato, Gregorio Nazianzeno rimproverava a Giuliano l'Apostata di aver costretto i sudditi a venerare le immagini degli idoli insieme con la propria:

> Che cosa ordisce Giuliano e quale inganno mette in atto contro i più incorruttibili dei cristiani? Come coloro che mescolano i veleni ai cibi, egli cerca di mescolare l'empietà agli onori tradizionalmente riservati agli imperatori dai popoli sottomessi e di far coincidere le leggi dei Romani con l'inchino davanti agli idoli. E per questo motivo fa porre accanto ai suoi ritratti quelli dei demoni, e, come se fossero immagini consuete, presenta quei quadri ai popoli, alle città e soprattutto ai governatori delle province, di modo che era assolutamente impossibile non commettere un errore: o, col rendere onore agli imperatori, ci si adattava a onorare anche i demoni o, col rifuggire da essi, si recava offesa anche agli imperatori, dal momento che non si poteva fare l'inchino separatamente[131].

---

[128] Cfr. rispettivamente: Erodiano, V. V, 6-7, in *Storia dell'Impero romano dopo Marco Aurelio,* cit., p. 260; Historia Augusta, *Pescennius Niger,* 6, 8, in *Histoire auguste,* cit., p. 654.

[129] Cassio Dione, LXXII, 15, 3, in *Histoire romaine de Dion Cassius,* cit., p. 112.

[130] Lattanzio, *De mortibus persecutorum,* 19, 2: cfr. Antologia, cit. 36; Eusebio, *De Vita Constantini*, II, V; II, 16. Per contro, Costantino si distingue dai suoi predecessori proprio per il rifiuto di far collocare i suoi ritratti nei templi pagani (*De Vita Constanti*n, IV, 16). Cfr. rispettivamente: *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius, pp. pp. 42. 21-26, 47. 28-30, 123. 26-29.

[131] Gregorio Nazianzeno, *Oratio IV, Contra Iulianum imperatorem* I, 17, 81, in Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, trad. e note di C. Sani e M. Vincelli, Milano, 2002,pp. 142-144 (testo e traduzione italiana a fronte).

A maggior ragione la commistione fra l'immaginario religioso pagano e quello imperiale doveva scandalizzare gli autori cristiani dell'età precostantiniana. Non abbiamo, è vero, nella polemica antidolatrica dei secoli II e III, testimonianze altrettanto esplicite quanto quella del Nazianzeno; tuttavia è molto comune il collegamento fra le effigi dei sovrani fatte oggetto di culto e le immagini degli dèi. Forse è anche per questo, e non solo in forza della tradizione letteraria, che i padri ripetono frequentemente che il culto degli idoli ha avuto origine dalle immagini degli uomini divinizzati (in particolare sovrani)[132].

L'atteggiamento degli autori cristiani verso le immagini degli imperatori non si esauriva, tuttavia, in una ostilità incondizionata. La riflessione dei Padri offre spunti che conducono in una direzione diversa. Il ritratto dell'imperatore, se svincolato dai collegamenti con la dimensione del culto pagano, poteva apparire su un piano differente rispetto ai simulacri degli dèi. La funzione di sostituto del modello assente era riconosciuta anche dagli autori cristiani, come non poteva avvenire per le immagini degli dèi, i cui prototipi erano falsi, erano un'invenzione ispirata dai demoni.

Intanto è già significativo rilevare la presenza di attestazioni di un atteggiamento positivo nei confronti dell'autorità imperiale da parte cristiana. Atenagora, nella *Legatio*, paragona gli imperatori Marco Aurelio e Commodo, che hanno ricevuto dall'alto il potere di governare sulla terra, al Padre e al Figlio, che reggono tutto l'universo[133]. Certo è qui in gioco un intento di *captatio benevolentiae* nei confronti dei sovrani, ma un cristiano come Atenagora non oserebbe proporre un paragone talmente elevato (con le persone della Trinità) se le autorità imperiali fossero solamente figure da evitare come incarnazione dell'idolatria.

Che i cristiani potessero del resto accettare, entro limiti legittimi, e quindi senza scadere nell'adorazione e nel culto, la venerazione del sovrano, è testimoniato suo malgrado da

---

[132] Questa idea, come abbiamo visto, era un topos del pensiero razionalista greco; ma anche del giudaismo ellenistico, attraverso il quale era confluito nella Bibbia: cfr. in particolare il libro della Sapienza: Sap 14, 12-21. L'argomento è molto frequente nei padri; si vedano ad esempio: Minucio Felice, *Octavius*, 20, 5-6, in Minucius Felix, *Octavius* / texte établi et traduit par Jean Beaujeu, Paris , 1964, p. 32; Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, 10 (paragone fra gli dèi ed Alessandro Magno), in Clementis Alexandrini *Protrepticus*, ed. Marcovich, cit., p. 143, 12-17; Tertulliano, *Ad Nationes*, II, 7, in *Opere apologetiche* / Tertulliano, cit., p. 432 (gli dei della tradizione greco-romana sono uomini divinizzati dopo la morte, come si fa con gli imperatori virtuosi, mentre di quelli malvagi si cancella l'effigie dalle monete e si cancellano le statue); *Apologeticum*, 25, 11, in *Opere apologetiche* / Tertulliano, cit., p. 274, (molti dèi pagani erano in origine re; l'istituto della monarchia è più antico del fare immagini dipinte o scolpite); *De corona militis*, X 18-20, in *De corona liber ; De culto feminarum libri duo* / Q. Septimii Tertulliani ; iterum recognovit et praefatus est Iosephus Marra. - Torino, 1944, pp. 57. 7-9, 37-38; p. 59, 46-54 (le corone sono proprie degli idoli e degli uomini morti); Cipriano, Trattato VI, *De vanitate idolorum*, 1; Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 13,12, in *Institutions divines*. Livre II, introduction, texte critique, traduction par P. Monat, Paris , 1987. (Sources chrétiennes ; 337), 184. 53-55; Atanasio, *Contra Gentes*, I, 11 (ripropone il passo del Libro della Sapienza), in Athanasius, *Contre les païens* / Texte grec, introduction, traduction et notes par Pierre Thomas Camelot, O.P, Paris, 1977 (Sources chrétiennes 18 bis), pp. 84-87.

[133] Atenagora, *Legatio*, XVIII, 2. Testo greco in *Legatio pro Christianis*, ed. by M. Marcovich, cit., p. 56, 18, 2 , ll. 7-14

Tertulliano, il quale, nel *De idololatria*, biasima i cristiani perchè appendono lumi e ghirlande alle porte delle case nei *dies natalicii* degli imperatori:

"Risplendano le vostre opere", ha detto (Gesù). Ma ora a risplendere sono le nostre botteghe e le nostre porte. Anzi, ormai le porte delle case dei pagani senza lucerne e corone sono più numerose di quelle dei cristiani. E anche di questa pompa che te ne pare? Se è un onore reso a un idolo, senza dubbio l'onore a un idolo è idolatria; se è un onore reso a un uomo, riflettiamo che ogni idolatria è in ragione dell'uomo. Ricordiamo che ogni specie di idolatria è ossequio che si rivolge a uomini, giacchè è chiaro anche a loro che gli stessi dèi pagani un tempo furono uomini. Pertanto non ha nessuna importanza se queste pratiche superstiziose sono compiute per gli uomini di quest'età o per uomini delle età precedenti. L'idolatria non è condannata per le persone che vi sono implicate, ma per codeste pratiche che riguardano solo potenze demoniache. Bisogna dare "a Cesare quello che è di Cesare", (ha detto Gesù), e opportunamente ha aggiunto: "e a Dio quello che è di Dio". E che cos'è di Cesare? Evidentemente ciò da cui era partita la domanda: se si dovesse pagare il tributo a Cesare o no. Perciò il Signore volle che gli fosse mostrata la moneta e chiese di chi fosse l'immagine (ivi raffigurata), e, avendo sentito dire che era di Cesare, disse: "Rendete a Cesare ciò che è di Cesare e a Dio ciò che è di Dio", cioè l'immagine di Cesare che era rappresentata nella moneta a Cesare, e l'immagine di Dio, che è nell'uomo, a Dio, di modo che a Cesare senza dubbio tu rendi il denaro e a Dio te stesso. Altrimenti che cosa sarà di Dio, se è tutto di Cesare? Allora, tu mi potresti dire, l'onore da rendere a Dio sono le lucerne nelle porte, le corone d'alloro negli stipiti? Certamente non mi riferisco all'onore da prestare a Dio, ma penso che colui che viene onorato come un dio con siffatte cerimonie, almeno per quello che si vede, fatte salve le opere che si compiono in segreto, deve riallacciarsi alle forze avverse del male. Sappiamo con certezza, se a qualcuno sfugge per ignoranza della letteratura pagana, che anche presso i Romani ci sono gli dèi delle porte. Se poi ci sono dèi che sono adorati nelle porte, ad essi si riferiranno le lucerne e le corone d'alloro (appese alle porte). Tutto ciò che si farà alla porta, si farà all'idolo. A questo proposito voglio chiamare a testimonianza anche l'autorità divina, giacchè non è cosa saggia omettere ciò che è stato mostrato ad uno solo certamente per il bene di tutti. So per mezzo di una visione che un fratello in quella medesima notte fu gravemente castigato perché i suoi servi avevano adornato con corone la sua porta per l'annunzio improvviso di un lieto evento che riguardava tutti. Eppure non era stato lui ad apporre la corona alla porta, nè l'aveva ordinato; infatti era uscito di casa prima e, una volta tornato, aveva appreso ciò che era stato fatto. Così presso Dio, in cose di tal fatta, noi siamo giudicati anche per il modo di agire della nostra servitù. Pertanto, per ciò che riguarda gli onori da rendere a re e imperatori, noi abbiamo precetti a sufficienza: bisogna che negli atti di ossequio noi rispettiamo le indicazioni forniteci dall'Apostolo, cioè noi dobbiamo stare sottomessi a magistrati, capi e autorità, ma dentro i limiti della dottrina che ci mette al riparo dall'idolatria. A questo scopo, infatti, ci è arrivato l'esempio dei tre fratelli, i quali, pur avendo prestato il loro ossequio al re Nabucodonosor, per altri motivi si rifiutarono fermamente di onorare la sua immagine, ritenendo che sia idolatria tutto ciò che è innalzato oltre il limite dell'onore umano, a guisa della sublimità divina[134] .

Si deve tenere in debito conto il temperamento estremista di Tertulliano, che certo non può essere considerato rappresentativo di quello della chiesa nel suo complesso. La sua ostilità del resto sembra essere motivata dalla presenza di immagini degli dèi pagani sulle porte, dunque,

[134] Tertulliano, *De idololatria*, 15, 1-4; 15, 5; 15, 7; 15, 8. Cfr. Antologia, cit. 34.

ancora una volta, da quella commistione con l'immaginario religioso pagano che poteva trascinare gli atti di ossequio nei confronti dell'imperatore entro i confini dell'idolatria. I cristiani, infatti, nel portare rispetto e obbedienza agli uomini potenti, devono evitare *tutto ciò che oltrepassa il limite dell'onor umano e attinge il carattere del divino*, ricorda Tertulliano dopo aver richiamato alla memoria l'esempio dei tre giovani babilonesi[135].
Oltre a ciò, è significativo notare come l'immagine dell'imperatore possa divenire, nella riflessione degli autori cristiani dei secoli II e III, un termine di riferimento utile a svolgere meditazioni positive, che non implicano alcuna nota di biasimo per l'immagine. Si potrebbe dire che si tratta solo di paragoni, ma, anche in questo caso, mi sembra utile sottolineare che essi non potrebbero aver luogo se le effigi degli imperatori fossero solamente degli idoli di ispirazione demoniaca, che allontanano i fedeli dalla strada della verità.

In un passo dell'*Adversus Haereses* Ireneo di Lione paragona l'eretico a un artista malvagio che, cambiando la disposizione delle tessere, altera e corrompe l'immagine del re realizzata dall'abile mosaicista:

Immaginiamo che uno, avendo innanzi una bella immagine (βασιλέως εἰκόνος καλῆς) del re, fatta con tessere preziose da un abile artista, ne distrugga la figura umana che ne costituisce il soggetto, sposti le tessere e le rimetta insieme per rappresentare un cane o una volpe, e per di più rappresentati male. Immaginiamo che a questo punto affermi decisamente che questa è la bella immagine del re fatta dall'abile artista (τὴν τοῦ βασιλέως ἐκείνην εἰκόνα τὴν καλήν), mostrando le tessere che il primo artista aveva disposto bene per rappresentare il re e che l'ultimo ha disposto diversamente per rappresentare un cane, e che, facendo leva sulla bella apparenza delle tessere, riesca ad ingannare gli inesperti che non conoscono la fisionomia del re e a persuaderli che la brutta figura della volpe è la bella immagine del re...Allo stesso modo costoro, cucendo insieme favole da vecchiarelle, tolgono le parole, le frasi e le parabole dall'uno e dall'altro contesto della Scrittura e tentano di mettere d'accordo con le loro favole le parole di Dio[136].

In un contesto svincolato dalla condanna dei culti pagani, Ireneo può parlare dell'immagine dell'imperatore come di una καλὴ εἰκών, una bella immagine, e definire σοφὸς τεχνίτης, artista saggio, colui che l'ha realizzata.

[135] Tertulliano, *De idololatria*, 15, 9: *De idololatria / Tertullianus* ; critical text, translation and commentary by J.H. Waszink and J.C.M. van Winden, Leiden, 1987, pp. 54. 44-45.
[136] Ireneo di Lione, *Adversus Hareses*, I, 8, 1. Cfr. Antologia, cit. n. 30.
Il passo è esaminato da H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage*, cit., che tuttavia non lo considera in merito al problema dell'attitudine dei cristiani verso l'immagine dell'imperatore, bensì come prova del fatto che ancora non esisteva un'immagine di Cristo: se avesse davvero conosciuto delle rappresentazioni del Salvatore, Ireneo avrebbe fatto riferimento a queste piuttosto che al ritratto del sovrano, giacchè il paragone sarebbe risultato molto più convincente. L'intento di Koch è quello di negare il valore di testimonianza al passo in cui Ireneo parla delle immagini di Gesù possedute dalla setta gnostica dei Carpocraziani. Su questo problema toreneremo nel paragrafo 1.3.

In un altro luogo dell'opera Ireneo paragona il Padre, che ha riconosciuto il Figlio come suo proprio e prediletto, a un re che ha rappresentato l'immagine di suo figlio[137].

Qui si fa riferimento ad un'immagine in qualche modo riconoscibile come regale per esprimere il rapporto esistente fra le Persone della Trinità.

Il paragone fra le persone della Trinità e le immagini imperiali, per illustrare in termini comprensibili la relazione di comunione che lega il Padre e il Figlio, diventerà molto comune nella letteratura cristiana a partire dal IV secolo, e questo topos, come vedremo, avrà un'importanza determinante nella genesi di una concezione cristiana dell'immagine propriamente detta[138]. Esso si fonda proprio sul rapporto di somiglianza strettissimo, ai limiti dell'identificazione scambio, che lega immagine e prototipo, in virtù del quale il ritratto può svolgere la funzione di vero e proprio sostituto del modello.

Questo rapporto è messo a fuoco con perfetta nitidezza già da Metodio di Olimpo:

> Per esempio, le immagini dei nostri sovrani, anche quando non sono fatte nei materiali più preziosi – l'oro o l'argento – sono onorate da tutti. Poiché gli uomini, mentre trattano con rispetto le immagini fatte nei materiali più preziosi, non offendono quelle di materiale meno pregiato, ma onorano tutte le immagini del mondo, anche se sono di gesso o di bronzo. E chi parla contro qualsivoglia di esse non è assolto per aver parlato contro l'argilla né è condannato per aver disprezzato l'oro, ma lo è per essere stato irrispettoso verso il Re e Signore stesso[139].

Metodio muore nel 311, e quindi precede, anche se di poco, la svolta costantiniana. È importante ricordarlo per mettere in evidenza come, per quanto la cristianizzazione dell'impero abbia avuto un ruolo importantissimo nello spingere i cristiani a guardare con favore alle effigi dei sovrani, le immagini degli imperatori abbiano ispirato già prima agli

---

[137] Ireneo di Lione, *Adversus Hareses*, IV, 17, 6; cfr. Antologia, cit. n. 31. La traduzione di Bellini, in Ireneo di Lione, *Contro le eresie e gli altri scritti*, a cura di E. Bellini, Milano, 1981, p. 339, parla di un'immagine scolpita, ma il testo greco fa pensare a una definizione generale o piuttosto ad una rappresentazione pittorica: γράψειεν εἰκόνα.

[138] Cfr. paragrafo 4.3.

[139] Metodio di Olimpo, *Frammento dal Secondo Discorso sulla Resurrezione;* cfr. Antologia, cit. 35. Questo passo non ci è giunto in tradizione autonoma, ma solo attraverso fonti di età iconoclasta: è citato da Giovanni Damasceno, *Oratio III Contra Imaginum Calumniatores*, 138, per cui si vedano *Die Schriften des Johannes von Damaskos* , herausgegeben von Byzantinischen Institut der Abtei Scheyern ; besorgt von Bonifatius Kotter, vol. III, Berlin-New York 1975; *Difesa delle immagini sacre : discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagin*i, Giovanni Damasceno ; traduzione, introduzione e note a cura di Vittorio Fazzo, Roma, 1982; ed è anche inserito nel florilegio iconofilo contenuto nel Codex Parisinus Gr. 1115, per cui cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and its archetype*, (Dumbarton Oaks Studies, XXXIV) Washington D.C., 1996, Appendice 2, citazione n. 89. Questo potrebbe far sorgere il sospetto che si tratti di un falso creato *ad hoc* dagli iconoduli, che al tema dell'immagine dell'imperatore ricorrevano con grande frequenza. Proprio l'attribuzione a Metodio, tuttavia, suggerisce che il brano sia verosimilmente autentico. Il vescovo di Olimpo è un autore non altrimenti noto alla letteratura iconofila: i difensori delle immagini fanno generalmente riferimento ad autori del IV e V secolo, ed è ad uno dei grandi padri dell'età postcostantiniana che avrebbero presumibilmente riferito il falso.

uomini di chiesa un pensiero positivo sulle immagini. Questa meditazione, imperniata sui concetti di presenza e assenza, immagine e prototipo, sembra essere sviluppata dagli autori cristiani assai più che dai pagani.

È vero che, come abbiamo già visto, nelle fonti storiche pagane sono molto numerose le attestazioni che mostrano come le immagini imperiali fungessero concretamente da sostituto del sovrano. Anche nell'oratoria il riferimento ai ritratti dei principi era quasi un *topos*, come conferma uno dei più famosi retori della Tarda Antichità, Menandro di Laodicea, il cui *Logos Basilikos* costituiva il modello per eccellenza dei discorsi di encomio per i sovrani[140]:

> Le città sono piene delle sue immagini, alcune su tavolette dipinte, mentre altre possono essere di materiale più prezioso. Davanti a queste devi pronunciare una preghiera, chiedendo a Dio che il suo regno possa durare a lungo e che il trono possa passare ai suoi figli e discendenti. In cambio, le città, le nazioni, le razze, le tribù, tutti noi incoroniamolo, cantiamogli inni e scriviamo su di lui.

Menandro tuttavia, pur attestando la grande diffusione delle immagini imperiali, non riflette sul rapporto fra immagine e prototipo.

Non mancano alcuni esempi in cui si afferma l'identità fra il sovrano e le sue immagini[141].

Ma gli intellettuali pagani non sviluppano il tema su un piano teorico con la profondità con cui lo faranno autori cristiani come Atanasio di Alessandria o Basilio di Cesarea[142].

Per trovare nelle fonti pagane qualcosa di paragonabile ai passi dei Padri sulle immagini imperiali, in particolare a quelli di Atanasio di Alessandria o di Basilio di Cesarea, bisogna attendere Giuliano l'Apostata, il quale scrive nella seconda metà del IV secolo e potrebbe aver toccato il tema con l'intento di rispondere ai vescovi cristiani suoi oppositori[143].

---

[140] Menandro di Laodicea, *Logos Basilikos*, 377, 25-30. Testo greco in *Menander Rhetor* / edited with translation and commentary by D. A. Russell and N. G. Wilson, Oxford, New York, 1981, pp. 92-94. Traduzione italiana di chi scrive

[141] Artemidoro di Daldi, ad esempio, nella sua opera sull'interpretazione dei sogni (*Oneirocritica*, 4, 31), composta nel II secolo d.C., dopo aver raccontato la storia di un uomo che aveva sognato di prendere a calci l'imperatore e, il giorno dopo, aveva calpestato una moneta con l'effigie del sovrano, commenta così:"Poichè non c'è differenza fra il colpire o calpestare l'imperatore o la sua immagine". Cfr. *Artemidori Daldiani Onirocriticon libri V* / recognovit Roger A. Pack**,** Lipsiae, 1963, p. 265.11-16. Una traduzione italiana è in *l libro dei sogni* / Artemidoro di Daldi ; traduzione e note di Angela Giardino ; introd. di Giulio Guidorizzi, Milano, 2006. In un panegirico anonimo composto nel 297 d.C. e dedicato a Costanzo Cloro, si legge: "...folle colui che ignorava che la forza della vostra divinità è dovunque si trovi il vostro volto, dovunque vengono venerate le vostre statue...". Cfr., per il testo latino, *Panegirici latini* , a cura di Domenico Lassandro e Giuseppe Minunco, Torino, 2000, p. 136 (panegirico VIII, 15, 6).

[142] Sul tema dell'immagine dell'imperatore nei Padri dell'età postcostantiniana e nella letteratura di età iconoclasta si tornerà nel paragrafo 4.3.

[143] Il passo di Giuliano sull'immagine dell'imperatore è in V. Fazzo, *La giustificazione*, cit., p. 281.

1.2 – Tracce di una considerazione positiva delle espressioni artistiche

Abbiamo già visto, a proposito dell'immagine dell'imperatore, come nella riflessione dei Padri siano individuabili spunti che testimoniano una considerazione positiva nei confronti di effigi che pure in vari contesti e sotto diversi aspetti dovevano risultare invise ai cristiani. A un livello più generale si può dire che nella produzione letteraria dei Padri si incontrano numerosi passi nei quali emerge un atteggiamento non pregiudizialmente negativo verso le attività artistiche e le immagini. In questi brani di solito si parla dell'arte o delle immagini in modo generale, senza entrare nel merito di particolari categorie o di opere specifiche. Non viene affrontato apertamente il problema della rappresentazione della divinità o di personaggi santi. Tuttavia può essere utile considerarli appunto perchè mostrano come la posizione degli autori cristiani riguardo alle arti figurative non si risolvesse in un rifiuto categorico, in una chiusura senza appello; era molto più sfaccettata, variegata.

Talvolta i Padri cercano di definire la natura dell'immagine. La riflessione è imperniata sui concetti di presenza e assenza, somiglianza e dissomiglianza . In alcuni casi si sottolinea lo scarto esistente fra l'immagine e il modello: la rappresentazione non può restituire per intero le qualità del modello; anche ammesso che possa riprodurne le fattezze, sarà comunque priva di vita, sensibilità, movimento.
Osserva ad esempio Tertulliano nell'*Adversus Marcionem*:

> Come, infatti, l'immagine (imago), pure manifestando tutti i tratti della realtà, tuttavia non ne possiede l'essenza, perchè non ne possiede il moto, così anche l'anima, immagine dello spirito, soltanto l'essenza dello spirito non è stata in grado di riprodurre, cioè la felicità del non peccare[144].

[144] Tertulliano, *Adversus Marcionem*, II, 9, 5. Testo latino in Tertullien, *Contre Marcion, tome II(livre II)*, texte critique, traduction et notes par R. Braun, Paris, 1991 (Sources Chretiennes n. 368), p. 66 ; traduzione italiana in *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*, a cura di C. Moreschini, Torino, 1974, 1999, p. 178. L'idea che l'immagine resta inferiore al modello perchè non ne possiede la forza intrinseca, la vita, la sensibilità, il movimento, ricorre frequentemente nel pensiero dei Padri. Così, ad esempio, Origene, nel Commentario su Giovanni, II, 4, in Origène, *Commentaire sur saint Jean I-V*, texte grec, avant-propos, traduction et notes par C. Blanc, Paris, 1966 (Sources Chretiennes 120 bis), p. 120, afferma che "Nessun pittore può conferire alla rappresentazione nel quadro le qualità dell'originale"; Lattanzio, nel *De Ira Dei*, 10, 26-27 osserva che l'abilità dell'artista non è in grado di conferire alla statua sensibilità e movimento: cfr. *La colère de Dieu* / Lactance ; introduction, texte critique, traduction, commentaire et index par C. Ingremeau, Paris, 1982 (Sources Chretiennes n. 289), p. 132.24-134.18.
Si può dire che in qualche modo questa concezione eserciterà il suo peso anche nel giudizio dato sulle immagini artistiche propriamente dette: i Padri elogiano particolarmente le rappresentazioni che restituiscono l'idea della pienezza vitale, del moto: cfr. paragrafo 4.4.

La contrapposizione fra immagini viventi e prive di vita è un argomento che ricorre frequentemente nel pensiero dei Padri, anche di quelli favorevoli alle immagini artistiche propriamente dette, e di per sè non indica, a livello pratico, una condanna senza appello delle arti figurative, anche se le rappresentazioni da esse prodotte restano su un livello inferiore rispetto ad altri tipi di immagine.
Altre volte l'accento viene posto sul rapporto strettissimo di somiglianza che lega l'immagine al suo prototipo. Così in Ireneo si legge:

La figura e l'immagine, secondo la materia e la sostanza, alcune volte sono diverse dalla realtà, ma nell'aspetto e nella fisionomia devono mantenere la somiglianza e nel medesimo modo mostrare, per mezzo delle cose presenti, quelle che non sono presenti[145].

Altre volte i Padri ricordano le arti figurative assieme ad altre attività espressione della grandezza d'animo e dell'ingegno dell'uomo e come tali dono di Dio. Si veda ad esempio Ireneo:

Infatti se si deve passare attraverso ogni opera e ogni comportamento, innanzitutto dovrebbero apprendere tutte le arti: quelle che si impiegano nella disposizione dei discorsi o nelle opere o si insegnano con la padronanza di sè e si acquistano con la fatica, la meditazione e la perseveranza, come per esempio ogni specie di musica, di calcolo, di geometria e di astronomia e tutto ciò che è compreso nella disposizione dei discorsi; e ancora tutta quanta la medicina, la scienza delle erbe, specialmente quelle che sono lavorate per la salute umana; la pittura, l'arte di fabbricare le statue, l'arte di lavorare il bronzo, l'arte di lavorare il marmo e simili; poi ogni specie di lavori campestri, ogni specie di arte per curare le bestie da soma e accudire le greggi e le arti degli artigiani, di cui si dice che passano attraverso tutte le arti, le arti che riguardano il mare, quelle che si occupano del corpo, l'arte della caccia, l'arte del servizio militare, l'arte di fare il re, e tutte quelle che esistono...[146]

Secondo Clemente Alessandrino si può distinguere fra una pittura volgare ed una che ha la sua forma di verità, come avviene anche per la musica e per la filosofia:

Partecipare alle contemplazioni gnostiche non è possibile se non ci saremo svuotati dei pensieri precedenti. Infatti si suol parlare, così in assoluto, di verità a proposito di ogni cosa percepibile o

[145] Ireneo di Lione, *Adversus Hareses*, II, 23, 1. Cfr. Antologia, cit. 39. Si può ricordare poi Metodio di Olimpo, nel passo già ricordato sull'immagine dell'imperatore (cfr. paragrafo 1.1.4). ma anche in *De Virginitate, III, Ad Thaleiam*, 3, dove, parlando di Adamo, creato a immagine del Figlio di Dio, osserva che ciò che è fatto a somiglianza di qualcos'altro sia in molti aspetti simile ad esso. Cfr. PG 18, 64 C. Il legame fra immagine e modello è affermato, per via negativa, anche da Tertulliano, il quale, nell'*Adversus Marcionem*, III, 10, osserva che non si può accettare l'immagine di ciò che non è degno di onore. Cfr. Antologia, cit. 40.
[146] Ireneo di Lione, *Adversus Hareses*, II, 32, 2, in Irenäus von Lyon. *Epideixis. Adversus Haereses. Darlegung der Apostolischen Verkündigung. Gegen die Häresien I (Fontes Christiani 8/1),* übersetzt und eingeleitet hrsg N. Brox, Freiburg u.a. , 1993, pp. 274.22-276 p. 25; traduzione italiana in Ireneo di Lione, *Contro le eresie* , ed. Bellini, cit, pp. 202-203

con l'intelletto o con i sensi. Così è dato scorgere una verità anche della pittura, quando si distingue da quella volgare, e un'austerità e dignità della musica, quando si distingue da quella sfrenata. C'è dunque una verità anche della filosofia, distinta dai filosofi, c'è una bellezza vera distinta da quella falsificata. Non bisogna quindi impegnarsi mai troppo per le verità particolari, delle quali si predica la verità, ma per la verità in sè, senza cercare di imparar nomi[147].

Anche il fatto che la pittura possa essere paragonata ad attività tradizionalmente considerate come pertinenti ad un piano intellettuale superiore conferma il fatto che i Padri non hanno un atteggiamento di chiusura a priori nei confronti delle arti figurative.

Non infrequenti sono i paragoni con l'attività del pittore o dello scultore, soprattutto in riferimento alla creazione operata da Dio, al rapporto fra l'anima e il corpo, al compito etico dell'uomo, che deve imitare le virtù divine. Si potrebbe obiettare che si tratta di passi in cui non si parla di immagini artistiche propriamente dette; tuttavia già il fatto che la pittura o la scultura siano assunte come termini di confronto per realtà elevate, pertinenti alla dimensione spirituale, può essere considerato ulteriore indizio di un'attitudine positiva verso le arti figurative.

Nel *De habitu virginum* di Cipriano la creazione dell'uomo a immagine e somiglianza di Dio e i tentativi del diavolo di alterare questa originaria bellezza sono paragonati all'operato di un buono e di un cattivo pittore[148].

Metodio di Olimpo ricorre all'esempio del pittore sia in riferimento a Cristo, che ripristina nell'uomo l'originaria somiglianza con Dio, sfigurata dal peccato, sia agli uomini, che devono rappresentare nella loro vita le virtù imitando il modello divino:

Nei tempi antichi l'uomo non era ancora perfetto, e per questa ragione non era ancora capace di ricevere la perfezione, che è a verginità. Giacchè, essendo fatto a Immagine di Dio, egli doveva ricevere ciò che era in accordo con la Sua Immagine, vale a dire il Verbo, mandato nel mondo per renderlo perfetto. Egli prese dapprima su di sè la nostra forma, sfigurata com'era da molti peccati, in modo che noi, per amore dei quali Egli sopportava questa condizione, fossimo di nuovo in grado di rivedere la forma divina. Poichè è allora che siamo veramente foggiati ad immagine di Dio, quando rappresentiamo le sue caratteristiche (virtù) nella vita umana, come abili pittori, rappresentandole su di noi come sulle tavole, imparando la via che Egli ci ha indicato. E per questo motivo Egli, pur essendo Dio, fu felice di assumere la carne umana, affinchè noi, conservando come su una

[147] Testo greco in Clément d'Alexandrie, *Les Stromates, VI*, Introduction, texte critique, traduction et notes par Mgr Patrick Descourtieux, Recteur de la Trinité-des-Monts (Rome), Paris, 1999 (Sources chrétiennes n.446), p. 362; traduzione italiana in *Gli Stromati : note di vera filosofia* / Clemente di Alessandria ; introduzione di M. Rizzi ; traduzione e note di G. Pini, Milano, 1986, II ed. 2006, p. 712

[148] PL 4, 455 A.

tavola dipinta il modello divino della nostra vita, fossimo anche in grado di imitare colui che lo aveva dipinto[149].

Origene si serve dell'immagine come termine di confronto per esprimere il rapporto fra le persone della Trinità. Il Figlio è immagine del Padre, al modo in cui un essere umano è immagine di Colui che lo ha generato; anche dell'uomo si dice che è immagine di Dio, ma egli potrebbe essere accostato piuttosto ad un'immagine artificiale, prodotta dall'uomo. Il Figlio e l'uomo non sono immagine allo stesso modo: il primo condivide con il Padre la natura, mentre il secondo è stato creato da Dio, proprio come un'artista crea una sua opera. Origene, pur non avendo ancora a disposizione le armi concettuali e lessicali affilate dalla riflessione teologica successiva, mette a fuoco una distinzione che, a partire dal IV secolo, avrà molta importanza non solo nel dibattito teologico, ma anche per gli sviluppi di una vera e propria concezione cristiana dell'immagine.

Vediamo ora come dobbiamo interpretare l'espressione "immagine invisibile", in modo che per questa via possiamo capire perchè Dio è giustamente chiamato Padre di suo Figlio; e in primo luogo traiamo le nostre conclusioni da quelle che sono abitualmente chiamate immagini fra gli uomini. É talvolta chiamato "immagine" ciò che è dipinto o scolpito su una sostanza materiale, come il legno o la pietra; e qualche volta un bambino è detto immagine del suo genitore, quando i suoi tratti sotto nessun punto di vista tradiscono quelli del Padre. Io penso, dunque, che l'uomo che è stato creato a immagine e somiglianza di Dio può essere paragonato al primo esempio...Ma l'immagine del Figlio di Dio, della quale stiamo ora parlando, può essere paragonata al secondo dei due esempi riportati sopra, anche per questo motivo, perchè Egli è l'immagine invisibile del Dio invisibile allo stesso modo in cui diciamo che, secondo il racconto della storia sacra, l'immagine di Adamo è suo figlio Seth[150].

Per la sua tendenza ad accentuare gli aspetto spirituali del culto, Origene è stato spesso considerato un padre spirituale dell'iconoclasmo. Tuttavia mostra di avere una sensibilità molto accentuata per il tema dell'immagine, seppure svolto solo in chiave teologica, ed in tal

[149] Metodio di Olimpo, *De Virginitate*, I, *Ad Marcellam*, 4, 23-24. Testo greco in *Le banquet* / Méthode d' Olympe ; introduction, et texte critique par H. Musurillo, S.I., traduction et notes par V. H. Debidour, Paris, 1963, pp. 62.10- 64.24. Traduzione italiana di chi scrive. Metodio parla di Dio come artista anche in *De Virginitate*, II, 1, 29-30; II, 6, 44: cfr. *Le banquet* / Méthode d' Olympe, cit., pp. 68.16-18; 82.5-16. In *De Virginitate* II, 4-5 la generazione dell'uomo viene paragonata alla creazione di una statua in terracotta.

[150] Origene, *De Principiis*, I, 2, 6. testo greco in Origène, *Traitè des Principes*, Tome I, livre I et II, introd., texte critique de la version de Rufin, traduction, commentaire et fragments par H. Crouzel et M. Simonetti, Paris, 1978 (Sources Chretiennes 252), p. 120. 141-157. Traduzione italiana in *I principi* / di Origene ; a cura di M. Simonetti**,** Torino, 1968, pp. 148-149. Per l'impiego del concetto di immagine in sede teologica e per l'importanza che questa elaborazione ha anche per la riflessione sulle immagini artistiche propriamente dette, cfr. paragrafo 4.1.

senso è stato un punto di riferimento per autori successivi, posti in modo più esplicito su posizioni favorevoli alle immagini[151].

Ancora, nella letteratura cristiana di questo periodo si possono trovare brani che menzionano l'attività degli artisti cristiani: i testi della tradizione apostolica sembrano chiedere agli artisti l'abbandono della loro attività per essere ammessi al battesimo; probabilmente, però, si intendeva semplicemente che gli artisti che avevano lavorato anche per committenti non cristiani non dovevano più realizzare immagini di divinità pagane.

Se qualcuno è un pittore o uno scultore, sia avvisato di non fare idoli. Se non vuole smettere, che sia mandato via.

Ippolito di Roma, *Tradizione Apostolica*[152]

Se qualcuno è un fabbricante di immagini o un pittore, che sia ben avvertito di non fare alcun idolo; in caso contrario, sia lasciato fuori o sia espulso.

Didascalia Egiziana[153]

Tertulliano, nel *De idolatria,* sembra prospettare per gli artisti cristiani unicamente la possibilità di eseguire lavori artigianali; tuttavia riconosce che essi possano realizzare degli *ornamenta*[154]:

Se si fa sentire in modo ancora più forte il bisogno di sostentamento, coloro che attendono a queste attività hanno anche altre forme che, senza uscire dai limiti della dottrina cristiana, cioè senza la costruzione di idoli, danno la possibilità di mantenersi. Colui che intonaca e decora pareti, sa anche rimettere a nuovo le cose, applicare rivestimenti di stucco, intonacare cisterne, appianare le muraglie e applicare tanti ornamenti alle pareti, ma senza fare immagini di idoli. Chi dipinge, scolpisce nel marmo, cesella nel bronzo e con ogni altro materiale, conosce bene l'estensione delle sue competenze, che sono senz'altro molto più numerose. Chi infatti disegna una figura, quanto più facilmente saprà appianare un tavolo? Chi è capace di scolpire la figura di Marte da un tronco di tiglio, quanto più rapidamente non sapraà costruire un armadio? Non c'è nessuna arte che non sia madre di un'altra arte o ad essa affine. Non c'è niente che non abbia bisogno d'altro. Tanti sono i filoni delle arti, quanti sono i desideri degli uomini. C'è differenza, però, tra il compenso che se ne può trarre e il costo della mano d'opera. Come c'è differenza anche per quello che riguarda il lavoro. Si paga un prezzo minore per un oggetto che viene messo in commercio

[151]Origene è stato un punto di riferimento molto importante per i Cappadoci. Il passo sopra citato del *De Principiis* richiama strettamente alla memoria un brano di Gregorio Nazianzeno, *Oratio XXX, Theologica IV De Filio*, 13, 20, per cui cfr. paragrafo 4.1.
[152] Ippolito di Roma, *Traditio Apostolica*, XVI. Cfr. Antologia, cit. 41.
[153] *Didascalia Egiziana*, XI, 3: Antologia, cit. 42. In XI, 8, si afferma che i sacerdoti e custodi degli idoli debbono lasciare questo incarico oppure essere allontamati.
[154] Tertulliano, *De idololatria*, 8: cfr. Antologia, cit. 45.

piuttosto frequentemente. Ma quante pareti richiedono immagini dipinte? Quanti templi o sedi sacre si innalzano per gli idoli? E invece di case, palazzi, bagni, abitazioni popolari, quante? Capita tutti i giorni di indorare una scarpetta e un sandalo, ma una statua di Mercurio o di Serapide non capita tutti i giorni. Ammettiamo pure che sia sufficiente per il guadagno degli artefici. Ma la smania di lusso e l'ambizione sono più frequenti di ogni superstizione. È il bisogno di ostentazione più che la credenza superstiziosa a far sentire il desiderio di piatti vari e di coppe. Anche le corone, è più il fasto che le cerimonie solenni a richiederle. Dal momento che siamo spinti a questo genere di mestieri che non riguardano l'idolo, pur ammesso che ci siano molti elementi comuni agli uomini e agli idoli, dobbiamo stare attenti soprattutto a questo: che da qualcuno non ci venga richiesta un'opera delle nostre mani che noi sappiamo essere nell'interesse delle immagini idolatre. Se noi lo permetteremo e non attenderemo ai rimedi ormai usuali, non credo che possiamo dichiararci liberi dal contagio dell'idolatria, dal momento che abbiamo consapevolezza che le nostre mani sono usate al servizio, in onore e a vantaggio delle potenze demoniache.

Che cosa intendeva Tertulliano con ornamenta? Semplicemente motivi ornamentali? In un passo dell'Adversus Marcionem usa questo termine in riferimento ai cherubini dell'Antico Testamento , che bisogna distinguere dagli idoli e sui quali non ricade la proibizione dell'Esodo[155]:

Ugualmente, quando si proibisce che si facciano immagini di tutti gli esseri che stanno in cielo, in terra e nell'acqua, ne mostra anche i motivi: sono motivi, s'intende, che frenano l'essenza dell'idolatria. Aggiunge, infatti: « Non le adorerete e non sarete loro servi». E l'immagine del serpente di bronzo, che fu poi comandata a Mosè dal Signore, non aveva alcun rapporto con la clausola dell'idolatria, ma l'aveva con la cura di coloro che erano infestati dai serpenti (. E non parlo della figura del rimedio). E così anche i cherubini e i serafini d'oro servono come esempio figurale dell'arca; comunque, sono un semplice ornamento. Adattati all'ornamentazione di essa, avendo delle cause ben diverse dall'idolatria, per colpa della quale è proibita ogni immagine, non sembrano contraddire la legge che vieta le immagini, perchè essi non si trovano nella condizione che è propria delle immagini, per colpa della quale l'immagine stessa viene proibita.

Sulla base di questo passo Engemann ha ritenuto che Tertulliano non consentisse agli artisti cristiani di eseguire soltanto motivi ornamentali, ma qualsivoglia tipo di rappresentazione figurata, purché non riguardasse divinità pagane[156].

Va detto, però, che da altri passi del cartaginese sembra trapelare un'ostilità verso rappresentazioni di contenuto cristiano. In un passo del *De idololatria* critica aspramente il fatto che i "fabbricanti di idoli" siano ammessi negli ordini ecclesiastici: non dice nulla di preciso su che tipo di immagini essi realizzassero, ma è ragionevole pensare che degli artisti

[155] Tertulliano, *Adversus Marcionem*, II, 22. Testo latino in Tertullien, *Contre Marcion, tome II(livre II)*, texte critique, traduction et notes par R. Braun, Paris, 1991 (Sources Chretiennes n. 368), p. 133. Traduzione italiana in *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*, a cura di C. Moreschini, cit, p. 199.
[156] J. Engemann, *Zur Frage der Innovation*, cit., p. 297.

inseriti nelle gerarchie ecclesiastiche producessero delle rappresentazioni di soggetto cristiano[157]:

Sotto questo aspetto la fede nel suo zelo protesterà ad alta voce, lamentando il fatto che un cristiano venga in chiesa proveniendo da pratiche idolatriche, che venga nella casa di Dio dalla bottega del suo avversario, che alzi a Dio Padre mani che sono madri di idoli, che adori con quelle mani che fuori sono causa di adorazione contro Dio, che avvicini al corpo del Signore quelle mani che danno corpo ai demoni? E non basta questo. Sarebbe poco se ricevessero dalle mani altrui ciò che essi contaminano, ma sono le loro stesse mani che danno agli altri ciò che hanno contaminato. Gli artefici di idoli sono ammessi nell'ordine degli ecclesiastici. Che empietà! I Giudei hanno alzato le mani sul Cristo una sola volta: questi ogni giorno provocano il suo corpo. O mani degne di essere mozzate! Vedano ormai se per una situazione analoga è stato detto: "Se la tua mano ti scandalizza, tagliala". E quali mani sono da tagliare più di quelle nelle quali di scandalizza il corpo del Signore?

Anche un passo degli Stromati di Clemente sembra fare riferimento a dei "presbiteri artisti"[158]:

Ora non dovremo forse chiamare propriamente sacro luogo di Dio la chiesa, fatta santa nella "gnosi" ad onore di Dio, prezioso edificio e non costruito con arte meccanica, anzi nemmeno abbellito da mano di preti ciarlatani, ma eretto a tempio per volontà di Dio? Con ciò non chiamo chiesa il luogo, ma l'accolta degli eletti; e questa è un tempio ben più adatto ad accogliere la grandezza della dignità di Dio. Per eccellenza di santità l'essere animato degno di molto pregio è stato consacrato a Colui che è degno di ogni pregio, o meglio di fronte al quale nessun pregio è adeguato. E questi è certo lo "gnostico", l'uomo di molto pregio e onore presso Dio, nel quale Dio ha il suo posto, cioè la "gnosi" di Dio ha ricevuto la sua consacrazione. Ivi troveremo anche l'immagine l'effigie divina e santa, in quell'anima giusta, quando sarà in sè beata, perchè già purificata, e beate azioni compirà.

E anche da parte dell'alessandrino trapela un atteggiamento ostile verso quelli che chiama preti ciarlatani: non ci sono elementi per affermare che li definisce così semplicemente perché eretici, come Ermogene, che, secondo la testimonianza di Tertulliano, "pingit illicite"[159].
Eppure Tertulliano e Clemente sono anche i padri che ci danno alcune delle più antiche testimonianze relative ad immagini di soggetto cristiano.
Tertulliano, nel *De Pudicitia*, fa riferimento all'uso della comunità cristiana di Cartagine di far rappresentare il Buon Pastore sulle coppe:

Tu potrai iniziare dalle parabole, e da quella in cui la pecorella smarrita è stata cercata dal Signore e riportata indietro sulle sue spalle.

[157] Tertulliano, *De idololatria*, VII: cfr. Antologia, cit. 44.
[158] Clemente Alessandrino, *Stromati,* VII, 5, 29. Testo greco in Clément d'Alexandrie, *Les Stromates,* VI, a cura di P. Descourtieux, cit. pp. 104-110; *Gli Stromati : note di vera filosofia* / Clemente di Alessandria, a cura di G. Pini, cit pp. 748-749.
[159] Tertulliano, *Adversus Hermogenem,* I, 1-2: cfr. Antologia, cit. 43.

Ma io te lo concederei, se il libro del Pastore, che è il solo che mostra amore verso gli adulteri, avesse meritato di essere annoverato tra le scritture divine, se da ogni concilio di chiese, incluse le vostre, non fosse stato considerato tra i libri apocrifi e falsi, esso stesso adultero e perciò protettore dei complici; da questo libro, del resto, tu sei iniziato; a te farà da protettore, caso mai, quel pastore che tu stesso dipingi sul calice, che prostituisce lui stesso il sacramento cristiano, che è a giusta ragione idolo di ebbrezza e riparo dell'adulterio che segue il calice, dal quale nulla tu bevi più volentieri di quanto io esulti per una penitenza propizia[160].

L'ostilità mostrata da Tertulliano verso questo tipo di oggetti, che definisce idolum ebrietatis, otrebbe essere stata dettata non dall'immagine del buon pastore in quanto tale, ma dal suo impiego a sostegno di una concezione della penitenza (perdono degli adulteri) che non condivideva[161]; ad ogni modo non deve essere presa come rappresentativa di una generale posizione anticonica della chiesa, anche perchè il padre cartaginese, personalità sempre particolarmente rigorosa e intransigente, a questa data aveva già deviato verso le convinzioni estremiste dell'eresia montanista.

Clemente Alessandrino, nel Pedagogo, elenca una serie di soggetti che i cristiani possono far rappresentare sui loro anelli con sigillo:

Quanto alle figure sul nostro sigillo, esse siano una colomba o un pesce o una nave spinta da vento o una lira musicale, come quella che aveva Policrate, oppure un'ancora di nave come portava incisa Seleuco, o infine, se uno è pescatore, si ricorderà dell'apostolo e dei fanciulli salvati dalle acque. Ma non dobbiamo portare incisi i volti degli idoli, ai quali ci è stato vietato di prestare attenzione, e neppure una spada e un arco, noi che perseguiamo la pace, nè una coppa, noi che pratichiamo la sobrietà[162].

Si tratta, in gran parte, di soggetti simbolici, ma la menzione del pescatore, che fa ricordare l'Apostolo Pietro, lascia spazio anche alla possibilità di veri e propri soggetti figurati

[160] Tertulliano, *De pudicitia*, X, 12; cfr. Antologia, cit. 49. Su questo passo cfr. anche: V. Buchheit, *Tertullian und die Anfänge der christlichen Kunst*, in «Römische Quartalschrift», 69, 1974, pp. 133-142. Il Pastore a cui fa riferimento Tertulliano è il *Pastore* di Erma è un testo paleocristiano di genere apocalittico, composto intorno alla metà del II secolo, probabilmente a Roma, dedicato al problema della remissione dei peccati post-battesimali e considerato canonico da alcuni dei primi padri apostolici. Cfr. Hermas, *Le pasteur*, Introduction, texte critique, traduction et notes par Robert Joly, 2. éd. rev. et augm., Paris, 1968 (Sources chrétiennes 53 bis).

[161] C'è anche un altro elemento interessante da tenere in conto. Un passo della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio attesta l'esistenza di coppe ornate con cesellature oscene (*Naturalis Historia*, XIV, 22, 140). Tertulliano vedeva forse una continuità fra le coppe del Buon Pastore e questa consuetudine pagana, non per la somiglianza formale dell'immagine, ma per il fatto che una concezione troppo morbida della penitenza avrebbe spinto i cristiani di Cartagine ad abbandonarsi in modo sfacciato alla lussuria, proprio come facevano i pagani. Questa osservazione è in Tertullien, *La pudicité, De pudicitia)*, tome I, introduction par C. Micaelli, texte critique et traduction par C. Munier, Paris, 1993 (Sources Chrétiennes n. 394), p. 381.

[162] Clemente Alessandrino, *Paedagogus*, III, XI: cfr. Antologia, cit. 48.Su questo passo cfr. anche: G. W. Butterworth, *Clement of Alexandria and the art*, in «Journal of Theological Studies», 17, 1915, pp. 68-76; L. Eizenhöfer, *Die Siegelbildvorschläge des Clemens von Alexandrien und die älteste christliche Literatur*, in «Jahrbüch für Antike und Christentum», 3, 1960, pp. 51-69.

cristiani. Probabilmente, dunque, Clemente non condannava in modo categorico l'arte cristiana nel suo complesso, ma doveva provare particolare preoccupazione e perplessità verso quelle rappresentazioni che apparivano più contigue al pericolo dell'idolatria: le immagini di carattere iconico.

Sia Tertulliano che Clemente fanno riferimento prevalentemente a soggetti simbolici di carattere relativamente neutro, che non dovevano suscitare particolari preoccupazioni antidolatriche, come il Buon Pastore e una serie di temi connessi alla simbologia marittima. Questi temi sono ampiamente attestati fra le testimonianze artistiche del III secolo.
Fra le numerosissime rappresentazioni del pastore, possiamo ricordare gli esempi della cripta di Lucina nella catacomba di San Callisto, del cubicolo della *velatio* nella catacomba di Priscilla, del cimitero di Pretestato (il pastore distingue il gregge dagli animali selvatici)[163].



Fig. 10, Roma, Catacomba di San Callisto, cripta di Lucina, Buon Pastore



Fig. 11, Roma, catacomba di Pretestato, Buon Pastore (da Wilpert)

Il pesce e l'ancora, sono rappresentati, fra l'altro, nelle lastre sepolcrali di Licinia Amias al Museo Nazionale Romano, di Ancotia e Atimeto nel complesso cimiteriale di S. Sebastiano[164]; il pesce è rappresentato, con simbologia eucaristica, nella cripta di Lucina nella catacomba di S. Callisto[165] .

[163] Cfr. J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben*, cit, tav. 66.2, 66.1, 51.1. F. Bisconti, "Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana: i luoghi, i modi, i temi. L'arte delle catacombe", in *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, a cura di A. Donati, ed. Electa, Milano, 1996, pp. 71-106, in particolare pp. 90 ss; Id., "Buon Pastore", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana* / cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano, 2000, pp. 138-139.
[164] Su queste lastre, cfr. F. Bisconti, "L'apparato figurativo delle iscrizioni cristiane di Roma", in I. Di Stefano Manzella, *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano : materiali e contributi scientifici per una mostra epigrafica*, Città del Vaticano, 1997, pp. 173-179.
[165] Cfr. J. Wilpert, *Die Malereien*, cit., tavv. 27.1, 28.1-2.



Fig. 12, Roma, Museo delle Terme di Diocleziano, stele funeraria di Licinia Amias



Fig. 13, Roma, catacomba di San Callisto, cripta di Lucina, pesci eucaristici

il pescatore ancora in Callisto (cubicoli dei Sacramenti) e nell'ipogeo dei Flavi nella catacomba di Domitilla[166]; la nave in tempesta nella catacomba di San Callisto[167]:



Fig. 14, Roma, Catacomba di San Callisto, pescatore (da Wilpert)



Fig. 15, Roma, Catacomba di San Callisto, nave in tempesta (da Wilpert)

Fra le più antiche testimonianze figurative di carattere cristiano, ascrivibili alla prima metà del III secolo, vi sono tuttavia anche rappresentazioni che visualizzano in modo più aperto ed esplicito i contenuti della nuova fede: episodi biblici, tratti non solo dal Vecchio Testamento (come le storie di Giona, Noè, Daniele nella fossa dei leoni, Susanna e i vecchioni, i tre

---

Sul ruolo dell'immagine nel pesce nell'arte paleocristiana, cfr.: F. J. Dölger, IXΘYC (*Ichtys)*, vol. I, *Das Fisch-Symbol in Frühchristlicher Zeit*, vol. II e III, *Der heilige Fisch in den antiken Religionen und im Christentum*, vol. IV e V, *Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst*, Münster, 1922-1940; L. Gambassi, "Pesce", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* a cura di F. Bisconti, cit., pp. 252-258.

[166] Cfr. per Callisto: J. Wilpert, *Die Malereien,* cit., 27.2-3; il dipinto si trova sulla parete sinistra del cubicolo 22: A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 106. Per Domitilla: J. Wilpert, *Die Malereien,* tav. 7.1. Sulla figura dell'arte del pescatore, cfr. L. Gambassi, "Pescatore", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* a cura di F. Bisconti, cit., pp. 248-252.

[167] J. Wilpert, *Die Malereien,* cit., 39.2. Il dipinto si trova sulla parete di fondo del cubicolo 21: cfr. : A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 106.

giovani nella fornace), ma anche dal Nuovo[168]: vere e proprie scene cristologiche, queste ultime, che implicano la rappresentazione di Cristo in forma umana. A questo riguardo si possono ad esempio ricordare:

le scene della guarigione del paralitico e di Pietro salvato dalle acque nel battistero di Dura Europos[169]:



Fig. 16, Yale University, Gallery of Fine Arts, pittura murale proveniente da Dura Europos, guarigione del paralitico

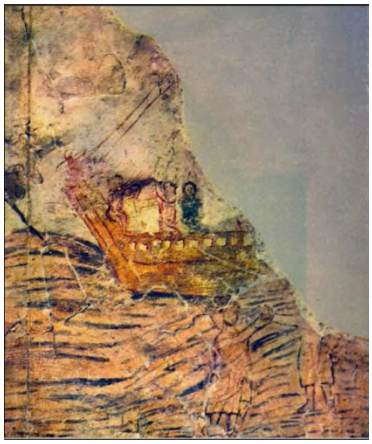


Fig. 17 Yale University, Gallery of Fine Arts, pittura murale proveniente da Dura Europos, Pietro salvato dalle acque

nella catacomba di S. Callisto, il battesimo di Cristo e la samaritana al pozzo; ancora il battesimo di Cristo e la guarigione del paralitico; nel cubicolo xy della cripta di Lucina, la resurrezione di Lazzaro[170];

[168] Per l'evoluzione dei temi dell'arte paleocristiana nel III e IV secolo, cfr. F. Bisconti, "Introduzione", in *Temi di iconografia paleocristiana*, cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, pp. 3-86.

[169] Per le pitture del battistero cristiano di Dura Europos, cfr. : C. H. Kraeling, *The excavations at Dura Europos, Final report, II,The christian building*, New Haven, 1967; A. Perkins, *The art of Dura-Europos*, Oxford, 1973; J. Gutmann, *The Dura Europos synagogue paintings and their influence on later Christian and Jewish art*, in "Artibus et historiae", 9.1988,17, pp. 25-29; H. Ramisch, *Ein frühes christliches Bildprogramm im Taufraum der Hauskirche von Dura Europos (um 230) als Zeugnis des typologischen und allegorischen Schriftverständnisses*, München, 2003.

[170] J. Wilpert, *Die Malereien*, cit., tavv. 29.1-2; 27.2, 46. Il battesimo di Cristo si trova nella parte bassa della parete di fondo del cubicolo n. 1; il colloquio fra Cristo e la samaritana sulla parete d'ingresso del cubicolo 22; il battesimo di Cristo e la guarigione del paralitico sulla parete sinistra del cubicolo 22: cfr. A. Nestori, *Repertorio topografico*, cit., pp. 103, 106.

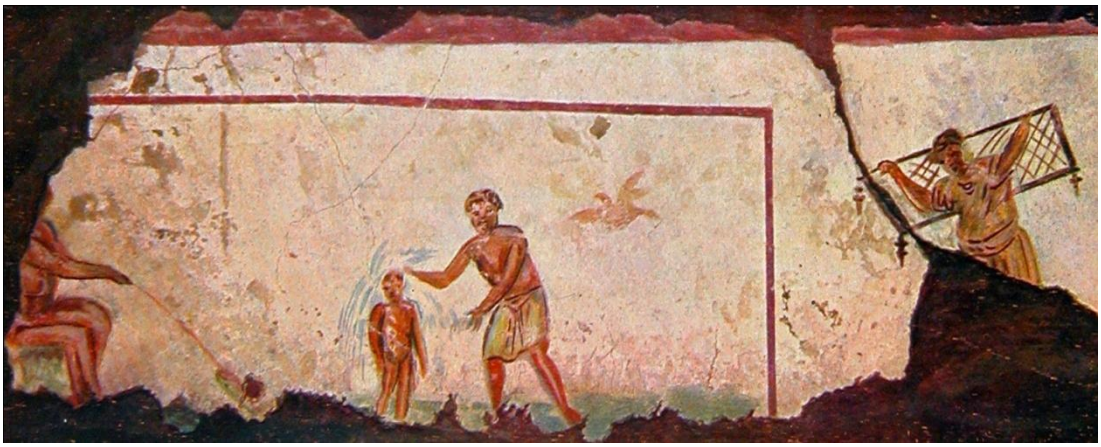


Fig. 18, Roma, Catacomba di S. Callisto, Battesimo di Cristo e guarigione del paralitico (da Wilpert)

nella cripta della *coronatio* della catacomba di Pretestato: Cristo e la samaritana la resurrezione di Lazzaro, la guarigione dell'emorroissa[171]:

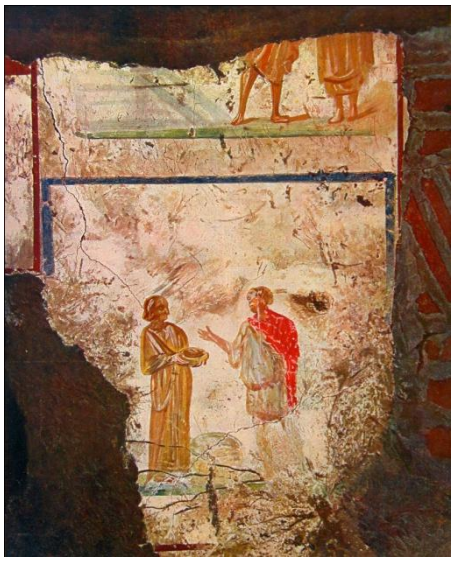


Fig. 19, Roma, Catacomba di Prestato, cubicolo della *Coronatio*, Resurrezione di Lazzaro, Cristo e la Samaritana al pozzo (da Wilpert)

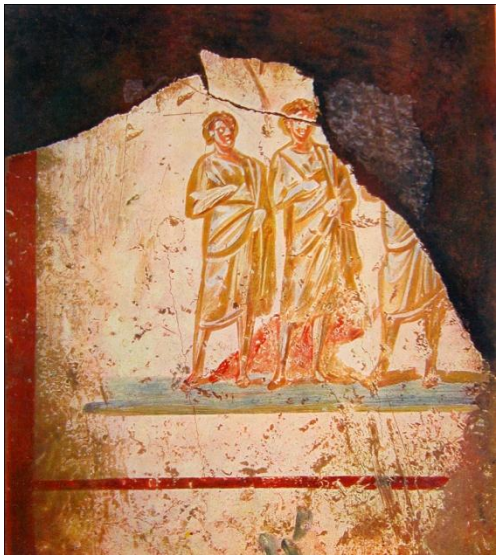


Fig. 20, Roma, Catacomba di Prestato, cubicolo della *Coronatio*, guarigione dell'emorroissa (da Wilpert)

[171] J. Wilpert, *Die Malereien*, cit., tavv. 19, 20. L'incontro fra Cristo e la Samaritana e la Resurrezione di Lazzaro si trovano sulla parete sinistra del cubicolo 3 della catacomba di Pretestato, la guarigione dell'emorroissa sulla parete destra: cfr. A. Nestori, *Repertorio topografico*, cit., p. 91. Nell'episodio dell'emorroissa Cecchelli riconobbe l'episodio dei discepoli di Emmaus: cfr. C. Cecchelli, "Revisioni iconografiche: Una scultura di Costantinopoli ed un pannello della porta di S. Sabina in Roma. Il mosaico di S. Giorgio di Salonicco e quello del battistero degli ortodossi di Ravenna", in *Miscellanea Giulio Belvederi*, Città del Vaticano, 1954, pp. 259-269.

nonché la celebre coronazione di spine che dà il nome al cubicolo[172]:



Fig. 21, Roma, Catacomba di Pretestato, cubicolo della *Coronatio*, coronazione di spine (da Wilpert)

nella catacomba di Priscilla: nella Cappella Graeca la resurrezione di Lazzaro[173].

In queste scene narrative non c'è alcun intento ritrattistico e la figura del Salvatore non è messa in risalto nè connotata in modo particolare. Gesù appare solitamente come un giovane imberbe, vestito di una lunga tunica. In genere la rappresentazione include almeno un'altra figura e qualche elemento utile all'identificazione della scena. Con l'eccezione del Battesimo, ove è solitamente effigiato come una figuretta nuda e di piccole dimensioni, Cristo è rappresentato nell'atto di operare miracoli, guarire o insegnare. Le altre figure, in genere, hanno la stessa statura, sono vestite in modo analogo e hanno anche caratteristiche facciali molto simili. Il Salvatore viene mostrato in modo molto ordinario per quanto riguarda il suo aspetto fisico e il suo entrare in relazione con gli altri personaggi; la sua divinità emerge dall'azione compiuta, ma non c'è enfasi sulla sua maestà soprannaturale. Insomma, la rappresentazione di Cristo appare lontana da quella dimensione iconica che era probabilmente considerata pericoloso veicolo di idolatria; tuttavia è una rappresentazione in forma umana,

[172] J. Wilpert, *Die Malereien*, cit., tav. 18. La scena è dipinta sulla parete sinistra del cubicolo 3: cfr. A. Nestori, *Repertorio topografico*, cit., p. 91. Per le diverse interpretazioni sulla scena della *Coronatio*, cfr: R. Giordani, *Note sulla scena della "Coronatio" in Pretestato*, in «Studi romani», 40, 1992, p. 231-244; F. Bisconti, *La "coronatio" di Pretestato : storia delle manomissioni del passato e riflessioni sui recenti restauri*, in «Rivista di archeologia cristiana», 73, 1997, pp. 7-50.

[173] La scena si trova sull'arcone della Cappella Graeca: A. Nestori, *Repertorio topografico*, cit., p. 27. Sulle pitture della Cappella Graeca, si veda L. De Bruyne, *La "Cappella Greca" di Priscilla*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 46, 1970, pp. 291-330.

che, nel quadro di una visione incondizionatamente anticonica della chiesa primitiva, costituirebbe comunque una palese e inaccettabile violazione del divieto mosaico.

I fautori della teoria dell'ostilità, come si è già visto, hanno sostenuto che le immagini di contenuto cristiano siano nate dal basso, in risposta ad esigenze del culto popolare, e che la gerarchia ecclesiastica sia stata costretta ad accettarle suo malgrado. In realtà i dati materiali a disposizione potrebbero smentire quest'ipotesi. Non sembra ragionevole supporre una committenza di tipo esclusivamente privato nè per Dura, trattandosi di un edificio destinato al culto pubblico, nè per le catacombe. A quest'ultimo riguardo, basti ricordare che negli anni 217-222 papa Zefirino incaricò Callisto, diacono e futuro pontefice, di sovrintedere alla costruzione dell'area catacombale di Callisto[174].

Si può anche osservare che nella scultura dei sarcofagi, ambito di produzione più specificamente privato rispetto alle pitture catacombali, i soggetti cristologici vengono affrontati con un ritardo di almeno qualche decennio rispetto a queste ultime.

Con l'eccezione del battesimo di Cristo nel sarcofago di S. Maria Antiqua e della resurrezione di Lazzaro nel sarcofago di Giona, non si incontrano soggetti esplicitamente cristologici prima della fine del III secolo, con il frammento di sarcofago del Museo Nazionale Romano, proveniente dal cimitero di Ponziano, con Cristo e l'emorroissa, e le lastre policrome conservate sempre al Museo Nazionale Romano, dove il Cristo che opera miracoli è rappresentato secondo i tratti di Asclepio[175].



Fig. 22, Sarcofago di S. Maria Antiqua, particolare, Battesimo di Cristo



Fig. 23, Museo Nazionale Romano, frammento di sarcofago con la guarigione dell'emorroissa

[174] J. Engemann, "Zur Frage der Innovation , cit., pp. 285-315; R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London, New York, 2000, pp. 21-24.

[175] Cfr. F. Bisconti, *Genesi e primi sviluppi*, cit., pp. 81-82. Per le lastre del Museo Nazionale Romano, cfr. paragrafo 2.1. Per il sarcofago di S. Maria Antiqua, cfr. F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* , Rom [u.a.], 1967, I,n. 747, pp. 306-307, tav. 117; per il frammento con l'emorroissa, Ibid, n. 767, pp. 314-315, tav. 121.

Un altro aspetto che può essere utile tenere in conto è quello della corrispondenza tematica e concettuale riscontrabile fra i testi dei Padri e i soggetti rappresentati nella pittura cimiteriale e nella scultura dei sarcofagi. Una corrispondenza che è significativa non tanto per singoli casi di rappresentazioni ispirate da testi particolari o da speculazioni teologiche particolarmente complesse (come l'affresco nella catacomba di S. Gennaro ispirato dal Pastore di Erma o, nel IV secolo, le scelte iconografiche in cui si colgono riflessi della controversia ariana[176]), quanto soprattutto per i soggetti largamente comuni nell'arte cristiana del tempo: per fare qualche esempio, possiamo ricordare:

- un passo del Protrettico ai Greci di Clemente Alessandrino svolge il paragone, ripreso anche da Eusebio nella Laudatio Constantini, fra Cristo e Orfeo citaredo, costituendo un perfetto equivalente figurativo di rappresentazioni come quelle della catacomba di Domitilla (III secolo) e dei SS. Pietro e Marcellino (IV secolo) (fig. 9)[177]



Fig. 24, Roma, Catacomba di Domitilla, Cristo come Orfeo

[176] L'affresco, di difficile lettura, mostra tre donne che si apprestano a costruire un organismo turrito. Con buona probabilità è da riferire alla terza visione del Pastore di Erma (Vis. 3, p.21), per cui si veda Hermas, *Le pasteur*, par. R. Joly, cit., pp. 98-132. Cfr. F. Bisconti, *Genesi e primi sviluppi*, cit., pp. 85-86; F. Bisconti, *Introduzione*, cit., p. 142; R. M. Jensen, *Understanding*, cit., p. 38.

[177] Il passo di Clemente è in *Protrepticus ad Graecos*, I, 3. Per l'affresco della catacomba di Domitilla: A. Nestori, *Repertorio topografico*, cit., pag. 127 (lunetta del cubicolo 45). Per l'Orfeo dei SS. Pietro e Marcellino: C. Corneli, "Orfeo nell'arcosolio 79 della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp. 166-167 (con bibliografia precedente). Sul tema del Cristo Orfeo: M.Ch. Murray, "The Christian Orpheus", in Ead., *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of some pagan imagery in Early Christian Funerary Art*, British Archaeological Reports, International Series, Oxford, 1981, pp. 37-44; F. Bisconti, *Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali*, in «Augustinianum», 28, 1988, pp. 429-436; F. Bisconti, *Genesi e primi sviluppi*, cit., pp. 177-178; F. Bisconti, *Introduzione*, cit., pp. 19-20; R. M. Jensen, *Understanding*, pp. 41-42.

- il potere guaritore di Gesù, che emerge nelle scene di miracoli e guarigioni, sempre più diffuse dall'inizio del IV secolo, e che è indicato in modo particolare nell'attributo della virga, è esaltato da passi che lo paragonano a un medico (Ignazio di Antiochia, Clemente Alessandrino, Origene) o a un mago (Eusebio, Lattanzio)[178];
- sulla posizione a braccia aperte durante la preghiera, propria della frequentissima figura dell'Orante, ci sono riflessioni di Tertulliano, Origene, Ireneo, Clemente e Cipriano[179].

Naturalmente è improprio servirsi di brani di questo tipo per certificare un'attitudine favorevole dei Padri nei confronti delle immagini, come fece la Murray riguardo al passo di Clemente Alessandrino su Orfeo; tuttavia simili corrispondenze fra il piano letterario e quello artistico possono far sembrare ragionevole la supposizione che l'ideazione di queste rappresentazioni non sia avvenuta in circoli estranei alle autorità ecclesiastiche o con la loro opposizione.

1.3 – Le più antiche immagini di Cristo e degli Apostoli nella testimonianza delle fonti e le origini dell'icona cristiana

Le testimonianze più antiche dei Padri riguardo a rappresentazioni di contenuto cristiano riguardano tipologie di immagini che non ci si aspetterebbe di trovare nei primissimi secoli dell'arte cristiana: pitture su tavola che offrono ritratti di Gesù o degli Apostoli.

Ireneo di Lione, nell'*Adversus Haereses*, parla di immagini di Gesù possedute a Roma dai membri della setta gnostica dei carpocraziani, seguaci di Marcellina:

> Perciò anche Marcellina, che venne a Roma al tempo di Aniceto, essendo seguace di questa dottrina, ne allontanò molti. Si definiscono gnostici ed hanno alcune immagini dipinte, altre fabbricate anche con altro materiale, e dicono che sono l'immagine di Cristo fatta da Pilato nel tempo in cui Gesù stava con gli uomini. E le incoronano e le espongono assieme alle immagini dei filosofi del mondo, cioè con l'immagine di Pitagora, di Platone e di Aristotele e degli altri, e rendono ad esse ogni altro culto, proprio come i pagani[180].

---

[178] Ignazio di Antiochia, *Lettera gli Efesini*, 7, 2; Origene, *Homiliae in Leviticum*, 8, 1; Clemente Alessandrino, *Stromata*, I, 27, 171. Cfr. F. Bisconti, *Genesi e primi sviluppi*, cit., pp. 81-82.

[179] Cfr. soprattutto Tertulliano, De Oratione, 16 e 29. Origene dedicò alla preghiera un intero trattato, il De Oratione, soffermandosi in più punti sull'atteggiamento da assumere durante la preghiera. Per le riflessioni dedicate all'argomento da Ireneo, Clemente e Cipriano, cfr. V. Saxer, *Morts martyrs reliques en Afrique chrétienne aux premiers siècles : les témoignages de Tertullien, Cyprien et Augustin à la lumière de l'archéologie africaine*, Paris, 1980. Sulla figura dell'orante nell'arte paleocristiana: T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 3, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 3, 1960, pp. 112-133F. Bisconti, *Genesi e primi sviluppi*, cit., pp. 89-90; Id., *Introduzione*, cit., pp. 17-18; R. M. Jensen, *Understanding*, pp. 35-37.

[180] Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, I, 25, 6. Cfr. Antologia, cit. 46.

La notizia sarà ripetuta anche da Ippolito, il quale, tuttavia, molto probabilmente ha desunto questo dato da Ireneo[181]. In un tempo non lontano da quest'ultimo si trova invece un'altra testimonianza interessante negli Atti Apocrifi di Giovanni, generalmente assegnati alla fine del II secolo o all'inizio del successivo. In essi si narra come Licomede, pretore della città di Efeso e uno dei primi discepoli di San Giovanni Evangelista, che ospitava nella sua casa, incaricò segretamente un pittore di eseguire un ritratto del santo:

Il pittore, dunque, dopo aver abbozzato il ritratto il primo giorno, se ne andò. Il giorno dopo vi unì i colori e così diede l'immagine a Licomede, che fu tutto contento. La pose nella sua camera da letto e la incoronò. Giovanni, che era venuto a saperlo in seguito, gli disse: "Figlio mio caro, che cosa fai entrando dopo il bagno nella tua stanza da solo? Non prego io con te o con gli altri fratelli? O ci nascondi forse qualcosa?". E dicendo queste cose e schernendolo, entra con lui nella stanza e vede l'icona incoronata di un vecchio e lampade poste accanto e altari davanti. E chiamatolo disse: "Licomede, che vuol dire per te quest'immagine? Quale dei tuoi dèi si trova dipinto? Vedo infatti che tu vivi ancora alla maniera pagana". E Licomede gli rispose: "Dio è per me solo quello che mi ha risuscitato dalla morte insieme a mia moglie. Se poi dopo Dio si devono chiamare dèi gli uomini nostri benefattori, sei tu colui che è dipinto nell'immagine, che io incorono e bacio e venero perchè sei stato per me buona guida". E Giovanni, che non aveva visto ancora il suo volto, gli disse: "Ti prendi gioco di me, figlio. Tale sono nella forma sopra il tuo Signore? Come puoi convincermi che l'immagine è uguale a me?". E Licomede gli portò uno specchio. E vedendosi nello specchio e fissando l'immagine disse: "Viva il Signore Gesù Cristo, l'immagine è uguale a me. Però hai fatto male ad agire così"[182].

Infine dobbiamo ricordare che anche Eusebio attesta l'esistenza di questo genere di manufatti in due luoghi diversi della sua opera. In un passo dell'*Historia Ecclesiastica*, dopo aver parlato della statua di Cristo che secondo la tradizione era stata commissionata dall'emorroissa, la donna malata di emorrargia e guarita dal contatto con il mantello di Gesù, statua che Eusebio riteneva voluta da pagani che avevano creduto in Gesù, il vescovo di Cesarea afferma di aver visto immagini dipinte di Cristo e degli Apostoli, che non esita a connettere alla consuetudine pagana, perchè è proprio dei pagani onorare attraverso questo tipo di manufatti coloro che considerano salvatori o benefattori:

[181] Ippolito, *Refutatio omnium haeresium*, VII, 21.
[182] Cfr. Antologia, cit. n. 47. Su questo passo, cfr. anche: G. Lazzi, P. Viti, *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica* : convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998, Firenze, 2000; S. Sande, "The icon and its origin in Graeco-Roman portraiture", in *Aspects of late antiquity and early Byzantium*, Stockholm, 1993, pp. 75-84, in particolare pp. 77-78; T. F. Mathews, *The emperor and the icon*, cit., p. 167; Id., *Scontro di dei*, cit., p. 92. Secondo Mathews il comportamento di Licomede è collegabile a pratiche magiche e superstiziose: all'immagine dell'Evangelista egli chiede protezione dall'occhio del male. Secondo la Sande, invece, il prefetto di Efeso segue una via molto comune di onorare i propri benefattori ed euergetai.

E non c'é da meravigliarsi se i pagani di un tempo, che avessero ricevuto dei benefici da parte del Salvatore nostro, abbiano fatto questo, dal momento che abbiamo appreso che sono state conservate per mezzo di colori, su dipinti, sia le immagini dei suoi apostoli Pietro e Paolo, sia quella di Cristo stesso: il che é naturale, poiché gli antichi in questo modo avevano la consuetudine di onorarli sconsideratamente come salvatori, secondo l'usanza pagana che esisteva fra loro.[183]

La notizia trova conferma in un passo dell'*Epistula ad Constantiam Augustam*:

Una volta, non so come, una donna mi portò con le sue mani un'immagine di due uomini in veste di filosofi, e lasciò cadere l'affermazione che si trattasse di Paolo e del Salvatore; non so dire dove l'aveva avuta o dove aveva imparato questa cosa. Affinchè nè lei nè altri potessero ricevere alcun danno da quest'immagine, gliela portai via e la tenni nella mia casa, poichè ritenevo improprio che simili cose fossero viste da altri, per timore che, come gli adoratori di idoli, sembrassimo portare a spasso il nostro Dio in un'immagine[184].

L'interpretazione di questi passi si è rivelata come notevolmente problematica per gli studiosi, a causa della totale assenza di testimonianze sul piano materiale. I testi più antichi, poi, cioè quelli di Ireneo e degli Atti Apocrifi di Giovanni, si pongono in un momento in cui l'arte cristiana sembra non aver ancora compiuto i primi passi e in cui pertanto l'esistenza di immagini di questo tipo sarebbe ancora più sorprendente.

Per questo non stupisce che, nell'esaminare tali brani, si sia spesso cercato di ridimensionarne la portata, guardando ad essi come a delle costruzioni letterarie che non riflettono una situazione reale.

Le indagini sulla possibilità della presenza di immagini di Gesù presso le sette gnostiche e quindi dell'origine dell'arte cristiana in seno alle correnti ereticali, indagini condotte a partire dal passo di Ireneo sui Carpocraziani, hanno portato a concludere che non ci sono elementi per attribuire con sicurezza agli gnostici rappresentazioni si soggetto figurativo cristiano (al di là di alcuni particolari simboli di carattere magico-esoterico)[185]. Si è pensato, quindi, che Ireneo avesse sostanzialmente inventato la notizia per imputare un altro peccato agli eretici dei quali stava confutando la dottrina; del resto, nell'Adversus Haereses, egli accusa anche i simoniani di praticare l'idolatria[186].

[183] Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica*, VII, 18, 4. Cfr. Antologia, cit. 155.
[184] H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte,* cit., p. 284. Traduzione italiana di chi scrive. Sulla lettera di Eusebio a Costanza si tornerà nel paragrafo 2.1.
[185] P. C. Finney, *Gnosticism and the origin of Early Christian art*, in Atti del 9 congresso internazionale di Archeologia Cristiana, vol.1, 1978, pp. 391-405; Id., "Did Gnostics make pictures?", in *The rediscovery of Gnosticism: proceedings of the International Conference on Gnosticism at Yale, New Haven, Connecticut, March 28-31, 1978* / edited by Bentley Layton, vol. 1, Numen. Suppl. 41.1, pp. 434-454; Id., *Alcune note a proposito delle immagini carpocraziane di Gesù*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 57, 1981, pp. 35-41; Id., *Images on finger rings and Early Christian art*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41, 1987, pp. 181-186
[186] Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, I, 24, 5

Per quanto riguarda poi il brano degli Atti Apocrifi di Giovanni, è stato notato come il comportamento dell'Apostolo, che esorta il discepolo Licomede a cercare l'immagine interiore della virtù piuttosto che un ritratto dipinto, risponda a un clichè ampiamente diffuso sul saggio filosofo che non si cura delle cose materiali ed è proiettato in una dimensione puramente spirituale. Si può ricordare come un passo molto simile a quello degli Atti si trovi nella Vita di Plotino scritta da Porfirio[187].

Neanche i principali studi storico artistici che si sono occupati del problema dell'origine dell'icona hanno attribuito un rilievo più che marginale a queste testimonianze, sulla scorta, appunto, della totale assenza di termini di confronto nel panorama artistico: le prime icone cristiane giunte fino a noi risalgono, com'è noto, al VI secolo.

A mio modo di vedere, tuttavia, la presenza, in questi brani, di aspetti topici e in qualche misura caratteristici di una tradizione letteraria non annulla il loro valore di testimonianza riguardo alla possibile esistenza di pitture su tavola rappresentanti Cristo e gli Apostoli fin dai primi secoli del cristianesimo.

Certo doveva trattarsi di un tipo di immagini non universalmente accettate nel mondo cristiano, e che anzi dovevano suscitare particolare preoccupazione nelle gerarchie ecclesiastiche, se i vescovi hanno cura di esprimere esplicitamente il loro biasimo al riguardo, come invece non fanno con rappresentazioni di altro genere. Al contempo, tuttavia, la loro esistenza doveva essere tollerata. Ireneo non esprime particolari giudizi di condanna contro i Carpocraziani per il possesso delle immagini di Gesù; anche Eusebio non assume un atteggiamento particolarmente duro nell'Historia Ecclesiastica; nella lettera a Costanza riferisce, è vero, di aver sequestrato due tavole, tuttavia non propone di distruggere le immagini, come verso la fine del IV secolo farà Epifanio di Salamina, attestato su posizioni inequivocabilmente iconofobe[188]. Nel passo degli Atti, poi, si può notare come Giovanni trovi anche degli aspetti positivi del ritratto, scoprendo meravigliato la reale somiglianza con il suo volto[189]. Queste immagini dovevano avere spazio particolarmente in ambito privato, domestico, come documentano concordemente tutte le testimonianze considerate. In tre casi sono delle donne a possedere i ritratti su tavola di Cristo e degli Apostoli o ad esprimere il desiderio di ottenerli: con questo elemento i Padri vogliono sottolineare la pertinenza di questi manufatti ad una sfera bassa e popolare del culto, che sfuggiva al controllo delle gerarchie ecclesiastiche. Verosimilmente la presenza delle pitture su tavola di soggetto religioso in ambito privato continuava una pratica assai diffusa nel mondo pagano: non casualmente sia

[187] Porfirio, *Vita Plotini*, I, 1
[188] Cfr. paragrafo 2.3
[189] S. Sande, *The icon and its origin*, cit., p. 77; Ead., *Pagan pinakes*, cit., 93.

Ireneo, sia l'autore degli Atti sia Eusebio affermano chiaramente sono da ascrivere ad un costume pagano. La continuità doveva riguardare non solo alcuni aspetti specifici del culto, come l'uso di incoronare le immagini o di accendere dei lumi davanti ad esse, ma anche l'impostazione formale di queste rappresentazioni: Cristo e gli Apostoli venivano probabilmente rappresentati come figure isolate, in posizione frontale, come avveniva nelle pitture pagane, e dovevano avere un aspetto sim(ile a quello dei vari saggi, filosofi, guaritori o uomini divini che erano oggetto di venerazione nella Tarda Antichità. Stando alla testimonianza delle nostre fonti, sembrerebbe che le "icone" cristiane non erano a prima vista immediatamente riconoscibili rispetto a quelle pagane: Giovanni chiede a Licomede quale divinità abbia fatto rappresentare nell'immagine; Eusebio, nel passo dell'Historia Ecclesiastica, dice che con questo genere di rappresentazione i pagani sono soliti onorare i soteroi, appellativo che poteva essere applicato sia agli dèi che agli andres theioi; e nella lettera a Costantina definisce le immagini sequestrate alla donna come rappresentazioni di uomini in veste di filosofi, che ella pretendeva essere Cristo e Paolo.

La sottolineatura della continuità fra la pittura su tavola pagana e quella cristiana ha senza dubbio una rilevanza molto forte nei brani considerati, e Thomas Mathews si è richiamato a questo aspetto a sostegno della sua tesi, secondo la quale le icone cristiane hanno avuto origine non dai ritratti imperiali, ma dalle pitture su tavola di soggetto religioso pagano, e la loro diffusione deve avere avuto luogo fin dai primi secoli del cristianesimo, senza soluzione di continuità con la tradizione pagana[190].

Lo confermano le numerose analogie esistenti fra le tavole di soggetto religioso pagano e le più antiche icone cristiane di epoca preiconoclasta, messe in evidenza dallo stesso Mathews, ma anche, in maniera da lui indipendente, da Rainer Sorries[191].

Da un punto di vista strutturale, le pitture su tavola tardo antiche costituiscono i diretti antecedenti delle icone per quanto riguarda lo spessore delle tavole, nonchè per le tipologie di cornici adottate[192]. Analoga è anche la preparazione in gesso, benchè la tecnica adottata sia in genere quella della tempera, e non l'encausto, come invece in molte icone bizantine. Altri paralleli sono riscontrabili nella forma delle tavole. Oltre ai dipinti singoli, troviamo infatti, nel repertorio delle immagini devote pagane, la forma del trittico, attestata, ad esempio, da

[190] Cfr. T. F. Mathews, *The emperor and the icon*, cit, pp. 166-168; Id., *Scontro di dèi*, cit...,pp. 91-92.
[191] T. F. Mathews, *The emperor and the icon*, cit, pp. 174-175; Id., *Scontro di dèi*, cit...,pp. 94-97; R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., in particolare cap. 10, *Das spätägyptische Erbe im frühen Christentum*, pp. 189-205.
[192] T. F. Mathews, *The emperor and the icon*, cit, pp. 171-173; Id., *Scontro di dèi*, cit...,pp. 94-95

due tavole conservate ai Musei di Stato Berlino, recanti ognuna quattro figure e interpretabili come ali laterali[193]



Fig. 25, Ala di trittico con divinità pagane, Berlino, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum, Inv. 17957

Sul versante cristiano, possiamo ricordare l'ala di trittico conservata nella collezione Goleniscev a Mosca (Museo Pushkin), con le scene della nascita e del Battesimo di Cristo: è probabile che la tavola centrale ospitasse un'immagine di Cristo a mezzo busto o in trono, mentre nell'altro scomparto laterale dovevano essere rappresentate scene della vita di Gesù[194]; e ancora due tavole con le figure di un santo e di una conservate ai Musei di Stato di Berlino, che dovevano essere poste a pendant di un'immagine di Cristo[195]. È possibile che anche le tavole con Pietro e Paolo incluse nel tesoro del Sancta Sanctorum al Laterano e oggi conservate ai Musei Vaticani facessero parte di un trittico[196].Altra tipologia che il mondo cristiano eredita dalla tradizione pagana è quella dell'icona di forma circolare. In ambito pagano non ci sono giunte vere e proprie tavole di sagoma tonda rappresentanti divinità, tuttavia è possibile che anche per le immagini degli dèi fosse attestata questa forma, nota per i ritratti dei comuni defunti (ad es. quello dei due fratelli conservato al Museo del Cairo) e degli imperatori (come il celebre ritratto di famiglia dei Severi conservato a Berlino)[197]. Come

[193] R. Pagenstecher, *Klapptafelbild, Votivtriptychon und Flügelaltar*, in «Archäologischer Anzeiger », 1919, pp. 9-25, in particolare pp. 11-14, figg. 1-2; R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., cat. 6 a-b, pp. 68-72; p. 191.
[194] R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon,* cit., p. 200.
[195] Ibid., p. 201. O. Wulff, **Beschreibung** der Bildwerke der christlichen Epochen, Berlin, 1909, vol. 2, p. 301; A. Bauer, J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev*, Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 51, Vienna, 1906, p. 197; O. Wulff, M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Leipzig, 1925, p. 115.
[196] R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., p. 201-202. C. Bertelli, *Pittura in Italia durante l'iconoclasmo* : *le icone*, in "Arte cristiana", 76, 1988, pp. 45-54.
197 Sul tondo dei Severi, cfr. paragrafo 1.1.4. Per il ritratto dei due fratelli al Museo del Cairo, cfr. infra.

corrispettivo cristiano si possono richiamare le tavole conservate nella Prinz Georg Sammlung di Mainz, rappresentanti Cristo, un angelo e una figura femminile (forse la Vergine)[198].



Fig. 26, Berlino, Staatliche Museen, Ritratto di famiglia tondo dei Severi



Fig. 27, Mainz, Prinz Georg Sammlung icona con volto femminile

La tipologia dell'icona circolare, ospitante non un gruppo di figure, ma il solo volto del personaggio sacro, è attestata anche dai clipei inseriti in alcune delle più antiche icone cristiane: così, ad esempio, quello con Cristo nell'icona dei santi Sergio e Bacco nell'icona conservata al Museo Bogdan e Barbara Khanenko di Kiev[199]:



Fig. 28, Kiev, Museo Bogdan e Varvara Khanenko, Icona dei SS. Sergio e Bacco dal Monastero di S. Caterina sul Sinai

198 R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., p. 203 e figg. 13-14. F. Gerke, *Ikonen der Johann-Georg-Sammlung : zur Frage der vorikonoklastischen Ikonen*, in «Kunstchronik», 11, 1958, pp. 300-301; H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 138 ss. Belting menziona il tondo con l'immagine di Cristo come esempio dell'uso, a partire dal VI secolo, di attaccare icone tonde di Cristo sulle croci, per portarle come insegne militari in battaglia.

199 Su questa icona, cfr: K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : the icons*, vol. I, *From the sixth to the tenth century*, Princeton, 1976, pp. 28-30; H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 119-120; T. F. Mathwes, "Saints Sergius and Bacchus", in *Holy image, hallowed ground : icons from Sinai*, ed. by Robert S. Nelson, Los Angeles, 2007, pp. 126-127. Clipei che verosimilmente riproducono icone tonde sono rappresentati anche nell'icona di San Pietro conservata al Monastero di Santa Caterina sul Sinai (Cristo, la Vergine, San Giovanni) e in quella di San Giovanni Battista conservata al Museo Bogdan e Barbara Khanenko di Kiev (Cristo e la Vergine). Per queste icone, cfr. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit; H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 144-146, 177-179

Anche nell'impostazione della composizione le tavole pagane anticipano le soluzioni poi adottate da quelle cristiane. Le immagini devote tardo antiche generalmente mostrano i personaggi divini a figura intera. Le divinità più importanti sono spesso rappresentate in trono: così Iside che allatta Horus-Arpocrate in un affresco di Karanis, che può essere considerato la riproposizione di un'icona in pittura murale[200]; così Iside e Suchos (nella variante locale di Soknebtynis) in una tavola rinvenuta in una casa di Tebtynis, conservata ai Musei di Stato di Berlino e andata perduta durante la seconda guerra mondiale[201]. A questi esempi si possono accostare alcune icone mariane che mostrano la Vergine in trono: la tavola con la Theotokos col Bambino fra angeli e santi conservata nel monastero di Santa Caterina sul Sinai[202], ma anche l'icona di S.Maria in Trastevere[203].

[200] *Karanis. An Egyptian town in roman times. Discoveries of the University of Michigan Expedition to Egypt (1924-1935)*. Edited by E. K. Gazda, Ann Arbor, 1983, p. 34, tav. XXV fig. 49; T. F. Mathews, N. Muller, *Isis and Mary*, cit., p. 5, fig. 1.2.

[201] O. Rubensohn, *Aus griechisch-romischen Hausern des Fayum*, cit., pp. 16 ss; R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., cat. n. 4, pp. 63-64, fig. 4 p. 62; T. F. Mathews, N. Muller, *Isis and Mary*, cit., p. 5; T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., p. 94. La tavola, arrivata ai Musei di Stato di Berlino nel 1902, venne rimossa per motivi di sicurezza dai depositi durante la seconda guerra mondiale; da allora se ne sono perse le tracce. Restano a documentarla alcune fotografie e l'accurata descrizione di Rubensohn. Conservava ancora la cornice, a otto punte del tipo detto Oxford, assieme alla cordicella di canapa per appenderla alla parete. Costituiva una significativa conferma della testimonianza di Clemente Alessandrino riguardo alla presenza di *pinakes* con immagini delle divinità pagane in ambiente donestico: cfr. par. 1.1.3. d. La figura di Iside si riconosceva per la corona con sfera che aveva sul capo e per il mazzetto di spighe che aveva in mano: la dea era spesso ibridata con Demetra e Kore. Il dio Suchos aveva in braccio un coccodrillo. Fra le due divinità si distingueva, molto danneggiata, la figura di Arpocrate.

[202] E. Kitzinger, "On some icons of the seventh century", in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, jr*, ed. by K. Weitzmann, Princeton, 1955, pp. 136-137; G. e M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï = Eikones tis Monis Sina***,** Athènes, 1956-58, vol. I, pp. 21-22, vol. II, p. 235; K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : the icons, vol. I, From the sixth to the tenth century*, Princeton, 1976, pp. 18-21; R. Cormack, "Icon of the Virgin and Child Between Archangels Accompanied by Two Saints", in *Mother of God : representations of the Virgin in Byzantine art*, ed. by Maria Vassilaki, Ginevra, 2000, pp. 262-263 (con bibliografia precedente); T. F. Mathews, "Early icons of the Holy Monastery of Saint Catherine at Sinai", in *Holy image, hallowed ground : icons from Sinai*, ed. by Robert S. Nelson, Los Angeles, 2007, pp. 47-50

[203] C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere : storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma, 1961; M. Andaloro, *La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., 19-20, 1972-73, pp.139-215; M. Andaloro, " Icona della Madonna della Clemenza", Scheda n. 377, in *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di Serena Ensoli e Eugenio La Rocca, Roma 2000: pp. 662-663; Ead., "Le icone a Roma in età preiconoclasta", in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 19-24 aprile 2001), Spoleto 2002, pp. 719-753, in particolare pp. 740 ss; G. Wolf, "Icons and sites : cult images of the Virgin in mediaeval Rome", in *Images of the Mother of God* : p*erceptions of the Theotokos in Byzantium* / ed. by Maria Vassilaki, Aldershot [u.a.], 2005, pp. 23-49, pp. 37 ss.



Fig. 29, Affresco da una casa di Karanis, Iside e Arpocrate

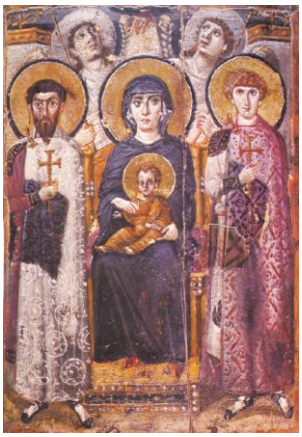


Fig. 30, Monastero di S. Caterina sul Sinai, icona della Theotokos col Bambino fra santi e angeli



Fig. 31, Iside e Suchos, pittura su tavola da Tebtynis, già Berlino, Ägyptisches Museum



Fig. 32, Parigi, Louvre, Cristo e l'abbate Menas, pittura su tavola da Saqqara

Per la composizione a due figure, l'icona perduta di Berlino può essere accostata anche alla tavola con Cristo e l'abate Menas conservata al Museo del Louvre[204].

Lo schema compositivo a quattro figure che abbiamo invece già visto nelle ali di trittico di Berlino torna in un icona coi santi Pietro, Paolo, Nicola e Giovanni Crisostomo conservata sempre al Sinai[205]:

[204] Proveniente da Bawit e attribuita al VI-VII secolo, è una delle più antiche icone dell'arte copta. Cfr. M. H. Rutschowscaya, *Le Christ et l'abbé Ména*, Paris, 1998; R. Cormack, Byzantine art, Oxford, 2000, p. 68, fig. 38.

[205] G. e M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, cit., vol. I, 1956, n.21; J. Elsner, "Piety and Passion: contest and consensus in the audiences for Early Christian pilgrimage", in *Pilgrimage in Graeco-Roman and early Christian antiquity : seeing the gods*, edited by J. Elsner and I. Rutherford, Oxford, 2005, pp. 411-434, in particolare p. 419. Si tratta di due ali di trittico del quale non è pervenuto lo scomparto centrale.



Fig. 33, Ala di trittico con divinità pagane, Berlino, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum,



Fig. 34, Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, SS. Pietro, Paolo, Nicola e Giovanni Crisostomo

Va detto che nelle icone cristiane finirà per imporsi il tipo a mezzo busto, tuttavia non mancano, proprio negli esempi più antichi, immagini a figura intera (oltre alla già viste icone del Sinai e di Santa Maria in Trastevere, si può ricordare la Madonna col Bambino conservata a Kiev, nella veste in cui si presenta oggi ritagliata; e ancora quella di San Giovanni Battista, sempre a Kiev)[206].

D'altro canto, il tipo a mezzo busto doveva essere attestato anche in ambito pagano, come testimoniano i pannelli di Iside e Serapide conservati al J. Paul Getty Museum di Malibu[207].

Anche per il tipo della tavola votiva, caratterizzata dalla presenza del donatore in scala ridotta rispetto alla figura della divinità e dalla presenza di iscrizioni dedicatorie, sembra esserci perfetta continuità fra pittura pagana e cristiana.

Agli esempi pagani che abbiamo già avuto modo di ricordare possono essere accostate ancora alcune icone del Sinai che ospitano le figure dei donatori e iscrizioni dedicatorie: quella con san Teodoro e il diacono Leone (VII secolo); S. Irene e Nikolaos Sabationos; di Giovanni,

[206] Per l'icona della Vergine con Bambino: K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., pp. 15-18; R. Cormack, "Icon of the Virgin and Child", in *Mother of God : representations of the Virgin in Byzantine art*, ed. by Maria Vassilaki, Ginevra, 2000, pp. 264-265; E. N. Roslavec, "Icona di Madonna con Cristo Bambino", in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di S.Ensoli e E. La Rocca, Roma, 2000, p. 660 (gli ultimi due contributi con bibliografia precedente). Per quella di San Giovanni Battista, cfr. H. Belting, Il culto delle immagini, cit., pp. 177-179.

[207] Su questi pannelli, cfr. infra.

Philochristos[208]. Ma si potrebbe ricordare anche la tavola di Santa Maria in Trastevere, con la figura di un pontefice in scala ridotta inginocchiato ai piedi della Vergine.

L'unica vera innovazione cristiana da un punto di vista delle tipologie compositive sembra essere quella delle icone che hanno per soggetto scene di carattere narrativo: oltre al già ricordato pannello della collezione Goleniscev, si può ricordare una tavola conservata sempre al Sinai, nella quale è rappresentata l'apparizione del Cristo risorto alle pie donne (Chairete):



Fig. 35, Monastero di S. Caterina sul Monte Sinai, pittura su tavola, *Chairete*

Questa tipologia sembra essere sconosciuta al mondo pagano. Gli unici esempi noti di tavole con soggetti narrativi pagani sembrano infatti da escludere dalla sfera delle immagini di culto: si tratta di pannelli per soffitti a cassettoni, databili a un periodo compreso fra il IV e il VI secolo[209].

La continuità fra icone pagane e cristiane si riscontra non solo negli schemi compositivi, ma anche nei tipi iconografici scelti per rappresentare i personaggi divini. L'immagine di Iside con Horus è naturalmente strettamente paragonabile a quella della Theotokos con il Bambino: la principale differenza è data dal fatto che gli artisti cristiani si astengono dal rappresentare i

[208] K. Weitzmann, "Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete", in *Tortulae* : *Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten* / hrsg. von Walter Nikolaus Schumacher, Rom [u.a.], 1966, pp. 317-325; Id., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., pp. 50-51, pl. XXI.

[209] Cfr. R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., cat. n. 10 e 11, pp. 80-83, figg. 10 e 11; pp. 181-188; F. W. Deichmann, "Kassettendecken", in *Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag*, redigiert von H. Hunger und M. Restle, Wien [u.a.], 1972 («Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», 21, 1972), pp. 83-107; H. Brandenburg, *Zur Deutung der Dekkenbilder aus der Trierer Domgrabung*, in "Boreas", 8, 1985, pp. 143-189.

seni nudi della Vergine, come invece facevano i pagani per la dea. Il parallelo non si limita al trono e alla presenza del Bambino. Come Iside nell'affresco di Karanis e in alcune tavole di provenienza egiziana, così la Theotokos nell'icona del Sinai non ha la specificità ritrattistica dei defunti del Fayum. I tratti del volto sono generici, perchè si tratta di un personaggio divino; nelle pupille non ci sono le macchie bianche della luce riflessa; lo sguardo, sereno e lontano, non luccica e non è rivolto direttamente verso di noi, a differenza di molti ritratti del Fayum. L'*Isis look*, cioè lo sguardo distolto dall'osservatore, è caratteristico della maggior parte delle più antiche icone mariane[210].



Fig. 36, Malibu, J. P. Getty Museum, pittura su tavola, Iside, particolare

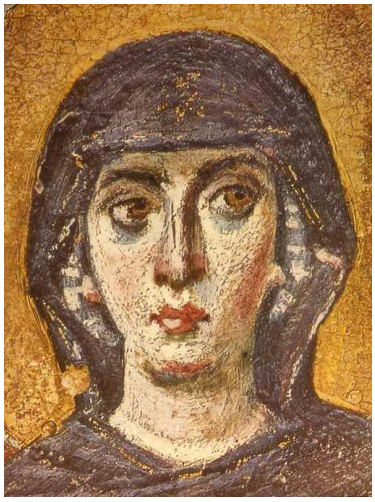


Fig. 37, Monastero di S. Caterina sul Sinai, icona della Theotokos col Bambino fra santi e angeli, particolare

Attorno al VI secolo si conoscono due tipologie di immagini di Cristo: una con barba e capelli lunghi, il volto improntato ad un ideale di nobile bellezza, rappresentato dalla celebre icona del Pantokrator del Sinai: deriva dal tipo fisionomico usato per Zeus, per Asclepio, per Serapide:

[210] Sul rapporto fra le icone di Iside e quelle della Vergine, si vedano gli studi di Mathews: T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit, p. 95; T. F. Mathews, N. Muller, *Isis and Mary*, cit. Per quanto riguarda le immagini di Iside, oltre al già ricordato dipinto murale di Karanis e al pannello di Malibu, per il quale si forniranno più oltre indicazioni bibliografiche, possono essere menzionati altri due esempi: una tavola conservata a Berlino, per cui cfr. T. F. Mathews, N. Muller, *Isis and Mary*, cit., p. 19, p. 11, fig. 1.3; un'icona frammentaria scoperta nell'oasi di Dahkle, a Kellis, per cui cfr. paragrafo 1.2.3.d, n. 17. Per lo sguardo della Vergine nell'icona sinaitica della Theotokos fra santi e angeli, si veda anche R. Cormack, "The eyes of the Mother of God", in *Images of the Mother of God : perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki, Aldershot, 2005, pp. 167-173.



Fig. 38, Malibu, J. P. Getty Museum, pittura su tavola, Serapide



Fig. 39, Monastero di Santa Caterina sul Sinai, icona del Cristo Pantocrator

L'altro è il cosiddetto siriano, che può osservato in un'altra icona sempre del VI secolo e conservata al monastero di Santa Caterina sul Sinai: un volto di sagoma triangolare, dai tratti aspri, chioma e barba corte e ispide[211]. È un'iconografia che pretende la verosimiglianza storica che non è riconosciuta all'altra, ma, secondo Rainer Sorries, deriva anch'essa da tipi tardo antichi di divinità: è volutamente improntato a un ideale di bruttezza e rudezza paragonabile alle immagini tardo antiche di Heron, benchè si tratti di due tipologie differenti[212]:

[211] T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., p. 95; R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., p. 199; figg. 11-12, p. 196 e 198. Per l'icona del Pantocrator, si veda...per quella del tipo siriaco...L'esistenza di questi due diversi tipi di immagine di Cristo è testimoniata anche dalle fonti, come si vedrà nel IV capitolo, par. 4.2, 4.5. Il monastero di Santa Caterina sul Sinai conserva, a dire il vero, anche un'icona preiconoclasta che attesta una terza tipologia, quella del Cristo anziano come *Antico dei Giorni*, con lunghi capelli bianchi e barba a punta.

[212] R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., p. 200. Riguardo alle immagini di Heron, e in particolare, all'icona conservata presso il al Rhode Island School of Design Museum di Providence, si veda il paragrafo 1.1.3.d, in particolare n. 14.



Fig. 40, Providence, Rhode Island School of Design Museum, pittura su tavola, n. 59030, Heron con donatore

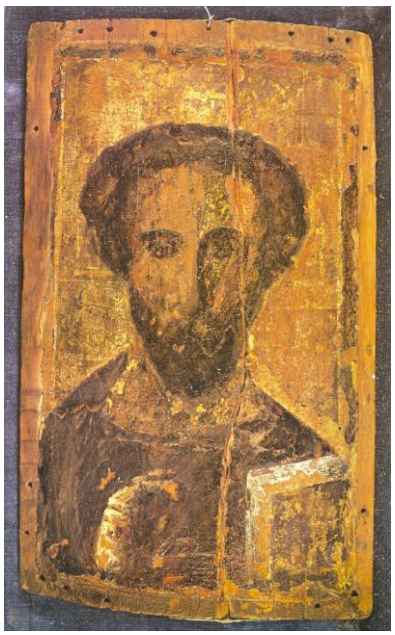


Fig. 41, Monastero di Santa Caterina sul monte Sinai, icona, Cristo Panrocrator

Da un punto di vista tipologico, il tipo della divinità militare rappresentato da Heron e dai suoi sconosciuti accompagnatori è continuato nella tradizione cristiana dalle icone dei santi cavalieri, Teodoro, Giorgio, Demetrio[213].

L'idea che le tavole di soggetto religioso pagano studiate da Mathews costituiscano dei precedenti dell'icona cristiana è stata criticata da Siri Sande, sulla base soprattutto del seguente argomento: le icone cristiane, a dfferenza delle immagini pagane, hanno un prototipo di carne e sangue e quindi sono essenzialmente immagini ritratto, cosa che non può essere per le rappresentazioni degli dèi, che abitano una dimensione altra da quella degli uomini, ai quali possono mostrarsi in determinate occasioni assumendo le fattezze umane o animali più diverse; ma gli uomini, fondamentalmente, non li conoscono, e dunque le loro immagini non possono essere che fittizie invenzioni della fantasia degli artisti[214]. La studiosa ritiene che il vero antecedente dell'icona sia da ricercare nel ritratto, che ha la sua ragion d'essere nello

[213] R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., p. 172; T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., p. 96.

[214] Cfr. S. Sande, *Pagan pinakes*, cit., in particolare pp. 91 ss. La studiosa tende a ridurre l'importanza che le tavole pagane di soggetto religioso oggetto degli studi di Mathews avevano nel mondo tardo antico, mostrando, attraverso un esame dei *pinakes* rappresentati nella pittura murale di età imperiale a Roma e in area campana, come in genere tali pannelli non rappresentassero divinità; ritiene inoltre che le caratteristiche stilistiche indicate da Mathews come tratti distintivi delle icone pagane siano in realtà propri dell'arte tardo antica in generale. L'intento della studiosa è quello di provare che le tavole in cui sono raffigurati gli dèi non sono gli antecenti dell'icona cristiana.

strettissimo legame fra immagine e prototipo; e in particolare nei ritratti dei filosofi, maestri, patroni, benefattori, guaritori, che, pur non essendo il Salvatore, avevano salvato i fedeli da malattie, sofferenze e accidenti vari della vita quotidiana[215].

Per quanto i cristiani fossero consapevoli della differenza che passava fra Cristo, che si era fatto uomo fra gli uomini, e gli dèi pagani, di cui nessuno conosceva il vero aspetto e che anzi essi consideravano invenzioni favolose, resta tuttavia il fatto che la lunga tradizione pagana delle pitture su tavola di soggetto religioso, il cui utilizzo era particolarmente diffuso in ambito privato, non poteva non esercitare un peso considerevole, soprattutto fra gli strati popolari, che rimanevano più saldamente ancorati alle consuetudini pagane: per quanto dovesse essere adattata ai contenuti della nuova fede, non poteva non costituire un precedente da un punto di vista strutturale, tecnico, iconografico e delle pratiche del culto. Ed è vero anche che, per quanto la relazione fra immagine e prototipo costituisca sin dai primi secoli un punto centrale della riflessione dei Padri, essi mettono a fuoco solo gradualmente la connessione fra la giustificazione delle immagini e la dottrina dell'Incarnazione: non prima del IV secolo, e, in maniera organica e sistematica, solo dopo i grandi concili cristologici del V secolo: quando, insomma, i dipinti su tavola di soggetto cristiano dovevano circolare già da molto tempo[216]. Come spesso accade, la chiarificazione teorica segue le pratiche del culto[217].

Se è vero, come sottolinea Sorries, che il modello dell'immagine ritratto a mezzo busto finirà per imporsi, soprattutto a partire dalle immagini dei santi, ma poi anche per quelle di Cristo e della Vergine, proprio perchè si voleva esprimere il fatto che i rappresentati erano realmente vissuti sulla terra[218], si deve comunque tenere presente che: per le figure di Cristo e della Vergine c'è comunque l'esigenza di esprimere, assieme alla loro natura corporea, l'appartenenza ad una dimensione trascendente; le immagini cristiane, pur pretendendo di porsi come immagini ritratto, non lo sono nel senso stretto del termine, vengono dipinte alcuni secoli dopo la morte dei prototipi e seguono dei tipi, come del resto avveniva per lo più anche nell'ambito del ritratto; dunque la differenza fra immagini dei personaggi divini e immagini ritratto, più marcata da un punto di vista teorico, lo era meno nella realizzazione pratica. E infatti le immagini ritratto che più dovevano essere un punto di riferimento in tal senso

[215] S. Sande, *The icon and its origin*, cit., pp. 75-84; Ead., *Pagan pinakes*, cit., pp. 96-99. Secondo l'opinione della studiosa, le immagini imperiali, pur esercitando a loro volta un influsso sull'arte cristiana, in particolare sulle rappresentazioni di Cristo con gli angeli, che lo scortano come i dignitari o le guardie del corpo che fiancheggiano il sovrano, hanno avuto un ruolo ridotto nella nascita dell'icona cristiana rispetto ai tipi di ritratti sopra menzionati.

[216] Riguardo a questo aspetto, si vedano i paragrafi 2.3.1 e 2.4.

[217] Così anche nei successivi sviluppi del culto delle immagini studiati da E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 1-115

[218] R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., pp. 193-194.

dovevano essere, come notato anche da Siri Sande, quelle di personaggi particolarmente venerati, sovrani, eroi, filosofi, taumaturghi, quelle, insomma, che più si conformavano a tipologie codificate e che maggiormente sconfinavano nella sfera di devozione di pertinenza delle rappresentazioni sacre. Fra il mondo delle effigi delle divinità, quello delle immagini imperiali e quello più generale dell'immagine ritratto non esistevano separazioni nette, ma una fertile osmosi: proprio per questo sembra opportuno non scegliere fra queste sfere, ma assumerle insieme come background di riferimento per la nascita dell'icona cristiana.

Abbiamo già avuto modo di soffermarci sulla commistione fra l'immaginario imperiale e quello delle divinità pagane[219], ma richiamiamo qui un ulteriore esempio: quello del cosiddetto cavaliere di Hartford, una pittura su tavola che è stata interpretata sia come ritratto dell'imperatore Caracalla che come effigie del dio Heron[220]:



Fig. 42, Hartford (Connecticut), Wardsworth Atheneum Museum, pittura su tavola, Heron/Caracalla

[219] Cfr. paragrafo 1.1.4.

[220] C. Vermeule, *Greek and Roman Art at the Atheneum*, in «Apollo. The magazine of arts», 88, 1968, pp. 414-419, in particolare p. 419; D. L. Thompson, *An equestrian panel painting from Roman Egypt*, in «Bulletin of the Wadsworth Atheneum», 8, no. 2, 1972, pp. 50-59; K. Mysliwiec, *Zur Ikonographie des Gottes Heron*, in «Studia Aegyptiaca», 3, 1977, p. 92; M. Rassart Debergh, "***La peinture copte*** *avant le XIIe siècle. Un approche*", in *Miscellanea Coptica*, «Acta ad. Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», IX, 1981, pp. 221-285, in particolare p. 262; K. Parlasca, "Pseudokoptische '***Reiterheilige***' ", in: G. Koch (ed.), *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, Wiesbaden, 1982, pp. 19-30, in particolare p. 25; D. L. Thompson, *Mummy portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1982, pp; Z. Kiss, *Notes sur le* ***portrait*** *imperial romain en Egypt*, Varsavia, 1984, p. 82; M. Nowicka, Le **Portrait** *Dans La Peinture Antiqu*e, Varsavia, 1993, pp. 39 ss; figg. 119-121; R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., cat. n. 15, pp. 95-96, p. 94 fig. 15.

Una simile voluta commistione con le immagini delle divinità pagane si riscontra, più in generale, anche nel mondo del ritratto, a più livelli. Ci può essere contiguità fisica fra i ritrattati e gli dèi: essi possono essere rappresentati nella stessa tavola, come avviene, ad esempio, nel tondo dei due fratelli (Museo del Cairo), fiancheggiati da due statuette di Hermes e Antinoo[221]:



Fig. 43, Il Cairo, Museo Egizio, Tondo dei due fratelli

Oppure personaggi umani e divinità potevano essere rappresentati sui diversi pannelli di uno stesso polittico. L'esempio classico da richiamare al riguardo era quello del cosiddetto trittico di Malibu:



Fig. 44, Ritratto di uomo barbato fra Iside e Serapide, pitture su tavola, Malibu, J. P. Getty Museum

[221] K. Parlasca, *Mumienporträts*, cit., pp. 67 n. 7, 70, 125, 131; Id., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Pittura. Ritratti di mummie*. Serie B (1), Palermo e Roma, 1969 cat. n. 166; M. Nowicka, Le **Portrait, *cit., p. 171, fig. 252;*** R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., cat. n. 16, pp. 99-100, fig. 16 p. 98.

I due pannelli con Iside e Serapide sono sempre stati considerati pertinenti ad un unico insieme con il ritratto di uomo barbato acquisito dal Getty Museum nello stesso periodo[222], seppure gli studiosi nel corso del tempo abbiano proposto diverse soluzioni. I piccoli perni presenti agli angoli inferiori dei pannelli con le diivnità e il fatto che il ritratto abbia una larghezza doppia rispetto ad essi ha indotto a pensare che le tre tavole costituissero un trittico con le ali laterali ribaltabili. Thompson ritenne che il pannello con Serapide fosse originariamente collocato alla sinistra del ritratto e quello con Iside alla destra[223]:

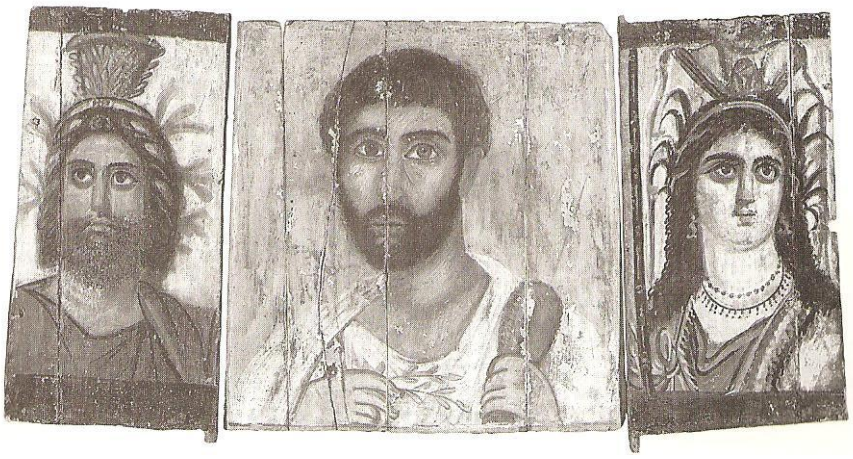


Fig. 45, Il trittico di Malibu secondo la ricostruzione di D. Thompson

Secondo questa configurazione, il trittico, una volta chiusi gli scomparti laterali, non avrebbe mostrato alcuna superficie dipinta. Thompson riteneva che questa soluzione rispondesse ad esigenze di protezione collegata al carattere mobile dell'opera. La sua interpretazione è stata seguita dalla maggior parte della soluzione[224], fino a quando una nuova ipotesi è stata formulata da Klaus Parlasca. Lo studioso notò un buco per chiodo a circa metà altezza del margine destro del pannello di Iside e suggerì che ad esso doveva essere collegato un piccolo pomello, come suggerito dalla consumazione del legno attorno ad esso. Questo spingeva ad invertire la posizione dei pannelli di Iside e Serapide e a suggerire che essi costituissero gli sportelli di un piccolo santuario domestico che conteneva qualcosa al suo interno[225]. Questa ricostruzione è stata sostenuta anche da Rainer Sorries, secondo il quale in questo modo

[222] Così a partire dalla prima pubblicazione al momento dell'acquisizione da parte del Getty Museum: J. Frel, *Recent Acquisitions. Ancient Art*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, 1974.
[223] D. Thompson, *The Artists of the Mummy Portraits*, Malibu, 1976, p. 16; Id., *A painted triptych from Roman Egypt*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 6-7, 1978-1979, pp. 185-192; Id, *Mummy portraits*, cit. , n. 8
[224] Così ad esempio in K Parlasca, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano,* cit., serie B (2), 1977, n. 405.
[225] K. Parlasca, "Eine sepulkrale Schreintür römischer Zeit aus Ägypten", in *Les civilisations du bassin Méditerranéen : hommages à Joachim Śliwa* / sous la rédaction de K. M. Ciałowicz et J. A. Ostrowski, Cracovie, 2000, pp. 293-298; T. F. Mathews, N. Muller, *Isis and Mary,* cit., p. 7.

risulta rafforzata l'unità compositiva dell'insieme, perchè le due divinità dirigono lo sguardo l'una verso l'altra e verso il defunto[226].

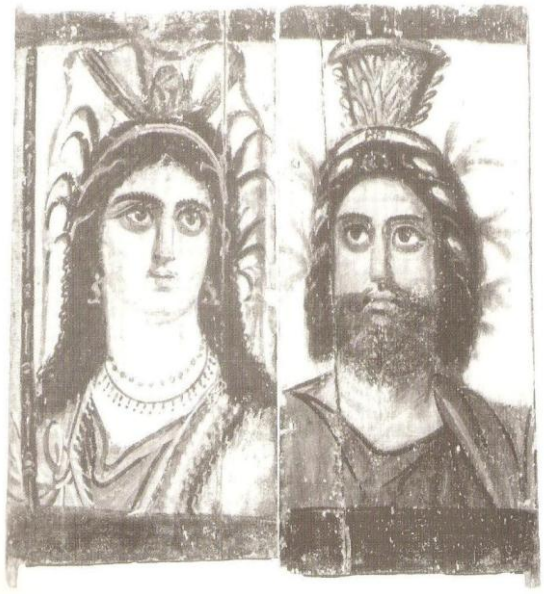


Fig. 46, Il trittico di Malibu secondo la ricostruzione di R. Sörries

Risulterebbe più congruente anche la presenza degli ampi bordi neri, altrimenti piuttosto incoerenti con il ritratto centrale. Questo, secondo l'opinione di Sorries, era associato a Iside e Serapide per porre il defunto sotto la protezione delle due divinità, e veniva mostrato solo in occasioni particolari, come l'anniversario di morte del defunto.

Thomas Mathews ha tuttavia suggerito di dissociare il ritratto dai due pannelli laterali[227]. Mathews sembra ritenere plausibile l'idea che questi siano ante laterali apribili con la superficie dipinta sul lato esterno, tuttavia ritiene che la tavola che essi custodivano all'interno (o qualsivoglia altro oggetto di culto) non fosse il ritratto con l'uomo barbato. La sua convinzione si basa, essenzialmente, su alcune osservazioni di natura tecnica: perchè i cardini possano corrispondere alla cornice del pannello centrale, i due pannelli laterali dovrebbero avere essere essere più corti della tavola con ritratto, mentre così non è, e quindi, insieme ai perni, la superano in altezza di quattro centimetri; inoltre, Norman Muller, conservatore che collabora con Mathews nello studio del corpus delle icone pagane tardo antiche, ha riscontrato la presenza sui lati opposti ai cardini dei pannelli con Iside e Serapide, di altri piccoli buchi per chiodi, che fanno supporre che ad essi fossero collegate altre assi di legno e che quindi la

[226] R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., pp. 39-48, in particolare pp. 40-41; cat. n. 24, pp. 124-125, fig. 24.
[227] T. F. Mathews, N. Muller, *Isis and Mary*, cit., p. 7; T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., p. 95 e p. 211 n. 28.

larghezza complessiva delle due tavole fosse maggiore e non più corrispondente alle dimensioni del supposto scomparto centrale.

Del resto, secondo lo studioso, la tradizionale interpretazione delle tre tavole come trittico porrebbe gravi difficoltà non solo e non tanto per la differenza stilistica esistente fra lo scomparto centrale e i due laterali, quanto soprattutto per la conseguente subordinazione delle due divinità al ritratto.

Che i due pannelli con Iside e Serapide conservati a Malibu abbiano custodito al loro interno un ritratto (questo o un altro) o piuttosto l'immagine di un'altra divinità (si potrebbe ad esempio facilmente pensare una presenza di Horus Arpocrate, a collegamento della triade), una simile connessione fra immagine ritratto e rappresentazioni degli dèi non risulta inconcepibile: intanto le figure non sono disposte sulla stessa tavola, cosa che avrebbe richiesto per il personaggio umano quell'inferiorità gerarchica di cui Mathews denuncia la mancanza; si potrebbero poi chiamare in causa altri manufatti che attestano una simile contiguità fra le immagini dei defunti e quelle delle divinità. Si vedano, ad esempio, i teli funerari di età romana imperiale provenienti dall'area egiziana, che mostrano il morto in compagnia di Osiride e Anubi, attribuendo al personaggio umano una posizione centrale e proporzioni non inferiori a quelle degli dèi che lo fiancheggiano[228]:

[228] I due teli rappresentano il cosiddetto tipo a tre figure dei sudari dipinti, nel quale il defunto, raffigurato in posizione frontale o di tre quarti (ma mai di profilo), è accompagnato da due divinità egiziane, Osiride, in posizione frontale, avvolto dalle bende della mummificazione (in realtà è il defunto stesso "osirizzato", assimilato al dio dopo la morte) e Anubi di profilo, secondo le convenzioni fissate in epoca faraonica. Gli esempi più sviluppati e impressionanti del tipo a tre figure provengono da Saqqara. Il defunto è in genere rappresentato al centro, a grandezza naturale, in veste ellenistica, con il volto reso nel genere "ritratto del Fayum". Altre tipologie vedono: il defunto rappresentato al centro come Osiride, secondo l'aspetto dei sarcofagi antropoidi o osirizzati dell'Egitto tardo antico, accompagnato da geroglifici, scene e motivi simbolici funerari della tradizione faraonica; oppure la figura del defunto in veste greca, a grandezza naturale, al centro di un'inquadratura architettonica, fiancheggiato da scene e motivi del repertorio faraonico. Cfr. E. Bresciani, *Il volto di Osiri. Tele funerarie dipinte nell'Egitto romano*, Lucca, 1996, 2000, pp. 13-26, in particolare pp. 15 e 21.L'esemplare più celebre del tipo a tre figure è il sudario del Louvre, per il quale si vedano: K. Parlasca, *Mumienporträts,* cit., n. 21, p. 22, p. 170, fig. 10, p. 179, tav. 10, 3, 61, 2; E. Doxiadis, *Portraits du Fayoum. Visages de l'Egypte ancienne*, Paris, 1995, n° 13 p. 20, 187 ; S. Walker, M. Bierbrier, *Ancient Faces. Mummy portraits from Roman Egypt*, London, British Museum, 1997, n° 105 ;C. Riggs, *The beautiful burial in Roman Egypt : art, identity, and funerary religion*, Oxford, 2005, pp. 278 ss; M. F. Aubert, R. Cortopassi, *Portraits funéraires de l'Egypte romaine: Tome 2, Cartonnages, linceuls et bois*, Paris, 2008, cat. n. 23, "Le défunt entre Osiris et Anubis", pp. 137-141, con bibliografia precedente. Per il telo funerario dipinto del Museo Pushkin, cfr. invece: R. Garmer, "Mummification", in R. Schulz, *Egypt the World of Pharaohs*, 1998, 2001, pp. 459-469, in particolare p. 469; L. Török, *Transfigurations of Hellenism, : aspects of late antique art in Egypt, A.D. 250-700*, Leiden, Boston, 2005, p.52.



Fig. 47, Parigi, Museo del Louvre, telo funerario con il defunto fra Osiride e Anubi



Fig. 48, Mosca, Museo Pushkin, telo funerario dipinto dipinto con il defunto fra Osiride e Anubi

Del resto anche nei larari, come abbiamo già ricordato, potevano del resto trovarsi insieme statuette degli antenati e delle divinità, senza che fra di esse ci fossero significative differenze di proporzioni[229].

Anche la differenza stilistica riscontrabile tra il ritratto dell'uomo barbato e i due pannelli con Iside e Serapide del Museo di Malibu non sarebbe inammissibile fra gli scomparti di uno stesso trittico o fra le figure di una medesima tavola[230]. Potrebbero essere infatti stati usati

[229] Cfr. paragrafo 1.1.3 c.

[230] Nel caso specifico dei pannelli di Malibu si deve anche ricordare che gli studiosi hanno proposto diverse datazioni per il pannello centrale e per i due laterali. Secondo T. F. Mathews, N. Muller, *Isis and Mary*, cit., p. 7, il ritratto deve essere assegnato alla metà del III secolo, mentre le tavole con Iside e Serapide risalgono alla fine del II; R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., pp., ritiene invece, condivide la datazione del ritratto al III secolo, ma ritiene che i due pannelli laterali siano un poco più tardi, arrivando anche all'inizio del IV secolo; questo comunque non compromette, a suo modo di vedere, il fatto che le tre tavole costituiscano un trittico. J. Frel, *Recent Acquisitions*, cit.; D. L. Thompson, *A painted triptych*, cit., p. 188, hanno invece assegnato a tutti e tre i pannelli la data della metà del III secolo (stabilita per la tavola centrale sulla base del cofronto con altri ritratti), ritenendoli opera di uno stesso pittore. Secondo Thompson i tre dipinti presentano forti somiglianze nella tecnica esecutiva e nella gamma cromatica: egli richiama l'attenzione, ad esempio, sull'uso di un intenso colore bruno per le ombreggiature dei volti. A suo dire, inoltre, il contrasto stilistico fra la tavola centrale e due pannelli laterali è più apparente che reale, perchè questi ultimi, nonostante l'apparente naturalezza, risultano piuttosto formali se paragonati alla vivacità espressiva del ritratto. Frel, Thompson e Sorries ritengono inoltre che le ali con Iside e Serapide ripropongano immagini celebri del Serapeo o comunque di qualche santuario di Alessandria: secondo Sorries, i modelli originali potevano essere statue comunque riprodotti in pitture su tavola nei luoghi di culto. In questo caso, le dimensioni ridotte dei due pannelli fanno pensare che si tratti di oggetti destinati alla devozione privata, forse acquistati come ricordo del pellegrinaggio compiuto in qualche santuario celebre.

volutamente diversi modi stilistici – *modes*, per dirla con Ernst Kitzinger[231] – per esprimere differenti livelli di realtà. L'uomo barbato è rappresentato in posizione frontale, mentre guarda l'osservatore con i grandi occhi spalancati e con espressione fissa; le due divinità sono invece raffigurate in posizione più libera, lievemente girate di tre quarti e con quello sguardo distolto dallo spettatore che secondo Mathews vuole indicare la lontananza degli dèi dalla sfera terrena. Un simile impiego di diversi modi stilistici si riscontra in alcune delle più antiche icone cristiane, ad esempio in quella, già ricordata, della Theotokos col Bambino fra santi e angeli, conservata nel monastero di Santa Caterina sul Sinai. Qui i due santi, che pure dovrebbero essere le due figure più vicine alla realtà dell'osservatore, sono rappresentati in posizione statica e frontale, mentre fissano l'osservatore con uno sguardo che è severo e privo di emozione, ma che al tempo stesso cattura con una forza di attrazione quasi ipnotica. La naturalezza e la scioltezza pittorica con cui sono trattati gli angeli vuole esprimere la loro natura di creature impalpabili, fatte di aria e di luce. La Vergine e il Bambino sono rappresentati con una certa libertà di movimento, ma la Theotokos, proprio come generalmente fanno le divinità pagane, distoglie lo sguardo dall'osservatore. Anche la combinazione di modi stilistici differenti potrebbe dunque essere una caratteristica che le icone cristiane hanno mutuato dalla tradizione pagana, anche se non ci sono giunte tavole tardo antiche a testimoniarlo.

Torniamo comunque alla commistione fra l'immaginario degli dèi e il ritratto. Abbiamo visto casi di contiguità fisica fra i personaggi umani e le divinità, ma l'ibridazione può riscontrarsi anche all'interno della stessa immagine. i ritratti possono assumere, in maniera più o meno marcata, attributi e fisionomia della divinità. Riguardo a casi di questo genere è difficile stabilire il confine fra l'intenzione di stabilire una connessione fra il ritrattato e il culto della divinità (della quale può essere semplice adepto oppure sacerdote) oppure la volontà di assimilarlo ad essa, suggerendo una divinizzazione per l'effigiato. Al punto che talvolta uno stesso dipinto può essere stata interpretata come ritratto o come icona pagana. Così è stato, come abbiamo già ricordato, per la tavola con Ares e Afrodite conservata a Mosca, che Parlasca e Sörries interpretano come ritratto di una coppia di sposi nelle vesti dei due amanti divini, mentre per Mathews e Török si tratta di una vera e propria rappresentazione delle due divinità[232]. Sembra più convincente la seconda ipotesi, non solo per la parziale nudità del

[231] E. Kitzinger, *Byzantine Art in the making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art*, London, 1977, ed. it. *L'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo*, con prefazione di M. Andaloro, Milano, 1989, pp. 25 ss; M. Andaloro, Introduzione, ibid., pp. X ss.
[232] Cfr. paragrafo 1.1.3. d.

personaggio femminile, usuale nelle immagini degli dèi quanto sconveniente nel caso del ritratto di una defunta, ma anche perché non c'è un tentativo di individualizzazione fisionomica, ma le due figure seguono tratti tipici, come accade, mutatis mutandis, nei pannelli di Malibu con Iside e Serapide, che pure del genere del ritratto assumono il taglio a mezzo busto. Ad ogni modo, l'esistenza di letture divergenti riguardo a questa tavola costituisce una significativa conferma della e sovrapposizione fra l'ambito del ritratto e quello delle immagini degli dèi. Ma andiamo a vedere altri casi di sovrapposizione dove probabilmente si vuole suggerire una connessione fra l'effigiato e il culto della divinità.

Un ritratto conservato alla National Gallery di Londra (inv.2912) mostra un uomo con una capigliatura folta e riccia e la barba, e, sul capo, un diadema con una stella a sette punte nel centro. Il diadema con la stella a sette punte è stato interpretato come insegna del sacerdote di un dio solare, identificato con Serapide. Anche la barba e i riccioli che ricadono sulla fronte sono tipici del Dio: si tratterebbe quindi, secondo l'interpretazione di Parlasca, di un gran sacerdote del culto di Serapide[233].

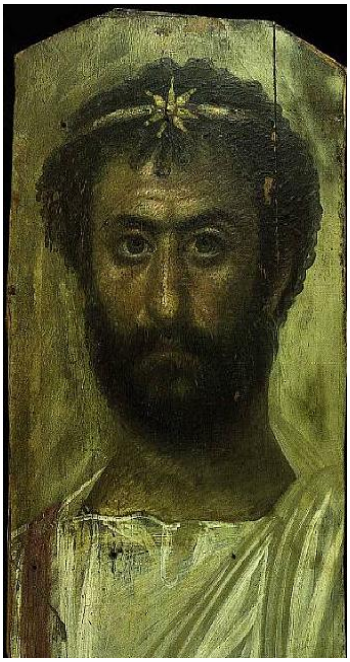


Fig. 49, Londra, National Gallery, Ritratto di uomo barbato con diadema

Il diadema a sette punte compare anche in altri ritratti che sono stati interpretati in maniera simile.

[233] K. Parlasca, *Mumienporträts*, cit., pp. 85, 87; Id, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, cit., vol. I, 1969, p. 82, pl. 51, 2.

Come equivalente femminile si possono considerare le tavole dove le effigiate presentano attributi caratteristici di Iside. Due ritratti, conservati uno a Baltimora (Walters Art Gallery) e uno in collezione privata (Nahaman Collection), mostrano le effigiate con i capelli sciolti fino alle spalle, la veste annodata, una fascia ornata da gemme (che potrebbero riproporre corone e motivi astrali che ornavano statue della dea), il sistro[234].

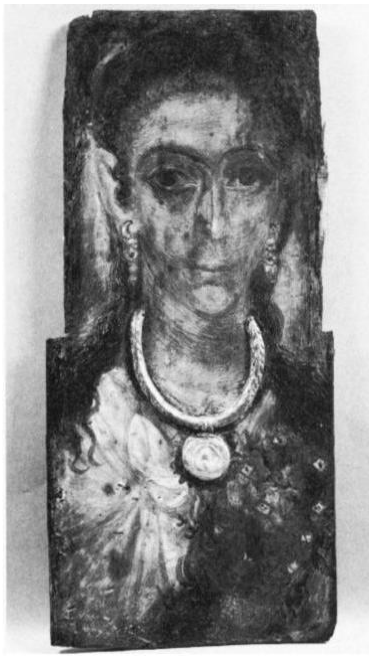


Fig. 50, Baltimora, Walters Art Gallery, Ritratto di donna legata al culto di Iside



Fig. 51, Già Nahaman Collection, Ritratto di donna legata al culto di Iside

La maggior parte degli studiosi tendono a interpretare i personaggi raffigurati con attributi caratteristici di Serapide e di Iside come sacerdoti delle due divinità, sulla scia dell'interpretazione di Parlasca[235]. Lorelei Corcoran ha ipotizzato un più stretto legame con la sfera cultuale.

[234] D. L. Thompson, *A Priestess of Isis at Swarthmore College*, in «American Journal of Archaeology», Vol. 85, No. 1, Jan., 1981, pp. 88-92.

[235] In generale Parlasca tende a interpretare i personaggi raffigurati con attributi caratteristici di Serapide e di Iside come sacerdoti delle due divinità, per il fatto che egli ritiene che la maggioranza dei ritratti provenienti dall'area del Fayum siano stati dipinti quando gli effigiati erano ancora in vita, impiegati in ambito domestico e solo a successivamente reimpiegati in ambito funerario, deposti sopra alle mummie o accanto ad esse. Dare a un essere umano la fisionomia di un dio equivaleva a suggerire un processo di divinizzazione che in genere veniva attribuito non in vita, ma dopo la morte. Per questo Parlasca considera rappresentazioni di defunti in veste di divinità solo pochi ritratti che ritiene eseguiti non in vita, ma in occasione della morte e con scopi legati ai riti funerari e di sepoltura: fra di essi, la già ricordata tavola di Mosca con Ares e Afrodite e alcuni pannelli conservati a Copenaghen. Naturalmente la destinazione prettamente funeraria non implicava di necessità l'intenzione di suggerire la divinizzazione del personaggio. E infatti anche Barbara Borg, pur dando della produzione ritrattistica del Fayum un'interpretazione complessiva molto lontana da quella di Parlasca, giacchè considera i ritratti prodotti specificamente per le mummie, interpreta le figure con attributi di Serapide e di Iside

La studiosa vede in questi ritratti una voluta assimilazione alla divinità, che gli effigiati raggiungevano non dopo la morte, ma in vita, attraverso i rituali di iniziazione dei culti misterici. Ella fa riferimento all'Asino d'oro di Apuleio, nel quale il protagonista Lucio, iniziato al culto di Iside, dopo la morte rituale viene presentato agli adepti della dea in veste di divinità, adornato come il sole. I ritratti venivano conservati nello spazio domestico, e servivano ad accompagnare e commemorare le pratiche di culto che facevano entrare i fedeli in più intimo e stretto contatto con gli dèi[236]. La possibilità di una "funzione di culto per i ritratti del Fayum" supposta dalla Corcoran è forse un problema che merita ulteriori indagini e approfondimenti; indubbie sono comunque le tangenze che, a vari livelli, si riscontrano fra la sfera del ritratto e le immagini degli dèi, suggerendo l'opportunità di prendere in considerazione ambedue questi ambiti in una riflessione sull'origine dell'icona cristiana.

come sacerdoti e sacerdotesse delle due divinità: cfr. B. Borg, *Mumienporträts : Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz, 1996, pp. 111-121.

[236]L. Corcoran, *Portrait mummies from Roman Egypt (I-IV centuries A.D.) : with a catalog of portrait mummies in Egyptian museums*, Chicago, 1995, pp. 65-74 per l'analisi degli elementi che denunciano una connessione con la sfera religiosa nei ritratti, pp. 74-77 per l'ipotesi riguardo ad una funzione di culto per i ritratti del Fayum; su questo si veda anche L. Corcoran, "Mysticism and the Mummy Portraits", in *Portraits and Masks. Burial Customs in Roman Aegypt*, ed. by M. L. Bierbrier, London, 1997.

Capitolo II- L'immagine cristiana tra accettazione e diffidenza. Da Costantino al V secolo.

2.1 La testimonianza di Eusebio di Cesarea

Nel IV secolo le attestazioni delle fonti riguardo alle immagini cristiane si fanno più ricche e articolate, documentando la contemporanea diffusione dell'arte cristiana e anche il progredire della riflessione su di essa, anche se l'atteggiamento dei Padri al riguardo non sempre risulta desumibile con chiarezza, almeno a prima vista: il problema continua a non essere affrontato in maniera organica e le testimonianze possono risultare contrastanti e contraddittorie. Emblematico è il caso di Eusebio di Cesarea, figura di spicco nella prima metà del IV secolo (vescovo di Cesarea di Palestina, figura strettamente legata alla corte di Costantino, autore di monumentali opere storiche, teologiche ed apologetiche). Nella successiva storia della questione dell'immagine, grazie soprattutto all'uso che gli iconoclasti faranno della lettera a Costantina, la figura di Eusebio diverrà un punto di riferimento per gli oppositori delle immagini. Secondo Florovskij, Eusebio è anello di congiunzione in una linea di pensiero iconofobo che va da Origene all'iconoclasmo bizantino[237]. In realtà la posizione del vescovo di Cesarea sembra essere più complessa e non univocamente definibile nell'ottica di una opposizione categorica e senza appello alle immagini cristiane.

Alcuni luoghi della sua opera sembrano documentare un'accettazione senza particolari problemi almeno di alune categorie.

Nella *Vita di Costantino* egli menziona, senza la minima implicazione negativa, le immagini del Buon Pastore e di Daniele nella fossa dei leoni fatte porre da Costantino sulle fontane delle pubbliche piazze di Costantinopoli:

> Si possono vedere al centro delle fontane poste sulle pubbliche piazze immagini del Buon Pastore, note a coloro che hanno consuetudine con le Sacre Scritture, e di Daniele fra i leoni, fatto in bronzo e reso splendente con una foglia d'oro[238].

Certo in questo caso l'intento celebrativo nei confronti della figura dell'imperatore può avere avuto un peso, tuttavia, a mio parere, non sarebbe stato sufficiente a vincere l'ostilità verso le immagini cristiane, se Eusebio avesse avuto posizioni rigidamente iconofobe[239].

---

[237] G. ***Florovsky***, **Origen**, **Eusebius**, *and the Iconoclastic Controversy*, in «Church History» 19, 1950, pp. 77-96

[238] Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, III, 49. Testo greco in H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., pp. 286-287.

Possiamo notare che si tratta di immagini che evitano di rappresentare direttamente i personaggi divini: il Buon Pastore è una figura simbolica, Daniele nella fossa dei leoni è un soggetto dell'Antico Testamento: in quanto tali, queste rappresentazioni potevano risultare più lontane dal pericolo dell'idolatria e più facili da accettare rispetto alle immagini di Cristo, della Vergine, dei santi.

Altre testimonianze di un'attitudine non categoricamente negativa nei confronti delle immagini si hanno laddove Eusebio parla del gruppo scultoreo fatto costruire a Panea, la Cesarea di Filippi dei Vangeli, dall'emorroissa, la donna affetta da emorrargia e guarita per aver toccato da dietro un lembo del manto di Gesù. In un frammento del *Commentario sul Vangelo di Luca,* Eusebio afferma:

Per quanto mi riguarda, non ritengo giusto omettere una storia degna di essere ricordata da quelli che verranno dopo di noi. Infatti la donna malata di emorrargia era di Panea, così dice la gente. In città indicano la sua casa e ci sono ancora degli ammirevoli monumenti della benevolenza del Salvatore verso di lei. Su una pietra innalzata davanti alle porte della sua casa è stata collocata la statua in bronzo di una donna. La donna è in ginocchio (è piegata su un ginocchio), con le mani sollevate verso l'alto: guarda qualcuno per chiedere una grazia. Davanti a lei c'è un'altra immagine nello stesso materiale, che rappresenta un uomo in piedi, che indossa con proprietà un mantello e stende la sua mano verso la donna. Ai suoi piedi, sulla stele, sembra che stia crescendo una strana pianta, che arriva fino all'orlo del mantello di bronzo. È un antidoto contro ogni sorta di malattia. La gente dice che questa statua riproduceva le fattezze di Gesù e che Massimino accrebbe la sua empietà distruggendola. Questo è tutto quello che si può dire al riguardo. Lasciatemi ora passare al soggetto seguente[240].

Nell'*Historia Ecclesiastica* si legge:

Si diceva che fosse originaria di Panea la donna malata di emorrargia che, come abbiamo appreso dai santi Vangeli, ottenne dal Salvatore la liberazione dalla sua sofferenza, e in città si mostrava la sua casa e rimanevano ancora ammirevoli monumenti della benevolenza del Signore verso di lei . Davanti alle porte della sua casa, su di un'alta pietra, stava infatti l'effigie in bronzo di una donna, inginocchiata e con le mani protese in avanti, in atteggiamento di supplica; davanti a questa scultura ce n'era un'altra, raffigurante un uomo in piedi, che, avvolto elegantemente in un mantello, tendeva la mano alla donna; ai suoi piedi, sul monumento stesso, cresceva una strana specie di erba, che arrivava fino al bordo del mantello di bronzo ed era un antidoto per ogni genere di malattie. Si diceva che questa statua rappresentasse l'immagine di Gesù, ed essa è esistita fino ai

[239] E. Bevan, *Holy Images*, London, 1940, ipotizzò che Eusebio in questo passo si fosse lasciato trascinare dalla sua ammirazione per Costantino, dimenticando le sue reali attitudini iconofobe. Tuttavia, a mio parere, Eusebio non avrebbe avuto del resto bisogno di questa notizia per esaltare la munificenza di Costantino, già testimoniata dalla menzione delle statue antiche fatte portare da ogni parte dell'impero e dalla descrizione degli edifici ecclesiastici fatti realizzare dal sovrano a Costantinopoli, Antiochia, Gerusalemme. In tali *ekphraseis* non sono presenti riferimenti a immagini di soggetto cristiano, anche se questo aspetto di per se non basta a concludere che la decorazione di questi edifici fosse completamente aniconica, giacchè è una caratteristica ampiamente condivisa nelle ekphraseis di edifici in età tardo antica e paleocristiana quella di sottolineare particolarmente la preziosità dei materiali e il ruolo della luce senza prestare attenzione alle decorazioni figurative.

[240] PG 26, 541-545. Cfr. Antologia, citazione n. 154.

giorni nostri, cosicchè noi stessi l'abbiamo vista con i nostri occhi, quando ci siamo recati in quella città. E non c'è affatto da meravigliarsi se i pagani di un tempo, avendo ricevuto da Lui dei benefici, hanno fatto queste cose per il nostro Salvatore, poiché abbiamo appreso che sono state conservate per mezzo dei colori, in pitture, le immagini sia dei suoi apostoli Pietro e Paolo che dello stesso Cristo, com'è naturale, poiché gli antichi avevano tale costume di onorarli sconsideratamente come salvatori, secondo l'usanza pagana che esisteva presso di loro[241].

Eusebio dichiara di aver visto personalmente il monumento attribuito alla committenza dell'emorroissa durante una visita a Cesarea di Filippi (che non va confusa con la Cesarea di Palestina della quale era arcivescovo), e la sua accurata descrizione sembrerebbe confermarlo. In ambedue le testimonianze, accingendosi a descrivere l'opera, parla di "ammirevoli monumenti della benevolenza del Signore". Nel *Commentario su Luca* non esprime alcuna nota di biasimo al riguardo, mentre nell' *Historia Ecclesiastica* attribuisce l'opera a dei pagani che hanno onorato il Cristo come sono soliti fare con i loro *soteres*; non esprime tuttavia un giudizio di condanna particolarmente duro; sembrano suscitare in lui maggiore sdegno le immagini dipinte di Pietro e di Paolo, per le quali afferma in modo più forte la connessione con la tradizione pagana[242]. Si può osservare che i poteri taumaturgici attribuiti alla statua di Cristo e il particolare dell'erba miracolosa sorta ai suoi piedi ricordano molto da vicino il passo di Atenagora sulla statua di Nerillino[243], ed è probabile che non solo nella funzione, ma anche visivamente l'immagine di Panea risultasse molto simile a quella delle divinità e degli *andres theioi* venerati dai pagani, in modo analogo a quanto si nota, ad esempio, nelle lastre policrome del Museo Nazionale Romano, dove Cristo assume le fattezze di Asclepio[244].

[241] Eusebio di Cesarea, Historia Ecclesiastica, VII, 18, cfr. Antologia, cit. 155.
[242] Cfr. paragrafo 1.3.
[243] Cfr. paragrafo 1.1.3 b.
[244] Sulle lastre policrome del Museo Nazionale Romano cfr. E. Dinkler, *Christus und Asklepios : Zum Christustypus der polychromen Platten im Museo Nazionale Romano*, Heidelberg, 1980; F. Bisconti, "Le lastre policrome del Museo Nazionale Romano : immagini di salvezza e guarigione", in *Salute e guarigione nella tarda antichità : atti* della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, (Roma, 20 maggio 2004), a cura di H. Brandenburg, Città del Vaticano, 2007, pp. 93-106, con bibliografia precedente. Sull'importanza delle scene dei miracoli nell'arte paleocristiana e sull'esaltazione dei poteri taumaturgici di Cristo, cfr. anche: D. Knipp. *Christus Medicus' in der frühchristlichen Sarkophagskulptur : ikonographische Studien zur Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts*, Leiden ; Boston ; Köln, 1998; T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp. 35-50.



Fig. 52 - Lastra policroma con miracoli cristologici, Roma, Museo Nazionale Romano

Non restano testimonianze archeologiche riguardo al monumento di Panea; tuttavia il miracolo dell'emorroissa era un tema che godeva di una certa fortuna nell'arte paleocristiana, in quanto immagine emblematica della fede nel potere taumaturgico di Gesù. In genere veniva rappresentato il momento saliente della vicenda, quello in cui la donna, inginocchiata, toccava il manto del Signore. Si può ricordare, ad esempio, la rappresentazione nella Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino[245]:

[245] Per la pittura della catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, cfr.: A. Nestori, *Repertorio topografico*, cit., p. 60, n. 65; J. G. Deckers et al., *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro" : Repertorium der Malereien*, Münster, 1987, pp. 312-318; C. Corneli, "Tre scene di miracoli nel cubicolo 65 detto di Nicerus", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp.138-142, in particolare p. 142. In SS. Pietro e Marcellino, cfr. anche: A. Nestori, *Repertorio topografico*, cit., p. 52 n.17, p. 53 n.28, p. 60 n.64, p. 62 n. 71. Il tema è attestato anche in una pittura della catacomba di Prestato (A. Nestori, *Repertorio topografico*, cit., p. 91 n.3), sulla quale sono stati tuttavia avanzati dubbi interpretativi. La guarigione dell'emorroissa è attestata anche su una serie di sarcofagi e su alcuni manufatti preziosi, fra i quali la Lipsanoteca di Brescia. Cfr: M. Perraymond, "Il miracolo dell'emorroissa nell'arte paleocristiana", in *Sangue e Antropologia, Riti e culto*, Roma, 1984; Ead., *L'emorroissa e la cananea nell'arte paleocristiana*, in «Bessarione» 5, 1986; Ead., "Emorroissa", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana*, cit, pp. 171-173.



Fig. 53, Catacomba dei Santi Marcellino e Pietro, cubicolo di Nicerus, Guarigione dell'emorroissa

Nella *Demonstratio Evangelica* Eusebio fa riferimento ad una rappresentazione dei tre angeli che visitarono Abramo alla quercia di Mamre, collocata nel luogo dell'incontro:

Perciò ancora ora il luogo è venerato come divino dai popoli vicini, in onore di coloro che proprio qui si manifestarono ad Abramo, e si vede il terebinto, che si è conservato fino ad oggi. Coloro che sono stati ospiti di Abramo sono infatti mostrati su una pittura, due ai lati, mentre in mezzo è il migliore che è superiore per onore. Potrebbe essere lo stesso Signore che si è mostrato a noi, il nostro Salvatore, che venerano anche coloro che non lo conoscono, prestando fede alle parole divine[246].

Il vescovo di Cesarea non esprime alcun biasimo riguardo a quest'immagine, come farà invece più tardi il Crisostomo, ritenendola opera dei pagani della Palestina. Osserva invece che l'angelo centrale sorpassa gli altri due nell'onore e che quindi è da interpretare come rappresentazione del Signore e Salvatore. L'apparizione ad Abramo dei tre angeli nella valle di Mambre nei secoli successivi sarà generalmente considerata una rappresentazione in forma simbolica della Trinità; tuttavia, nei dibattiti teologici del IV secolo, è attestata anche un'altra

[246] Eusebio di Cesarea, *Demonstratio Evangelica*, V, 9. Cfr. Antologia, cit. 145.

interpretazione, secondo la quale fu il Logos, seconda persona della Trinità, a mostrarsi al patriarca, accompagnato da due angeli. Una manifestazione in forma visibile, qualsivoglia ella fosse, era infatti ritenuta inconcepibile per Dio Padre[247]. In una pittura della catacomba di Via Latina i tre angeli sono rappresentati in modo del tutto omogeneo, senza che alcun particolare rilievo sia attribuito alla figura centrale[248]:



Fig. 54, Roma, Catacomba di Via Latina, Abramo e i tre angeli

Un secolo più tardi, in un pannello del ciclo musivo di Santa Maria Maggiore, la figura centrale è circondata da una mandorla di luce[249]:

[247] Sull'interpretazione delle teofanie veterotestamentarie in ambito ortodosso e ariano, cfr. M. Simonetti, *La crisi ariana nel IV secolo*, Roma, Istituto Patristico Augustinianum, 1975, pp...Sul problema della rappresentazione della Trinità nel contesto dei dibattiti teologici fra ortodossi e ariani si tornerà nel paragrafo 4.1.

[248] A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano, 1960, fig. 24; Id.**,** *La polemica antiariana nei monumenti paleocristiani*, Città del Vaticano, 1991, pp.

[249] M. R. Menna, " I mosaici della Basilica di Santa Maria Maggiore", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini*, cit., pp. 306-346, con bibliografia precedente. In particolare "Storie dei patriarchi nella navata centrale", pp. 312-314. Il pannello è articolato in due registri: il superiore contiene l'apparizione dei tre angeli ad Abramo (Gn 18, 1-5), mentre nell'inferiore è rappresentata l'Ospitalità di Abramo (Gn 18, 6-8).



Fig. 55, Roma, Santa Maria Maggiore, navata centrale, mosaico, Abramo e i tre angeli

In base alle testimonianze viste fin qui non si può dire che Eusebio abbia avuto un atteggiamento di rifiuto nei confronti delle immagini. Un'attitudine fortemente iconofoba sembra tuttavia emergere dalla *Lettera a Costantina*[250]. Essa costituisce un testo problematico, sulla cui autenticità sono stati avanzati dei dubbi, per la precocità con cui sembra anticipare argomentazioni che sono tipiche della successiva controversia intorno alle immagini sacre e per il fatto che essa non ci è giunta in tradizione autonoma, ma solo attraverso il canale di trasmissione della letteratura di età iconoclasta[251]. Ampi estratti si trovano nell'Horos del Concilio di Hieria (754), letto e confutato durante la sesta sessione del concilio Niceno II (787); una versione più ampia di quella degli atti niceni, benchè con alcune lacune, si trova nell' *Ἀντίρρησις καὶ ἀνασκευὴ τῶν Ἐυσεβίου καὶ Ἐπιφανίδου* λόγων τῶν κατὰ τῆς τοῦ Σωτῆρος ἡμων Χριστοῦ σαρκώσεως ληρωδηθέντων di Niceforo, opera che il patriarca iconofilo di Costantinopoli dedicò alla confutazione degli scritti iconofobi di Eusebio e di Epifanio[252].

[250] Cfr. Antologia, cit., n. 157.
[251] Cfr. C. Sode, P. Speck, *Ikonoklasmus vor der Zeit? Der Brief des Eusebios von Kaisareia an Kaiserin Konstantia*, in «***Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*»,** 54, 2004, pp. 113–134.
[252] La versione conservata nell'*Anthirresis* di Niceforo deve costituire la gran parte del testo originale, nonostante alcune lacune, alcune intenzionalmente volute da Niceforo, altre evidentemente già presenti nella

Vi sono tuttavia delle argomentazioni importanti a sostegno dell'autenticità. Un accurato studio di Gero ha mostrato come il contenuto e lo stile della lettera si accordino bene con quanto si conosce del pensiero e della produzione letteraria di Eusebio[253]. L'argomento cristologico centrale, e cioè che, per quanto l'Incarnazione sia stata importante e reale, il corpo umano di Cristo è stato assorbito e trasformato dalla divinità, è tipicamente eusebiano, come anche il motivo della venuta del Logos per liberare il genere umano dall'errore provocato dal demonio. Peraltro si tratta di posizioni molto comuni nella cristologia di stampo ariano del IV secolo[254]. Anche il lessico e lo stile non contraddicono quanto si conosce dell'opera del vescovo di Cesarea: si ritrovano alcune tratti stilistici tipici di Eusebio, del quale è caratteristica anche la definizione di Cristo come "Logos di Dio" e "Dio Logos"[255].

Il fatto che Niceforo sia in grado di citare stralci più ampi rispetto a quelli prodotti nell'Horos di Hieria e quindi negli Atti del Concilio Niceno II potrebbe attestare, come fa notare Thummel, un canale di tradizione indipendente e forse anche l'accesso al testo originale da parte del patriarca[256]. Un altro elemento che va a favore dell'autenticità della lettera è la presenza, nell'intitolatura riportata nella confutazione del Concilio Niceno II, dell'appellativo di "moglie di Licinio": Licinio era un pagano e i padri niceni, che miravano a presentare la principessa come animata dal legittimo desiderio di possedere l'immagine di Cristo, non avevano alcun interesse a ricordare questo dettaglio, a meno che esso non facesse parte della versione originale: il fatto che nell'Horos Costantina sia indicata solo come "Augusta" e nella

---

tradizione. È evidente comunque l'intenzione del patriarca di restituire un testo più ampio di quello degli Atti Niceni e di confutarlo nella sua globalità. Larghi estratti si trovano anche in un'altra opera di Niceforo, la *Refutatio et Eversio Definitionis Synodalis anni 815*, e nei manoscritti Paris. Gr. 1250 e Coisl. 693, ma non aggiungono nulla a quanto già si conosce dall'Anthirresis. La confutazione di Niceforo è inoltre citata nella Storia Bizantina e negli Anthirretika di Niceforo Gregora. Le vicende di tradizione della Lettera sono riferite sinteticamente in H. G. Thummel, *Eusebios'Brief an Kaiserin Konstantia*, in «Klio», vol. 66, no1, 1984, pp. 210-222, in particolare pp. 210-211. Per l'*Anthirresis* di Niceforo, cfr. paragrafo 3.8.

[253] S. Gero, *The true image of Christ: Eusebius letter to Costantia reconsidered*, in «Journal of Theological Studies», 32, 1981, pp. 460-470. Le conclusioni di Gero sono condivise anche da C. Schönborn, *Die Christus Ikone. Eine theologische Hinführung*, Friburgo, 1976, trad. it. *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Cinisello Balsamo, 1988, II ed. 2003, pp. 57-77. Sulla teologia iconofoba di Eusebio, si vedano anche: S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V with particular attention to the Oriental Sources*, Louvain, 1977; V. Fazzo, *L'iconologia cristiana da Eusebio a Giovanni Damasce*no, in *Il Concilio Niceno II e il culto delle immagini*, a cura di S.Leanza, Convegno di Studi per il XII centenario del Concilio Niceno II, (Messina, Settembre 1987), Messina, 1994, pp. 47-69

[254] S. Gero, *The true image of Christ*, cit., pp. 466-467. Sulla cristologia del IV secolo, cfr. anche A. Grillmeier, Christ in Christian Tradition, I, 2 ed., Atlanta, 1975, p. 183. La concordanza fra il tema centrale della lettera e la cristologia di Eusebio è stata riconosciuta anche da H. von Campenhausen, *The Theological Problem of Images in the Early Church*, in «Tradition and Life in the Church», Philadelphia, 1968, pp. 171-200.

[255] S. Gero, *The true image of Christ*, cit., pp. 468-469. Fra gli aspetti stilistici tipici di Eusebio, Gero ricorda: il frequente uso di domande retoriche e di sinonimi; l'interposizione del verbo fra il nome e gli aggettivi e pronomi che gli sono legati; nel lessico, la presenza di alcuni hapax legomena eusebiani e l'assenza di alcunchè di veramente estraneo ad Eusebio.

[256] Secondo , C. Sode, P. Speck, *Ikonoklasmus vor der Zeit?*, cit., pp. 113–134.tali brani sono interpolazioni; tuttavia non sembra che ci siano particolari ragioni per sostenerlo.

confutazione come "Augusta e moglie di Licinio" potrebbe indicare che i padri conciliari avevano controllato il testo per l'occasione.

Proprio sulla scorta di questo appellativo Harnack propose una datazione della lettera a un periodo compreso fra il 313 e il 324, anno della morte di Licinio, e dopo il quale Costantina, nei documenti e nella monetazione, perse il titolo di "Augusta" per assumere quello di "mulier nobilissima et soror Constantini"[257]. Thummel ha proposto di stringere ulteriormente il campo ad un periodo compreso fra il 313 e il 314 e di poco posteriore all'Editto di Milano. Osserva infatti che Licinio risiedeva a Nicomedia e aveva stretti rapporti con gli ariani e il loro vescovo Eusebio (da non confondersi con il nostro). Perchè dunque Costantina non rivolse la sua richiesta ad Eusebio di Nicomedia, ma al più lontano presule di Cesarea? Verosimilmente perchè l'ariano non occupava ancora la sede episcopale di Nicomedia (questo avvenne nel 318) e la stessa principessa non aveva molti contatti in campo cristiano, essendosi convertita da poco alla nuova fede[258].

Mi sembrano convicenti le argomentazioni offerte dagli studiosi a sostegno dell'autenticità della lettera. Personalmente l'aspetto che trovo più problematico è quello della precoce connessione fra il tema dell'immagine e il dibattito cristologico, prima della definizione del dogma delle due nature di Cristo, messa a punto nel V secolo, con i concili di Efeso (431) e Calcedonia (451). Tuttavia, come si vedrà successivamente, mi sembra che ci siano indizi per affermare un collegamento con il dibattito cristologico e il tema dell'Incarnazione già nel corso del IV secolo[259].

Ammettendo dunque l'autenticità, come si spiega la contraddizione che emerge fra il rifiuto categorico dell'immagine di Cristo che emerge nella *Lettera a Costantina* e le posizioni più

257 A. Harnack, *Geschichte der altchristlichen Literatur bis Eusebius*, Teil II, Bd. 2, Leipzig, 1958, p. 127. Secondo S. Gero, *The true image of Christ*, cit., p. 464, la questione non è stata sciolta del tutto e non si può affermare con assoluta sicurezza che la lettera sia stata composta prima del Concilio di Nicea del 325. Klauser suggerì una datazione al 327 senza tuttavia produrre elementi a sostegno di questa ipotesi: cfr. T. Klauser, *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte , Kirchengeschichte und christlichen Archäolo gie*, Münster, 1974 (Jahrbuch für Antike und Christentum :Ergänzungsband, 3), pp. 332, 341.

258 La recente uscita dal paganesimo, oltre a rendere ancora più naturale la richiesta di un'immagine, spiegherebbe anche le frasi introduttive, che fungerebbero come una sorta di catechismo, di compendio cristologico. Non convince la spiegazione dell'Alexander, secondo il quale la principessa si rivolse ad Eusebio per chiedere copia di una celebre immagine conservata a Cesarea, forse proprio quella dell'emorroissa: quella di Panea era infatti una scultura, non un'immagine dipinta; senza contare che, se la richiesta di Costantina fosse stata così ovvia, non avrebbe avuto senso l'interrogarsi di Eusebio su quale sorta di immagine ella stesse chiedendo. Cfr. H. G. Thummel, *Eusebios'Brief* , cit., pp. 216-217. S. Gero, *The true image of Christ*, cit., p. 464, osserva comunque che una corrispondenza fra Eusebio e Costantina non era affatto improbabile, data la vicinanza di entrambi alla parte ariana.

259 Cfr. paragrafo 2.3.2.

morbide che trapelano negli altri passi in cui Eusebio parla di rappresentazioni di soggetto cristiano?

Si deve pensare che Eusebio cambiò opinione al riguardo, passando da una posizione iconofila a una iconofoba o vicecersa? Stephen Bigham fa notare come, andando a considerare la cronologia delle opere eusebiane, la lettera, con la sua testimonianza negativa, si inserisca in una fase intermedia all'interno di un arco temporale segnato alle due estremità da attestazioni positive[260]. Il commentario su Luca è infatti verosimilmente un'opera precoce, anteriore allo scoppio della persecuzione dioclezianea (iniziata nel 303)[261]; la *Dimostrazione Evangelica* va assegnata a un periodo compreso fra il 303 e il 311[262]; *l'Historia Ecclesiastica* è stata terminata attorno al 324[263]; la *Vita di Costantino* risale agli ultimi anni di vita dell'autore, morto nel 340, anche se Eusebio potrebbe avervi incorporato materiali raccolti in precedenza, nel corso della vita del sovrano[264]. La lettera si colloca poco dopo l'Editto di Milano e implicherebbe dunque un doppio cambio di opinione che a Bigham sembra assai difficile da sostenere.

Possiamo osservare, in realtà, che l'atteggiamento contraddittorio verso le immagini emerge in modo più forte a livello sincronico, se consideriamo il fatto che i primi otto o forse nove libri dell'*Historia Ecclesiastica* sono probabilmente stati scritti in un periodo precedente alla

260 S. Bigham, *Les chrétiens et les images : les attitudes envers l 'art dans l 'Église ancienne*, Montreal, 1992. trad. ingl. *Early Christian attitudes toward images*, Rollingsford, NH : Orthodox Research Institute, 2004, pp. 206 ss.

261 La data dei *Fragmenta in Lucam* non può essere stabilita con certezza, ma deve essere molto precoce, sia per l'estrema semplicità dell'esegesi sia per il fatto che non c'è alcun riferimento nè alla persecuzione di Diocleziano (303-311) nè ai trionfi di Costantino. Cfr. *Nicene and Postnicene Fathers, Second Series*, vol. I, ed. by F. Schaff, H. Wallace, 2007, p. 41. Sul Commentario al Vangelo di Luca, cfr. anche D. S. Wallace Hadrill, *Eusebius of Caesarea 's Commentary on Luke: Its Origin and Early History*, in «Harvard Theological Review», 67, 1964, pp. 55-63.

262 La *Preparatio Evangelica* e la *Demonstratio Evangelica* costituiscono insieme la grande opera apologetica di Eusebio. La prima è diretta ai pagani e vuole mostrare che i cristiani sono nel giusto ad aver accettato le scritture degli Ebrei e respinto la filosofia pagana; la seconda vuole mostrare come i Cristiani abbiano avuto ragione nell'andare oltre il giudaismo, riconoscendo Gesù come Messia. Si discute molto sulla datazione di queste due opere: Stroth e Cave le pongono dopo il Concilio di Nicea, Valesius, Lightfoot e altri prima. Poichè tuttavia nella *Preparatio* c'è un riferimento alla persecuzione in corso, mentre da alcuni luoghi della *Demonstratio* si desume la continuazione e poi la conclusione della persecuzione, sembra molto probabile che entrambe siano state scritte prima del 313, e in particolare durante l'arco cronologico della persecuzione dioclezianea, cioè fra il 303 e il 311. Cfr. *Nicene and Postnicene Fathers,* cit., p. 34.

263 La data di conclusione dell'*Historia Ecclesiastica* può essere determinata con una certa esattezza. L'opera si conclude infatti con un elogio di Costantino e del figlio Crispo, messo a morte dal padre nel 326; deve essere quindi stata completata prima di quella data. Il termine ante quem può essere ulteriormente arretrato grazie ad altri elementi: sembra che Eusebio abbia terminato la stesura prima della morte di Licinio, avvenuta nel 324; non c'è alcun riferimento al concilio di Nicea del 325 e il libro X è dedicato a Paolino di Tiro, già deceduto nell'estate del 325. Quindi appare molto verosimile che *l'Historia Ecclesiastica* sia stata ultimata fra la fine del 323 e l'inizio del 324. *Nicene and Postnicene Fathers,* cit., p. 45 ss.

264 La *Vita Constantini* è stata scritta dopo la morte dell'imperatore, e quindi fra il 337 e il 340, anno della morte di Eusebio. Il Meyer ipotizzò che fosse stata in gran parte scritta durante la vita di Costantino e sotto la direzione del sovrano stesso, per difendersi dalle accuse. Quest'ipotesi tuttavia è più ingegnosa che probabile secondo Richardson, Prolegomena, in *Nicene and Postnicene Fathers,* cit., p. 467. Cfr. anche A. Cameron**,** S. G. Hall, *Eusebius' Life of Constantine*. Introduction, translation and commentary, Oxford, 1999.

stesura dell'ultima parte dell'opera, e, secondo la ricostruzione di alcuni studiosi, poco dopo il 313; quindi il passo sull'emorroissa, contenuto nel libro VII, è grosso modo contemporaneo alla lettera[265].

Come risolvere dunque la contraddizione esistente fra le varie testimonianze, escludendo la negazione della paternità eusebiana, a cui fanno ricorso Bigham e Schaferdiek[266]?

Thummel ha proposto una spiegazione basata sul ridimensionamento del valore positivo degli altri testi di Eusebio, e in particolare del passo dell'*Historia Ecclesiastica* sulla statua di Panea[267]. L'accettazione dell'immagine dell'emorroissa si basa, secondo lo studioso, sul suo essere, in virtù della sua antichità, una sorta di "prova archeologica del cristianesimo", e non sulla sua natura di presunta rappresentazione del Salvatore. Per lo stesso motivo mostrerebbe un'attitudine positiva verso la statua dell'emorroissa anche Asterio di Amasea, che pure, nell'*Homilia I in Lazarum*, rifiuta le immagini sulla base di un'argomentazione cristologica.

Non condivido questa interpretazione, perchè Asterio di Amasea è, a mio modo di vedere, un autore di sicura posizione iconofila; e l'esistenza, presso uno stesso autore, di passi apparentemente contraddittori sulle immagini, è un fatto ricorrente nel corso del IV secolo e richiede una spiegazione di carattere meno occasionale.

D'altronde, anche volendo sottovalutare i brani sull'emorroissa, restano pur sempre i passi del *De Vita Constantini* e della *Preparatio Evangelica*.

A mio parere Eusebio non è portavoce di una posizione di rifiuto categorico delle immagini cristiane nel loro complesso.

---

[265] La vicinanza fra i due testi è confermata anche da un dettaglio suggestivo, ovverossia il fatto che in ambedue, anche se in termini leggermente differenti, Eusebio parla di immagini dipinte di Cristo, Pietro e Paolo. Questo peraltro potrebbe essere un ulteriore argomento a sostegno dell'autenticità della lettera.

[266] Bigham ritiene che la contraddizione fra l'*Ad Constantiam* e gli altri passi di Eusebio porti ad escludere l'autenticità dell'Epistola: in questo modo si elimina ogni supposta incoerenza nel pensiero eusebiano sulle immagini. Cfr. S.Bigham, *Early Christian attitudes,* cit., pp. 207-208. K. Schäferdiek, *Zu Verfasserschaft und Situation der Epistula ad Constantiam De Imagine Christ*i, in «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 91, 1980, pp. 177-186, ritiene che l'autore della lettera sia da identificare non con il vescovo di Cesarea, ma con Eusebio di Nicomedia. Contro questa interpretazione bisogna tuttavia rilevare che la tradizione è concorde nell'attribuire l'epistola a Eusebio di Cesarea, e che, se avessero conosciuto l'altra identificazione, gli iconofili non avrebbero mancato di citarla: avrebbe fatto loro ancora più agio il poter attribuire il testo a un autore di ancor più sicura posizione ariana.

[267] H. G. Thummel, *Eusebios'Brief,* cit., pp. 219-222.

Secondo S. Gero, *The true image of Christ*, cit., p. 464, la statua di Panea è stata fatta dai pagani e quindi il problema di un'immagine di Cristo fatta dai Cristiani semplicemente non sussiste. A suo parere la lettera continuava con un'esposizione della dottrina dell'Eucarestia come immagine di Cristo, idea sostenuta dagli iconoclasti, che l'avrebbero derivata proprio da Eusebio: ibid, pp. 466-467; per la concezione iconoclasta dell'Eucarestia come vera immagine di Cristo, si veda anche Id., *The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and its Sources*, in «Byzantinische Zeitschrift», LXVIII, 1975, pp. 4-22.

Anzitutto va osservato che sembra non avere problemi ad accettare determinati tipi di immagini, quali i soggetti veterotestamentari, narrativi e simbolici: tutte tipologie che non affrontavano apertamente il problema cruciale dell'immagine di Cristo[268].

La rappresentazione esplicita di Cristo suscitava tuttavia, e ovviamente, maggiori perplessità[269]. Poteva risultare blasfema non solo per la pretesa di raffigurare nella materia la persona divina, ma anche perchè confinava più pericolosamente con il territorio delle immagini religiose pagane, sia nella sua natura di effigie della divinità, che nell'impostazione (verosimilmente una figura isolata, in posizione frontale), sia nel culto che le veniva tributato. Questa vicinanza con le immagini pagane sembra essere un aspetto che preoccupa particolarmente Eusebio. Già nel passo dell' *Historia Ecclesiastica*, dopo aver parlato della statua dell'emorroissa, ricorda di aver visto immagini dipinte di Cristo, Pietro e Paolo, e connette esplicitamente questi manufatti con la tradizione pagana, giacchè i pagani sono soliti onorare sconsideratamente con immagini i loro benefattori, guaritori, salvatori[270]. É possibile che, fra le varie tipologie di immagini di Cristo, le pitture su tavola, quelle che potremmo chiamare le prime icone (anche se lo statuto dell'icona non era ancora stato messo a fuoco come avverrà poi), suscitassero particolare preoccupazione e repulsione almeno in alcuni dei Padri, proprio per la familiarità con i culti pagani, e perchè legate a forme di devozione che erano particolarmente diffuse in ambito domestico e quindi sfuggivano più facilmente al controllo ufficiale.

La lettera a Costantina sembrerebbe confermare tutto ciò, allorchè Eusebio, nella parte finale del testo, dopo aver più volte affermato che per i cristiani la pratica delle immagini non è legittima, dice di aver sequestrato ad una donna e nascosto in casa sua una tavola su cui erano dipinte due figure in veste di filosofi, che ella pretendeva essere Cristo e Paolo. Eusebio afferma apertamente di averlo fatto con l'intento di evitare che i cristiani venissero accusati di comportarsi come i pagani, portando in giro nei luoghi in cui si recavano le immagini del loro Dio. Poco dopo il riferimento alle immagini dipinte di Simone il Mago e di Mani, che

[268] S. Gero, *The true image of Christ*, cit., p. 465, osserva che i passi del *De Vita Constantini* e della *Demonstratio Evangelica* si spiegano con il fatto che le immagini in esse menzionate sono rappresentazioni di carattere simbolico.

[269] Baynes propose una distinzione fra le immagini di carattere storico-narrativo e quelle che rappresentavano una figura isolata, ritenendo che Eusebio avesse accettato le prime e respinto le seconde. Cfr. N. Baynes, "Idolatry and the Early Church", in *Byzantine studies and other essays*, London, 1955, pp. 116-143, in particolare p. 122. Anche Bevan prospettò come possibile soluzione, oltre a quella che, nel *De Vita Constantini*, Eusebio si fosse lasciato trasportare dall'ammirazione per l'imperatore, che il vescovo di Cesarea condannasse i ritratti, ma approvasse gli altri tipi di immagini. Cfr. E. Bevan, *Holy Images*, London, 1940.

[270] La consonanza fra i due passi è stata notata anche da S. Gero, *The true image of Christ*, cit., p. 465.

vengono portate in processione, conferma l'ostilità di Eusebio verso la pittura su tavola di soggetto religioso[271].

È in forza di tale ostilità che il vescovo di Cesarea pretende, nella prima parte della lettera, di non aver mai visto immagini di Cristo: affermazione che è contraddetta non solo dai dati materiali, ma anche dalle altre testimonianze da lui stesso fornite, e che si spiega probabilmente nell'ottica del brusco rimprovero mosso alla principessa.

2.2 I Padri Cappadoci: una riflessione sfaccettata sulle tematiche della figuratività

A due dei padri Cappadoci, Basilio di Cesarea e Gregorio di Nissa, risalgono le prime testimonianze che documentano una considerazione inequivocabilmente positiva delle immagini di contenuto cristiano da parte di uomini di chiesa.

Gregorio, nel *De deitate Filii et Spiritus Sancti*, dice di essersi commosso davanti a rappresentazioni del sacrificio di Isacco:

Ho visto spesso l'immagine di questo tragico evento in pittura, e non ho potuto allontanarmi da quella vista senza lacrime, tanto vividamente la pittura pone la storia sotto i nostri occhi[272].

Sempre lui, nel *De sancto Theodoro,* elogiando la decorazione che ornava il *martyrion* di San Teodoro di Amasea ad Euchaita, si sofferma sulle pitture che rappresentano il martirio del santo:

Se qualcuno si reca in un luogo simile a questo, nel quale si tiene oggi la nostra assemblea, e dove sono presenti la memoria del giusto e i suoi santi resti, è attratto in primo luogo dalla magnificenza delle cose viste, vedendo una casa splendidamente compiuta sia per la grandezza dell'edificio che per la bellezza della decorazione, come le si addice in quanto tempio di Dio, una casa nella quale il

[271] Secondo Gero i riferimenti alle immagini di Simon Mago potrebbero essere semplicemente una notizia erudita derivata da Giustino o da Ireneo, che Eusebio cita in *Historia Ecclesiastica* II, 13, 3-4, mentre il riferimento alle immagini di Mani portate in processione troverebbe interessanti conferme nelle fonti manichee: cfr. S. Gero, *The true image of Christ*, cit., p. 465 e n. 10.

[272] PG 46, 572 C. Cfr. Antologia, cit. n. 143. Un passo molto simile si trova in Efrem, nel *Sermo in Abraham et Isaac*: "Tutte le volte che ho visto le immagini del figlio di questi, non sono stato capace di allontanarmi da esse senza piangere, avendo la vivida arte posto sotto i miei occhi una cognizione evidente riguardo a questa stessa storia" . Testo greco in *S. Ephraem Syri Opera*, Textum syriacum graecum latinum ad fidem codicum recensuit prolegomenis notis indicibus instruxit Silvius Ioseph Mercati, Tomus primus, Fasc. primus, Sermones in Abraham et Isaac, In Basilium Magnum, in Eliam, Romae, 1915, p. 75, strofe 131-132, vv. 521.528. Traduzione italiana di chi scrive. La grande diffusione delle rappresentazioni del sacrificio di Isacco è attestata anche da Agostino in *Contra Faustum Manichaeum*, 22, 73: *:... a meno che non si sia dimenticato di questa azione, così famosa che dovrebbe venirgli in mente anche senza leggerla o ricercarla, e che essendo cantata in tante lingue e dipinta in tanti luoghi ferirebbe gli orecchi e gli occhi che volessero nasconderla.*

Il tema era in effetti uno dei più diffusi dell'arte paleocristiana: cfr. I. Speyart Van Woerden, *The iconography of the sacrifice of Abraham*, in «Vigiliae Christianae», 15.1961 No. 4, pp. 214-255; B. Mazzei, "Abramo", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana*, cit., pp. 92-95.

falegname ha foggiato il legno in figure di animali e il lapicida ha condotto le lastre alla levigatezza dell'argento. Anche il pittore ha colorato i fiori dell'arte, avendo dipinto in immagine le azioni eroiche del martire, le opposizioni (che ha dovuto affrontare), le sue sofferenze, i volti feroci dei tiranni, le minacce, quella fornace ardente, la beatissima morte dell'atleta, e l'immagine in forma umana di Cristo, che presiede a tutto ciò; il pittore, avendo realizzato per noi queste cose con arte attraverso i colori, come in un libro parlante, ha esposto in modo veritiero le lotte del martire ed ha ornato splendidamente questo tempio come un magnifico prato; sa infatti che la pittura, pur essendo silenziosa, parla sulla parete e giova sommamente (agli spettatori); infine, il mosaicista ha fatto il pavimento su cui si cammina, che è degno a sua volta di essere ricordato[273].

Basilio non fa riferimento ad immagini artistiche propriamente dette, tuttavia, in vari sermoni dedicati ai santi, rivolgendosi ai pittori, li esorta a rappresentare i martiri e lo stesso Cristo. Così nell' *Homilia in Barlaam martyrem*:

Alzatevi ora, illustri pittori dei successi degli atleti; glorificate con la vostra arte l'immagine mutilata del soldato. Rendete splendente con i colori della vostra sapienza il vincitore che è stato da me dipinto in maniera più indistinta. Sia io vinto dalla vostra rappresentazione pittorica delle imprese gloriose del martire; sono lieto di essere superato oggi da una tale vittoria della vostra forza. Che io veda la lotta della mano contro il fuoco rappresentata da voi in modo più preciso; che io veda il lottatore dipinto in modo più splendido sulla vostra immagine. Piangano i demoni, e siano ora di nuovo vinti dalle virtù del martire (mostrate nuovamente nel dipinto). Sia mostrata loro ancora una volta la mano fiammeggiante e vittoriosa. Sia dipinto sulla tavola anche l'arbitro dei combattimenti, Cristo: al quale sia gloria nei secoli dei secoli. Amen[274].

Nell'*Homilia in XL martyres Sebastenses*:

Su, riportiamoli fra di noi attraverso il ricordo, e ai presenti proponiamo di ricavarne un comune vantaggio mostrando a tutti, come in una pittura, le azioni valorose di questi uomini.
Giacché infatti gli oratori e i pittori rappresentano spesso gloriose azioni di guerra, gli uni ornandole con il discorso, gli altri dipingendole nei quadri, ed entrambi in questo modo indussero molti uomini al coraggio. Quello che la narrazione storica presenta attraverso l'udito, la pittura lo mostra, pur tacendo, attraverso l'imitazione[275]**.**

È indubbio che in questi passi, notissimi in virtù dell'uso che ne è stato fatto dai difensori delle immagini (come avremo modo di vedere), i due Padri facciano riferimento ad immagini di contenuto cristiano senza alcuna implicazione negativa, anzi, attribuendo ad esse un ruolo positivo nell'edificazione del fedele. Per questo essi sono sempre stati riconosciuti come punto di svolta nell' atteggiamento della chiesa verso le immagini, anche se alcuni studiosi hanno cercato di ridimensionare la portata dell'iconofilia dei Cappadoci, sottolinenando il carattere sporadico e asistematico di questi riferimenti e ritenendo che Basilio e Gregorio non

[273] Gregorio di Nyssa, *De Sancto Theodoro*, cit. n. 132.
[274]Basilio di Cesarea, *Homilia in Barlaam martyrem*: cfr. Antologia, cit. 131.
[275]Cfr. Antologia, cit. 137.

attribuissero un ruolo particolarmente importante alle immagini nella vita cristiana, ma piuttosto ne accettassero, se vogliamo un po' *obtorto collo*, la funzione didattica, a vantaggio dei fedeli più semplici e incolti[276].

A mio parere invece i Cappadoci sono portavoce di una posizione di iconofilia molto forte, ben più profonda di una sufficiente accettazione dell'utilità didattica, e hanno avuto un ruolo fondamentale nella maturazione di un atteggiamento di piena accettazione delle immagini e dell'arte da parte della chiesa nel suo complesso.

È vero che i riferimenti a rappresentazioni di soggetto cristiano non sono molto numerosi e occupano un posto minoritario all'interno della vasta produzione di questi autori.

Si può anche osservare come, con l'eccezione del già visto panegirico di San Teodoro di Gregorio di Nissa, quando i Cappadoci fanno riferimento ad edifici ecclesiastici realmente esistenti – e questo avviene con maggiore frequenza e in modo molto più consistente e articolato rispetto agli autori precedenti – in genere non ricordano mai la presenza di immagini. Così Gregorio di Nissa quando richiama con orgoglio l'altissimo numero di chiese esistenti nella sua terra[277]; così l'amico Gregorio Nazianzeno, quando, apprestandosi a lasciare la sede patriarcale di Costantinopoli, prende congedo dalle chiese della capitale[278]; così entrambi, quando si soffermano diffusamente a descrivere *martyria*: rispettivamente, quello innalzato dal Nisseno a Nissa e quello fatto costruire da Gregorio il Vecchio, padre del Nazianzeno, a Nazianzo. Si veda ad esempio proprio il passo sul *martyrion* di Nazianzo[279].

Qui l'unico elemento figurativo della decorazione potrebbe essere rappresentato da alcune statue, ma Gregorio non dice nulla di più preciso al riguardo. La sua attenzione è catturata soprattutto dallo splendore della luce, dalla ricchezza dei materiali e dalla cura con cui sono messi in opera.

---

[276] Per Elliger e Koch, pionieri nello studio dell'atteggiamento della Chiesa verso le immagini nei primi secoli del cristianesimo, l'aspetto caratterizzante del pensiero dei Cappadoci sull'arte è la concezione didattica delle immagini, il riconoscimento del loro ruolo nell'educazione morale dei fedeli: cfr.: H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage*, cit., pp. 69-73; W. Elliger, *Die Stellung*, cit., pp. 60-70. Seguendo la via aperta dai studiosi, anche Kitzinger non attribuisce una particolare rilevanza alla posizione iconofila dei Cappadoci, al di là del riconoscimento della funzione didattica: cfr. E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 1-115.
H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., pp. 53-59, tende a ridimensionare la portata della loro iconofilia: così, ad esempio, giudica non rilevanti per la questione dell'immagine i passi che svolgono il paragone fra pittura e scrittura e attribuisce al Nazianzeno una posizione analoga a quella del Crisostomo, oscillante fra accettazione e rifiuto.

[277] Gregorio di Nissa, Ep. II, 9, in Grégoire de Nysse, *Lettres, introduction, texte critique, traduction, notes et index par P. Maraval*, Paris, 1990 (Sources Chretiennes n. 363), pp. 114. 60-61, 116. 62-66.

[278] Gregorio Nazianzeno, *Supremum vale, Oratio XLII*, XLII, 13, 26, in Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, pp. 1026-1027. Gregorio menziona la Cappella dell'Anastasia, sua sede episcopale, S. Sofia, SS. Apostoli. In *Carmina de se ipso, XVI, Sogno sulla chiesa dell'Anastasia che Gregorio consolidò in Costantinopoli,* loda la struttura a forma di croce dell'Apostoleion, senza tuttavia fornire alcun dettaglio sulla decorazione. Cfr. Gregorio Nazianzeno, *Poesie/2*, introd. di C. Crimi, trad. e note di C. Crimi e I. Costa, Roma, Città Nuova, 1999, II, 1, 16, p. 118.

[279] Gregorio di Nazianzo, *Funebris oratio in patrem, Oratio XVIII*, 12, 39, in Antologia, cit. n. 111.

Questo tuttavia non implica di necessità che in edifici di questo tipo non ci fossero rappresentazioni di carattere figurativo. L'esaltazione dello splendore dell'oro e del ruolo della luce è caratteristica ricorrente nelle *ekphraseis* di edifici dell'età paleocristiana (IV-V secolo). Si possono ricordare i passi di Eusebio sulle basiliche fatte costruire da Costantino a Costantinopoli, Antiochia e Gerusalemme; oppure le descrizioni, in due inni del Peristephanon di Prudenzio, di alcuni monumenti romani, S. Pietro, S. Paolo, S. Lorenzo fuori le mura e la cripta di S. Ippolito[280].
In questi testi si preferiva puntare l'accento, piuttosto che sulle immagini, sui materiali preziosi, in particolare l'oro e i marmi, e su tutti quegli aspetti della costruzione e della decorazione che mettevano in evidenza la ricchezza dell'edificio e la generosità della committenza. È già evidente, inoltre, quella speciale sensibilità per la luce che sarà caratteristica di lunga durata nel corso del Medioevo.

Il carattere asistematico dei riferimenti alle immagini cristiane è indubbio. D'altro canto gli interessi preponderanti dei Padri sono altri: essi sono primariamente pastori, guide spirituali, teologi, esegeti. Una vera e propria difesa organica delle immagini cristiane non c'è prima dell'età iconoclasta, cioè quando ne sorge il bisogno; ma questo non implica di necessità un atteggiamento tiepido o ancor più negativo degli uomini di chiesa verso le rappresentazioni artistiche.
Gli studiosi hanno anche sottolineato come passi come quelli contenuti nei panegirici scritti da Basilio per i santi hanno un carattere piuttosto retorico e non hanno nulla a che fare con rappresentazioni artistiche propriamente dette.
È vero che in questi brani non si fa riferimento ad immagini sicuramente identificabili come esistenti, tuttavia, a mio parere, l'esortazione retorica riflette quella che doveva essere una situazione di fatto ampiamente condivisa: Basilio non avrebbe rivolto un invito di tal genere ai pittori se immagini di questo tipo non fossero state una realtà familiare agli occhi dei fedeli, nè, tanto meno, se avesse avuto delle riserve contro le immagini di contenuto cristiano. Ed è degno di nota il fatto che egli, nel suo appello agli artisti nell'*Homilia in Barlaam*, esorti a

[280] Per Eusebio, cfr. *De Vita Constantini*, III, 33-40; 41-43; 50; 51; IV, 46. Per Prudenzio, P *eristephanon*, XII, *Passio Apostolorum Petri et Pauli*, 29-54; *Peristephanon* XI, *Ad Valerianum*, cfr. Antologia, cit.n. 114 e 115. Se nel caso di Eusebio si potrebbe pensare che il silenzio sulle decorazioni figurative rifletta un reale orientamento aniconico dell'arte in età costantiniana, oltre che l'ostilità del vescovo di Cesarea verso le immagini, con Prudenzio siamo in un momento successivo, fra IV e V secolo, quando la presenza di immagini cristiane nelle chiese è ormai un dato incontrovertibile; del resto l'attitudine favorevole alle immagini da parte di Prudenzio è attestata dalle descrizioni di immagini di martirio contenute in altri due inni del *Peristephanon* (per quanto improntate ad una forte connotazione retorica) e dai distici del *Dittochaeon*, tituli per cicli pittorici del Vecchio e del Nuovo Testamento.

rappresentare anche Cristo. L'immagine di Cristo che presiede al martirio del santo è del resto inserita anche nel ciclo pittorico che rappresenta il martirio di San Teodoro di Amasea[281].
Se scene dell'Antico Testamento o le immagini dei santi dovevano risultare più facili da accettare, i Padri Cappadoci mostrano di non avere più alcun tipo di riserva nei confronti della rappresentazione di Cristo, che in precedenza poteva invece essere risultata particolarmente problematica da accettare per i Padri della Chiesa. È giusto notare, tuttavia, che si tratta, verosimilmente, di immagini inserite in un contesto narrativo e non di carattere iconico (quelle che, come abbiamo già visto, dovevano suscitare le maggiori difficoltà negli esponenti della gerarchia ecclesiastica).

I Padri Cappadoci, dunque, ammettevano senza ombra di dubbio le immagini. Ma quale era la portata della loro accettazione? Le tolleravano come una debolezza necessaria ai fedeli più semplici, uno strumento che poteva risultare utile per istruire gli ignoranti?
È vero che Gregorio definisce più volte la pittura come una γραφὴ σιωπῶσα, una scrittura che, pur rimanendo silenziosa, parla sulla parete, e che, in quanto tale, giova sommamente agli spettatori. Tuttavia, con questo egli non intende affidare all'arte semplicemente il compito di tradurre visivamente il contenuto del testo, in modo che possa risultare leggibile anche agli occhi degli incolti.
Si può osservare che nelle omelie di Basilio e Gregorio non sono mai menzionati esplicitamente gli analfabeti come destinatari delle immagini. I Padri non prendono le distanze dall'uditorio, ma, parlando in prima persona, pongono se stessi nel novero degli spettatori che possono ricavare grandi benefici dalla contemplazione delle immagini. E in tale contemplazione l'aspetto preponderante è costituito non dall'apprendimento di nozioni sulla storia sacra e sulle vite dei santi, bensì dalla fortissima emozione che l'osservatore prova difronte all'immagine. Gregorio di Nissa, come abbiamo già ricordato, dice di aver pianto più volte davanti alle rappresentazioni del sacrificio di Isacco. Questo intenso coinvolgimento emotivo mette il fruitore in diretto rapporto con il personaggio raffigurato, ne fa sentire viva la presenza e può quindi stimolare ad una profonda modificazione della condotta di vita del fedele. Si può ricordare il celebre carme nel quale Gregorio Nazianzeno narra la vicenda di una prostituta vivamente toccata dalla vista dell'immagine del virtuoso Polemone:

[281] Gregorio di Nissa, *De sancto Theodoro: Gregorii Nysseni Sermones*, Pars II, ed. ediderunt G. Heil, J. P. Cavarnos, O. Lendle, Leiden, New York, Köln, 1990 (Gregorii Nysseni Opera X.1), pp. 62. 25-63.14; A. Quacquarelli, "L'antropologia del martire nel panegirico del Nisseno a S. Teodoro di Amasea", in *Retorica e Iconologia*, a cura di A. Quacquarelli e M. Girardi, Bari, 1972 (Quaderni di Vetera Christianorum, 17), p. 172

Un giovane dissoluto mandò a chiamare una prostituta, che era venuta, dicono, vicino alla porta sopra alla quale sporgeva Polemone, ritratto in immagine, e, non appena vide quest'ultima - era infatti oggetto di venerazione - , subito se ne andò, vinta da quella vista, vergognandosi davanti a colui che era dipinto come se fosse vivo[282].

Questa forte sottolineatura dell'emozione, che, come avremo modo di vedere, si ritrova anche in altri autori della seconda metà del IV secolo e riguarda in modo particolare le immagini dei santi[283], è qualcosa che va già al di là della funzione didattica, almeno se questa viene intesa nel senso stretto e un poco deteriore di mera trasposizione visiva di contenuti verbali.
La partecipazione emotiva del fruitore permette l'instaurazione di un rapporto empatico, intimo con il rappresentato, e in qualche modo anticipa dinamiche della contemplazione dell'immagine che saranno proprie dei successivi sviluppi del culto delle icone cristiane.
Un'attenzione molto profonda per il ruolo dello spettatore si riscontra anche nel modo in cui i Cappadoci guardano alle manifestazioni artistiche di carattere profano.
Si può notare come sia molto raro che parlino in modo esplicito e definito dell'iconografia o dello stile delle immagini.Questo non perchè non fossero in grado di leggere la realtà artistica del loro tempo. Alcuni versi di Gregorio Nazianzeno mostrano, ad esempio, come egli avesse colto l'affacciarsi di una configurazione stilistica più astratta, alla quale continuava a preferire, anche per retaggio della sua formazione culturale classica, l'illusionismo di matrice classico-ellenistica:

È un pittore eccellente quello che sulle tavole dipinge figure veritiere, esseri che vivono e respirano, non colui che, avendo mischiato temerariamente molti colori e belli a vedersi, rappresenta sulle tavole un prato dipinto[284].

Sempre il Nazianzeno, nell'*Oratio IV* contro Giuliano l'Apostata, evoca un ricco repertorio di di immagini imperiali:

In questi ritratti alcuni imperatori amano farsi raffigurare in un modo, altri in un altro. Alcuni amano far rappresentare le città più splendide che portano loro dei doni, altri delle Vittorie che incoronano il loro capo, altri ancora dei notabili che si inchinano e vengono onorati con le insegne delle cariche che ricoprono. Ci sono quelli che amano far rappresentare scene di caccia e gare di abilità nell'arco e descrizioni varie di barbari sottomessi e gettati ai piedi del vincitore o uccisi.

[282] Gregorio Nazianzeno, Carmina moralia, X, De virtute. Cfr. Antologia, cit. n. 144.
[283] Cfr. paragrafo 4.4.
[284] Gregorio di Nazianzo, *Carmina de se ipso, XVII, Sui diversi modi di vivere e contro i falsi sacerdoti:* cfr. Antologia, n. 69.

Amano infatti non solo la realtà delle imprese compiute, della quale si inorgogliscono, ma anche la rappresentazione di essa[285].

I soggetti menzionati da Gregorio trovano ampio riscontro nell'arte imperiale dei secoli IV-V. Facciamo solo qualche esempio al riguardo. Per quanto concerne la rappresentazione di figure imperiali assieme a personificazioni di città, possiamo ricordare: due solidi con Costanzo e la personificazione di Costantinopoli, emessi nel 355 a Nicomedia e Antiochia e conservati al British Museum[286]; il medaglione aureo di Arras, battuto dalla zecca di Treviri nel 296 d.C., nel quale la personificazione di Londra porge il benvenuto a Costanzo Cloro[287]; o, ancora, il dittico di Haberstadt (417), nel quale il futuro imperatore Costanzo III è ritratto nell'atto di sovrastare dei sudditi barbari, mentre nel registro superiore i due imperatori di Occidente e d'Oriente, Onorio e Teodosio II, sono accompagnati dalle personificazioni di Roma e di Costantinopoli[288]:



Fig. 56, Haberstadt, Dittico di Costanzo III

[285] Gregorio Nazianzeno, *Oratio IV, Contra Iulianum Imperatorem I*, IV, 17, 80, in Antologia, cit. n. 95.
[286] J. Beckwith, *The art of Constantinople: 330-1453*, London ; New York, 1961, trad. it. *L'arte di Costantinopoli. Introduzione all'arte bizantina (330-1453)*, a cura di M. P. Galantino, Torino, 1967, pp. 14-15 e figg. 5-8.
[287] S. Mac Cormack, *Arte e cerimoniale*, cit., fig. 10; R. Rees, *Diocletian and the Tetrarchy*, Edinburgh, 2004, pp. 48-49.
[288] Ibid., fig. 62; A**.** Cameron**,** *Consular diptychs in their social context: new eastern evidence*, in «Journal of Roman Archaeology», vol. 11, 1998, pp. 385-403; J. Engemann, *Das spätantike Consulardiptychon in Halberstadt**:** westlich oder östlich*?, «Jahrbuch für Antike und Christentum » 42, 1999, pp. 158-168; A. Cutler, "Il linguaggio visivo dei dittici eburnei: forma, funzione, produzione, ricezione", in *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e medioevo*, a cura di M. David, Bari, 2007, pp. 131-161, in particolare p. 136.

Un piatto argenteo decorato a niello e parzialmente dorato rinvenuto a Kerch, in Crimea, e conservato all'Hermitage, mostra Costanzo II a cavallo fra un soldato e una vittoria alata in procinto di incoronarlo[289]:



Fig. 57, San Pietroburgo, Hermitage, Missorium argenteo di Costanzo II proveniente da Kerch

Sul lato nord-ovest della base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli Teodosio I, Valentiniano II e Onorio siedono nel *kathisma* imperiale, fiancheggiati da dignitari e guardie, mentre nel registro inferiore barbari, persiani e daci, inginocchiati, offrono tributi[290]:

[289]D. E. Strong, *Greek and roman gold and silver plate*, London, 1966, pl. 63; J. Beckwith, *L'arte di Costantinopoli,* cit., p. 10 e fig. 16; R. E. Leader-Newby , *Silver and society in late antiquity : functions and meanings of silver plate in the fourth to seventh centuries*, Aldershot, 2004, p. 36.
[290] S. Mac Cormack, *Arte e cerimoniale*, cit., fig. 22; E. Concina, *Le arti di Bisanzio : secoli VI-XV*, Milano, 2002, pp. 24-25, figg. 24-25.



Fig. 58, Istanbul, Base dell'obelisco di Teodosio, famiglia imperiale nel *kathisma* e barbari sottomessi

Eppure i Cappadoci, il più delle volte, quando parlano di immagini imperiali, non ne descrivono nè l'iconografia nè lo stile, ma si limitano a ricordare la loro funzione di sostituti dell'imperatore[291]. Il loro interesse sembra essere focalizzato sul piano della fruizione, sui sentimenti che l'immagine deve suscitare nell'osservatore, sulla funzione che riveste per lui. Per i sudditi il ritratto dell'imperatore ne fa le veci, lo rende presente quando il sovrano è assente, indipendentemente dal grado di fedeltà con cui sono riprodotte le fattezze, indipendentemente dalla configurazione stilistica dell'immagine, poichè l'*onore tributato all'icona passa al modello*, come recita il celebre passo di Basilio poi divenuto cavallo di battaglia dei difensori delle immagini[292]. L'attenzione per il ruolo del soggetto nella contemplazione visiva si mostra anche in riflessioni di altro tipo: sul piano della meditazione

[291] Cfr. ad esempio: Basilio di Cesarea, *Contra Sabellianos et Arium et Anomaeos,* PG 31, 605 D7- 608 A13*;* Gregorio di Nissa, *De opificio hominis,* PG 44, 136 C5-11.

292 Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto*, XVIII, 45: cfr. Antologia, n. 105. Il passo, celeberrrimo, è uno dei brani più comunemente citati in età iconoclasta. Lo si trova, ad esempio: negli Atti del Concilio Niceno II: Mansi, XIII, 69, D-E; XII, 1146; XIII, 324, 325 in questi ultimi tre casi (limitato alla frase "l'onore tributato all'icona passa al modello"; cfr. Atti del Concilio Niceno, cit., pp. 143, 197, 348-349; nelle *Orationes* del Damasceno: I, 21, 35, 51; II, 31; III, 15, 41, 48: cfr. Kotter, *Die Schriften*, cit.,pp. 108, 125, 143, 147; fra gli scritti del patriarca Niceforo, negli Antirretici: III, 18, 401 D; III, 21, 409 A; nella *Refutatio et Eversio*: *Nicephori...Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 123.11-19, p. 218; 13.75-76, p. 27, 172.40, p. 274 (in questi ultimi due casi limitati allo slogan "l'onore tributato all'icona passa al modello").

filosofica, ad esempio, Basilio riflette sui meccanismi fisiologici e psicologici della visione, prestando attenzione al ruolo del soggetto nella percezione sensibile[293].

O, ancora, ad un altro livello, sia Basilio che Gregorio di Nissa mostrano una spiccata sensibilità per i valori cromatici e luministici della materia, esaltando il piacere che procurano agli occhi e all'animo dell'osservatore.

Basilio, nella seconda omelia sull'Esamerone, parla della forza di attrazione che l'oro, con il suo bellissimo colore, esercita sui nostri occhi:

Così anche l'oro è bello, procurando diletto alla vista non per la proporzione delle parti, ma solo grazie al suo bellissimo colore[294].

Secondo Gregorio di Nyssa l'oro risulta più splendente se accostato ad altri colori:

Vedi l'amabile aspetto del tetto sopra le nostre teste, dove l'oro è stato finemente scolpito? Quest'oro è eccezionale in ciò che è completamente esposto alla nostra vista, con molte facce in azzurro. Che cos'è, dunque, questo azzurro che l'artigiano ha incorporato? Mi sembra che l'oro sia più splendente quando viene bilanciato con altri colori. Così, se l'azzurro si combina con l'oro, il suo bellissimo fulgore ne é rafforzato[295].

Sempre Gregorio, nella III Omelia sull'Ecclesiaste, loda la bellezza del marmo bianco screziato con venature rosse:

Sia che la pietra (marmo) provenga o meno dalla Laconia, dalla Tessaglia o da Caristo, sia che il ferro del pavimento provenga dall'Egitto o dalla Numidia, è inclusa la pietra frigia, le cui venature rosse si combinano con il biancore del marmo. Questo procura varie delizie agli occhi avidi, giacchè una grande diffusione di colore viene dipinta sul bianco[296].

293Cfr. V.V.Byčkov, L'estetica bizantina, cit., pp. 100-104. Fra le numerose riflessioni di Basilio sulla visione, si vedano, ad esempio, nelle Omelie sull'Esamerone: II, 7, 2, 12-17; IV, 2,2, 7-9; Omelia VI, 9: Basilio di Cesarea, sulla Genesi, cit., pp. 60-61, 108-109, 196-199.

[294] Basilio di Cesarea, Basilio di Cesarea, *Homiliae in hexaemeron*, II, 7, 6, 43-45. Cfr. Antologia, cit. n. 74.

[295] Gregorio di Nyssa, *De deitate adversus Evagrium (vulgo In suam ordinationem),* cit.n. 75.
Gregorio parla della forza di attrazione che l'oro, in questo caso quello che riveste i soffitti, esercita sugli occhi, anche nella III Omelia sull'Ecclesiaste: cfr. Antologia, cit. n. 76.

[296] Gregorio di Nyssa, *Homilia III in Ecclesiasten,* in Antologia, cit. n. 76.

2.3 Diffusione delle immagini cristiane e atteggiamenti problematici nella seconda metà del IV secolo.

Agostino, Giovanni Crisostomo, Asterio di Amasea, Epifanio di Salamina, Girolamo, Ambrogio

2.3.1 Testimonianze sulle immagini di Cristo e degli Apostoli

Abbiamo visto come ancora nel corso del IV secolo e anche presso autori di sicura posizione iconofila come i Cappadoci i riferimenti a vere e proprie immagini di soggetto cristiano siano piuttosto esigui. Va tuttavia rilevato che le testimonianze in tal senso si fanno più ricche e articolate verso la fine del secolo, documentando la diffusione dell'arte cristiana, gli sviluppi e le dinamiche di cristallizzazione del suo repertorio iconografico.

Epifanio di Salamina, nella *Lettera all'imperatore Teodosio*, contesta la legittimità della rappresentazione di Cristo, Pietro e Paolo secondo iconografie che conosceranno ampia fortuna nel corso del Medioevo, ma che per lui sono il frutto dell'arbitraria invenzione dei pittori:

> Rappresentano il Salvatore con i capelli lunghi, e questo per congettura, perché egli è chiamato il Nazareno e i Nazareni portano i capelli lunghi. Sono in errore quelli che cercano di attaccargli degli stereotipi; infatti, il Salvatore beveva vino, mentre i Nazareni non lo bevevano. Allo stesso modo mentono in ciò che rappresentano secondo i loro pensieri. Questi impostori rappresentano il santo apostolo Pietro come un uomo vecchio, con i capelli e la barba tagliata corta; alcuni rappresentano San Paolo come un uomo stempiato, altri come un essere calvo e barbato, e gli altri apostoli con i capelli completamente tagliati[297].

In un altro dei suoi scritti iconofobi, il *Discorso contro coloro che si applicano a fare, per un rituale idolatra, delle immagini a somiglianza di Cristo, della Madre di Dio e dei martiri, ma anche degli angeli e dei profeti,* attacca le immagini dei santi, in particolare ritratti di Pietro,

---

[297] Cfr. Antologia, cit. n. 160.

L'insieme degli scritti sulle immagini di Epifanio comprende tre testi di maggiore estensione, quali le lettere all'imperatore Teodosio e a Giovanni di Gerusalemme e il *Discorso contro coloro che si applicano a fare, per un rituale idolatra, delle immagini a somiglianza di Cristo, della Madre di Dio e dei martiri, ma anche degli angeli e dei profeti*, e due passi più brevi, il Frammento di epistola dogmatica e il Testamento ai suoi concittadini. Cfr: K. Holl**,** *Die Schriften des Epiphanius gegen* die *Bilderverehrung*, 1916; G. Ostrogorskij, *Studien zur Geschichte des byzantinisches Bilderstreites*, Breslau, 1929, pp. 67-73; P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and Its Definition (Horos)*, in «Dumbarton Oaks Papers», Vol. 7, 1953, pp. 35-66; H. Hennephof, *Textus byzantinos ad iconomachiam pertinentes*, Leiden, 1969; H. G. Thummel, *Die bilderfeindlichen Schriften des Epiphanios von Salamis*, in «Byzantinoslavica», vol. 47, n°2, 1986, pp. 169-188; Id., *Die Frühgeschichte*, cit. Karl Holl, editore delle maggiori opere di Epifanio, ha ritenuto gli scritti sulle immagini autentici, e la sua opinione è stata condivisa dalla maggior parte degli studiosi, risultando più convicente delle obiezioni mosse da Ostrogorsky.

Sull'iconofobia di Epifanio si vedano anche: Sr. M. Ch. Murray, "Le problème de l'iconophobie et les premiers siècles chrétiens", in *Nicée II, 787 - 1987 : douze siècles d'images religieuses* / edités par F. Boespflug et N. Lossky, Paris, 1987, pp. 39-50; P. Maraval, "Epiphane, 'docteur des iconoclastes' ", in *Nicée II*,cit., pp. 51-62; S. Bigham, *Epiphanius of Salamis, Doctor of Iconoclasm? Deconstruction of a Myth*, Othodox Research Institute, 2008.

Paolo e Giovanni, che il pittore ha realizzato secondo la propria inclinazione e che ha poi preteso di identificare attraverso il nome[298].

Il problema della molteplicità dei volti di Cristo e degli Apostoli sembra emergere anche da un bellissimo passo del *De Trinitate* di Agostino, anche se egli non fa propriamente riferimento ad immagini artistiche:

> Quando crediamo a delle realtà corporee di cui abbiamo letto o sentito parlare, ma che non vediamo, è necessario che il nostro animo si rappresenti una qualche immagine dei lineamaenti e delle forme dei corpi, come si presentano a colui che li immagina. Sia che questa immagine non sia vera, sia che invece essa corrisponda alla realtà - cosa che può accadere assai raramente - ciò che importa per noi non è di tener fede ad essa, ma a qualcos'altro di utile, che ci viene suggerito da questa rappresentazione. Ma la nostra fede non si farà prendere da questo, e cioè dal desiderio di conoscere quali sembianze corporee abbiano avuto quegli uomini, ma le importerà soltanto si sapere che per la grazia di Dio essi sono vissuti in tal modo e hanno compiuto quelle azioni che la Scrittura stessa riferisce. Questo è quello che è utile credere, ciò di cui non dobbiamo disperare, ciò che dobbiamo desiderare. E infatti lo stesso volto della carne del Signore varia e viene immaginato in innumerevoli rappresentazioni diverse, e tuttavia era uno solo, qualunque fosse[299].

Agostino ammette come esigenza naturale l'immaginarsi le sembianze fisiche di Cristo e dell'Apostolo Paolo, e non sembra sdegnarsi per la possibilità che esistano rappresentazioni molto diverse, anche se ritiene che sia compito del cristiano non arrestarsi alle immagini corporee, ma innalzarsi ad un livello superiore, ponendo l'attenzione sulle azioni compiute dal Figlio di Dio e dagli apostoli, secondo quanto possiamo apprendere dalle Scritture. Questa sembra un'apertura degna di nota, considerato il fatto che in più luoghi della sua opera emerge un atteggiamento problematico e almeno apparentemente contraddittorio nei confronti delle immagini.

Sotto un altro punto di vista il problema della legittimità delle iconografie suscita tuttavia anche le sue perplessità. Nel *De Consensu Evangeliorum*, osserva:

> Volendo infatti supporre che Cristo avesse scritto qualcosa di simile ai suoi discepoli, pensarono a chi sarebbe stato più verosimile che egli avesse scritto, chi furono cioè le persone a lui più familiarmente unite, sì che fosse conveniente confidar loro quella specie di segreto. E pensarono a Pietro e a Paolo per il fatto, credo, che in più luoghi li vedevano dipinti insieme con lui. Roma infatti celebra con festosa solennità i meriti di Pietro e di Paolo collocando anche nello stesso giorno il ricordo del loro martirio. In tale grossolano errore meritamente incorsero coloro che

[298] Cfr. Antologia, cit. n. 159; G. Ostrogorskij, *Studien*, cit., pp. 68-71; P. J. Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit., p. 63; H. Hennephof, *Textus byzantinos*, cit., pp. 129-136; H. G. Thummel, *Die bilderfeindlichen Schriften*, cit., pp. 181-183; Id., *Die Frühgeschiche*, cit., p. 299.44-48.

[299] Agostino, *De Trinitate*, IV, 7, in Antologia, cit. n. 162. Su questo passo cfr. anche G. Dagron, *Holy images and likeness*, in «Dumbarton Oaks Papers» , 45, 1991, pp. 23-33, in particolare p. 24.

andarono a cercare Cristo e gli Apostoli non nei sacri libri ma nelle pitture murali; e niente di strano se questi autori fantasiosi furono ingannati da autori di pitture[300].

Oggetto di biasimo sono qui le rappresentazioni di Cristo fra Pietro e Paolo, verosimilmente secondo l'iconografia della *Traditio Legis*, che, proprio nel corso del IV secolo, conosce molteplici attestazioni in generi e materiali diversi, lasciando supporre l'esistenza di un prototipo illustre, da identificarsi nel perduto mosaico absidale della basilica di San Pietro a Roma[301]. Fra le molte riprese si possono ricordare la rappresentazione sul coperchio della capsella eburnea di Samagher, considerata fedele replica della *Traditio* vaticana[302]; il mosaico dell'absidiola nord nel Mausoleo di Costantina[303].

[300]Agostino, *De Consensu Evangelistarum*, I, 10, 16. Cfr. Antologia, cit. n. 161. Secondo M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, 2006, pp. 75-76, l'errore non è dei pittori, che hanno rappresentato insieme Cristo, Pietro e Paolo, come era consueto, ma di coloro che hanno interpretato questa vicinanza in senso letterale e non metaforico.

301 Cfr. F. R. Moretti, "I mosaici perduti di San Pietro in Vaticano di età costantiniana, La Traditio Legis nell'abside", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 87-90, con bibliografia precedente. Il mosaico con la *Traditio Legis* nell'abside della basilica vaticana è stato tradizionalmente attribuito alla metà del IV secolo, età a cui possono essere assegnate le prime repliche, ma alcune letture più recenti hanno proposto di anticipare la datazione all'età costantiniana: P. Liverani, *Camerae e coperture delle basiliche paleocristiane*, in *Atti del colloquio internazionale Il Liber Pontificalis e la storia materiale* (Roma, 21-22 febbraio 2002), a cura di Herman Geertman in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome» D. 60/61 (2001-2002). Assen, 2003, pp. 13-27; P. Liverani, "L'edilizia costantiniana a Roma : il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme", in *Costantino il Grande : la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, a cura di A. Donati e G. Gentili, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 74-81; Id., "L'architettura costantiniana, tra committenza imperiale e contributo delle élites locali", in *Konstantin der Grosse : Geschichte, Archäologie, Rezeption*, hrsg. im Auftrag der Konstantin-Ausstellungsgesellschaft von Alexander Demandt und Josef Engemann, Trier, 2006, pp. 235-244; Id., "La Basilica costantiniana di San Pietro in Vaticano", in *Petros eni* : catalogo della mostra, a cura di M. C. Carlo-Stella, P. Liverani, M. L. Polichetti, Monterotondo, 2006, pp. 141-147.

302 T. Buddensieg, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, in «Cahiers archéologiques», 10, 1959, pp. 157-200; J. Ruysschaert, *L'inscription absidale primitive de St.-Pierre*, in « Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 40, 1967-1968, pp. 171-190; P. Künzles, J. Fink, *Das Petrusreliquiar von Samagher*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 71, 1976, 1/2; M. Guarducci, *La capsella eburnea di Samagher : un cimelio di arte paleocristiana nella storia del tardo impero*, in «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», n.s., 26, 1978, pp. 189-253; S. de Blaauw, *Cultus et decor : liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale ; Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Ed. riveduta e aggiornata, Città del Vaticano, 1994, p. 459; M. Andaloro, S. Romano, "L'immagine nell'abside", in *Arte e iconografia a Roma : da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano, 2000, pp. 93-132 (in particolare p. 102); D. Longhi, *La capsella eburnea di Samagher : iconografia e committenza*, Ravenna, 2006

303 S. Piazza, "I Mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza, La Traditio Legis nell'absidiola sud", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 84-86, con bibliografia precedente.



Fig. 59, Roma, Mauseoleo di Costantina, Absidiola sud, mosaico con la *Traditio Legis*

La critica dell'Ipponate, rivolta ad iconografie che non hanno un preciso corrispondente nel testo biblico e quindi potrebbero ingenerare convinzioni erronee nei fedeli più sprovveduti, coglie un fenomeno in atto al tempo, ovvero l'affermarsi in modo massiccio di soggetti di carattere teofanico, che, dall'ambito funerario, e in particolare dalle fronti dei sarcofagi, si diffondono anche nella pittura, sia cimiteriale che monumentale[304].

L'*Homilia I in Lazarum* di Asterio di Amasea, rivolta contro l'uso dei cristiani di indossare abiti riccamente decorati e ricamati, anche con scene evangeliche, squaderna invece sotto i nostri occhi un repertorio di scene cristologiche che erano ormai ampiamente consolidate:

I più religiosi fra gli uomini e le donne ricche, avendo letto il Vangelo, lo hanno passato ai tessitori; intendo (che sulle vesti si vedono) il nostro Cristo insieme con tutti i suoi discepoli e ciascuno dei miracoli, nel modo in cui lo si racconta. Puoi infatti vedere le nozze di Cana con le giare dell'acqua, il paralitico che porta il letto sulle spalle, l'uomo cieco guarito con il fango, l'emorroissa che afferra l'orlo della veste di Gesù, la peccatrice che si getta ai piedi di Gesù, Lazzaro che dalla tomba ritorna alla vita. Nel fare questo si considerano religiosi e pensano che stanno indossando vesti che sono gradite a Dio. Se accettassero il mio monito, dovrebbero vendere tutte quelle vesti e onorare piuttosto le immagini viventi di Dio.

Non rappresentare Cristo – gli è bastata, infatti, una sola volta l'umiliazione dell'Incarnazione, che Egli ha assunto volontariamente per noi – ma piuttosto accontentati di portare il Logos incorporeo spiritualmente nell'anima. Non avere il paralitico sulle vesti, ma piuttosto cerca quello che giace fra i malati; non giurare continuamente sull'emorroissa, ma abbi pietà della vedova oppressa; non guardare con sollecitudine la donna peccatrice che si inginocchia davanti al Signore, ma pentiti dei tuoi errori e versa molte lacrime; non dipingere Lazzaro risvegliato dai morti, ma preoccupati di una buona giustificazione per la tua Risurrezione; non portare il cieco sulla veste, ma conforta con benefici colui che è in vita ed è privo della vista; non dipingere le ceste avanzate, ma nutri coloro che hanno fame; non portare sui vestiti le brocche di acqua che (Cristo) riempì (di vino) a Cana di Galilea, ma piuttosto dai da bere a coloro che hanno sete[305].

[304] F. Bisconti, "I temi", in V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma : origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Regensburg, 1998, pp. 129 ss; Id., *Introduzione*, cit., pp. 50-51; Id, *La tematica iconografica sui sarcofagi paleocristiani : per uno sguardo di sintesi*, in «Bollettino / Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 25, 2006, p. 375-384.

[305] Asterio di Amasea, *Homilia I In Lazarum*: cfr. Antologia, n. 158.

Gli episodi elencati sono fra i soggetti più comuni dell'arte paleocristiana, attestati con continuità fin dal III secolo, nella pittura cimiteriale, nei rilievi dei sarcofagi, negli oggetti di uso liturgico e domestico. Sono scene di miracoli ridotte all'essenziale, ai gesti nei quali si manifesta il potere salvifico e taumaturgico di Gesù, sui quali pure si ferma lo sguardo di Asterio: Cristo che tocca con la virga le *hydriae* poste ai suoi piedi, spesso abbinate alle ceste della moltiplicazione dei pani[306]; il paralitico che, ormai risanato, si carica il lettuccio sulle spalle accingendosi ad andare via, secondo l'ordine del Signore[307]; Cristo che guarisce il cieco nato, imponendogli le mani sul capo o stendendo le dita sui suoi occhi[308]; l'emorroissa che sfiora un lembo della veste di Gesù[309]; la donna cananea che si inginocchia ai suoi piedi, invocando la guarigione della figlia indemoniata[310]; e ancora Cristo che, con la virga

[306] La scena è ampiamente attestata nella pittura cimiteriale: ad es. nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, nel Coemeterium Maius: cfr. A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 59 n. 62, p. 32 n.3, p. 56 n. 48, p. 35 n. 16; nel sottarco di un arcosolio della catacomba di San Sebastiano, Ex Vigna Chiaraviglio, per cui cfr. F. Bisconti, *Nuovi affreschi dal Cimitero dell'Ex Vigna Chiaraviglio,* in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», Vol. 73, Nº 2000-2001, 2001 , pp. 3-42; C. Proverbio, "I Dipinti della Catacomba di San Sebastiano, ex Vigna Chiaraviglio, L'arcosolio di Primenius et Severa sulla parete ovest della Galleria F12", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini*, cit., pp. 196-199, con bibliografia precedente; nei rilievi dei sarcofagi e in vari oggetti di uso personale e liturgico. Cfr. M. P. Del Moro, "Nozze di Cana", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* cit., pp. 232-234.

[307] L'episodio della guarigione del paralitico fa la sua comparsa molto precocemente, fin dai primordi della pittura cristiana, nella prima metà del III secolo: lo troviamo nella Cappella Greca in Priscilla (cfr. A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 27, n. 39), nel cubicolo A3 dei Sacramenti nella catacomba di Callisto (A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 10, n.22; J. Wilpert, *Die Malereien*, cit., tav. 27.3; nel battistero di Dura Europos (C. H. Kraeling, *The excavations at Dura Europos,* cit.). È molto comune anche nei sarcofagi, dove il paralitico è spesso accompagnato dalla figura di Cristo e da uno o più discepoli spettatori, come in genere non avviene nella pittura cimiteriale. La maggior parte delle attestazioni conosciute sembrano far riferimento alla guarigione del paralitico di Cafarnao (Mt 9, 1-8; Mc 2, 3; Lc 5, 18-26) piuttosto che al risanamento dello storpio di Gerusalemme presso la probatica piscina (Gv 5,1), episodio rappresentato in una particolare classe di sarcofagi dell'età teodosiana, i cosiddetti sarcofagi di Bethesda. Cfr. M. Minasi, "Paralitico", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* cit., pp. 241-243.

[308] La scena è attestata nella pittura catacombale: ad es, in Priscilla (A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 26, n.32) e in SS. Pietro e Marcellino (J. Wilpert, *Die Malereien,*, cit., tav. 68); e nei sarcofagi. Una variante compositiva largamente attestata nella plastica funeraria, ma non in pittura, mostra Cristo nell'atto di porre le dita sugli occhi del cieco: così, ad esempio, nel sarcofago di Sabinus e in quello dei Due Fratelli, entrambi al Museo Pio Cristiano. Cfr. C. Ranucci, "Guarigione del cieco", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* cit., p. 200.

[309] Sulla scena dell'emorroissa nell'arte paleocristiana, cfr. paragrafo 2.1.

[310] La peccatrice inginocchiata ai piedi del Cristo di cui parla Asterio può, a mio parere, essere identificata con la donna cananea che, secondo il racconto di Mt 15, 21-28, si getta ai piedi di Gesù chiedendogli di risanare la propria figlia, posseduta da un demonio, piuttosto che con altre peccatrici di cui si parla nel Vangelo, ad esempio quella che, in Lc 7, 36-38, si inginocchia davanti al Signore lavandogli i piedi con olio profumato e lacrime.
Asterio non fornisce ulteriori dettagli; è possibile tuttavia che chiami la donna peccatrice per indicare il fatto che era pagana; inoltre quello della cananea è un miracolo di guarigione e quindi risulta in accordo con gli altri episodi menzionati. L'immagine della Cananea viene spesso confusa con quella dell'emorroissa, presentando una struttura compositiva molto simile; l'unico elemento che permette di distinguerle con certezza è il gesto di toccare un lembo della veste di Gesù compiuto dall'emorroissa. È interessante ricordare come una attestazione congiunta dei due episodi, dunque in linea con la testimonianza di Asterio, può essere probabilmente individuata nel sarcofago di Trinquetaille, dove l'episodio della cananea è rappresentato sul coperchio, mentre la guarigione dell'emorroissa è visibile nel registro superiore della cassa. Sul sarcofago di Trinquetaille, cfr. J.P. Caillet, H.N. Loose, *La vie d' éternité. La sculpture funéraire dans l' antiquité chrétienne*, Paris-Gèneve 1990, fig. 10. Sulla distinzione fra l'emorroissa e la cananea: M. Perraymond, *L'emorroissa e la cananea nell'arte paleocristiana*,

taumaturgica, tocca la figura di Lazzaro, generalmente rappresentato come una mummia sulla soglia del sepolcro[311].

In questa fronte di sarcofago ne vediamo raccolti alcuni: le guarigioni del paralitico e del cieco nato, il miracolo di Cana, la Resurrezione di Lazzaro, l'emorroissa:



Fig. 60, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, Sarcofago a fregio continuo con scene bibliche (inv. 31556)

Thomas Mathews ha sottolineato con forza l'importanza che le rappresentazioni dei miracoli avevano in età paleocristiana. La diffusione capillare e l'insistita ripetizione, anche in uno stesso contesto, di queste immagini, attesta la fede che il popolo cristiano nutriva nei confronti dei poteri taumaturgici di Cristo. Le immagini terapeutiche rispondevano ad una profonda invocazione di aiuto da parte dei fedeli; e nel fare ciò si ponevano in concorrenza con l'immaginario dei maghi, guaritori, e salvatori della Tarda Antichità. Secondo Mathews le rappresentazioni dei miracoli cristologici sono "le battaglie di una guerra in corso contro la magia non cristiana"; esse si fanno portavoce di un sorprendente messaggio, e cioè "che Cristo il mago aveva sbaragliato tutti i maghi dei pagani". La straordinaria forza e novità di queste immagini consisteva proprio nel fatto che esse mostravano Gesù nell'atto di guarire e compiere miracoli. Curiosamente, la tradizione pagana non aveva immagini da contrapporre a

---

cit; in generale sull'iconografia della cananea: M. Perraymond, "Cananea", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* cit., pp. 140-141.

[311] Anche la resurrezione di Lazzaro appare molto precocemente nell'arte paleocristiana, presentando fin da subito lo schema canonico mantenuto anche in seguito. È uno degli episodi più diffusi nella pittura catacombale: nel III secolo lo si incontra nella Catacomba di Pretestato (A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 91, n.3; J. Wilpert, *Le pitture,* cit., tav. 19) e nei cubicoli dei Sacramenti A2 e A6 in Callisto (A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 106 n.21, p. 107 n.25; J. Wilpert, *Le pitture,* cit.,tavv. 39, 1; 46, 2); nel IV nelle catacombe di Domitilla (A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 132 n. 75, p. 128 n. 50, p. 132 n.77; J. Wilpert, *Le pitture,* cit., tavv. 198, 248, 239) e dei SS. Pietro e Marcellino (A. Nestori, *Repertorio topografico,* cit., p. 56 n. 46, p. 62 n. 69; J. Wilpert, *Die Malereien,* cit., tavv. 159; 45,1). Il tema è molto comune anche nella scultura dei sarcofagi. Cfr. M. Guj, "Lazzaro", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* cit., pp. 201-203.

queste, per quanto in essa fossero radicate le pratiche magiche e le credenze superstiziose. Nè Asclepio, dio guaritore per eccellenza, nè gli altri maghi, taumaturghi o *soteres* della Tarda Antichità venivano mostrati, nell'arte pagana, mentre compivano guarigioni miracolose[312].

Tali raffigurazioni, dunque, incontravano largo favore nel popolo. Ma che tipo di reazione suscitavano nei Padri? Gli esponenti delle gerarchie ecclesiastiche condividevano o meno l'entusiasmo dei fedeli al riguardo?

In questo brano Asterio sembra biasimare le immagini cristiane. La condanna sembra avere una motivazione teologica: l'immagine non può rappresentare Cristo nella pienezza della sua gloria divina, ma solo nella sua forma corporea, e in questo modo rinnova per Lui l'umiliazione dell'Incarnazione, che Egli ha ormai superato. Poichè una vera immagine di Cristo è impossibile, è preferibile portare un'immagine incorporea del Logos nell'anima[313].

Ma Asterio è, a mio parere, un autore che non può essere in alcun modo sospettato di tendenze iconofobe. L'ekphrasis del martirio di S. Eufemia, opera del vescovo di Amasea, è, per ragioni che vedremo, forse la più straordinaria pagina sulle immagini cristiane che ci sia giunta dal tempo dei Padri; e non a caso anche i difensori delle icone, in età iconoclasta, le hanno attribuito un rilievo eccezionale[314]. L'apparente ostilità si spiega piuttosto nell'ottica di un intento di condanna del lusso e di esortazione dei cristiani ad una vita sobria e frugale. Questa è anche l'opinione del patriarca Niceforo di Costantinopoli, che, commentando il passo, osserva:

Il discorso è condotto dunque per coloro che sono ricchi nella vita presente; vedendo che alcuni sono furiosamente attaccati alla materia, al punto da fornire lavoro ai tessitori e da struggersi per il ricamo dei tessitori della seta e per la veste di Sibari, consiglia di tagliare le spese superflue ed ambiziose riguardo alla sontuosa materia del vestiario e non di fare acquisti inutili e splendidi riguardo alle vesti, la cui gloria e bellezza si dileguano e appassiscono velocemente come un fiore in primavera, ma a preoccuparsi piuttosto del più prezioso bene dell'anima, e che questo sia

[312] T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp. 38-42 ; R. M. Jensen, *Understanding*, cit., pp. 120-124. Si oppone all'interpretazione di Mathews D. Knipp. *Christus Medicus' in der frühchristlichen Sarkophagskulptur : ikonographische Studien zur Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts*, Leiden, Boston, Köln, 1998, in particolare pp. 15-17. All'idea di Mathews che il Cristo mago sia stato il tema principale dell'arte paleocristiana nel IV secolo si deve obiettare, a parte una valutazione unilaterale di alcuni elementi iconografici, come quello della bacchetta magica, soprattutto il fatto che l'esegesi testuale paleocristiana dà una lettura del tutto diversa dei miracoli, soprattutto quelli di guarigione. é in prima linea, infatti, l'interpretazione come simbolo battesimale e paradigma di salvezza. E poi bisogna tenere conto dei contesti: una guarigione miracolosa rappresentata su un amuleto può indubbiamente avere un significato magico, ma in un contesto sepolcrale o in un ambito battesimale può assumere un carattere del tutto diverso.

[313] Secondo P. Speck, *Asterios von Amaseia auf den Konzilien von 754 und 787*, in «Römische Historische Mitteilungen», 45, 2003, pp. 361-372, questa parte è un'interpolazione creata da un iconoclasta, che, notando il biasimo di Asterio contro le vesti, avrebbe aggiunto l'argomentazione cristologica. Nel testo e nelle vicende di tradizione non ci sono però elementi evidenti a riprova di una simile operazione di falsificazione.

[314] Cfr. paragrafi 3.5, 3.8, 4.4.

indirizzato al dono generoso per i fratelli bisognosi, e a spendere dunque in questo gran parte delle ricchezze[315].

Sia la critica su basi ideologiche e teologiche che il biasimo morale hanno comunque una certa consistenza nella letteratura patristica della seconda metà del IV secolo. Andiamo quindi a considerarle separatamente per cercare di saggiarne più a fondo la portata.

2.3.2 Argomenti teologici contro le immagini

In Asterio, come abbiamo visto, l'obiezione teologica contro le immagini di Cristo non ha un ruolo preponderante; verosimilmente il vescovo di Amasea se ne è servito in via occasionale per finalità che non hanno a che fare con il suo atteggiamento verso le opere d'arte. L'omelia di Asterio su Lazzaro riflette comunque la presenza di questo argomento nel dibattito del tempo, ed effettivamente in altri casi esso può costituire la base di una più consistente ostilità nei confronti delle rappresentazioni artistiche.

La connessione con il problema dell'unione di umanità e divinità in Cristo sarà caratteristica del dibattito sulle immagini nei secoli successivi, in seguito alla definizione delle due nature, unite e non confuse nella persona di Gesù, messa a punto nei grandi concili cristologici del V secolo (Efeso 431, Calcedonia 451)[316]. Gli iconofili porranno l'evento dell'Incarnazione a fondamento storico della raffigurabilità di Gesù, mentre gli iconofobi sottolineeranno l'impossibilità di una vera immagine di Cristo, in quanto una rappresentazione in forma corporea non può restituire l'unione delle due nature e quindi inevitabilmente finisce per circoscrivere e negare la divinità.

L'inserimento della questione dell'immagine nel dibattito cristologico conosce tuttavia delle significative anticipazioni già nel corso del IV secolo.

Non si può non ricordare, innanzitutto, la lettera di Eusebio a Costantina, nella quale, come abbiamo già visto, il vescovo di Cesarea respinge la richiesta di un'immagine di Cristo avanzata dalla principessa sulla scorta delle seguenti motivazioni: un'immagine della forma divina è impossibile, perchè nessuno conosce il Figlio se non il Padre; l'immagine della forma corporea non solo non rende giustizia alla maestà divina del Logos, ma è a sua volta di per se

[315] *Nicephori... Refutatio et eversio*, ed. J. M. Featherstone, Turnhout - Leuven , 1997, 85, 56-69, pp. 150-151.

316 Sul fronte iconofilo la connessione fra l'immagine e il dogma dell'Incarnazione è affermata per la prima volta nel canone 82 del Concilio Quinsesto e poi, negli scritti di Germano di Costantinopoli e di Giovanni Damasceno, per poi rivestire naturalmente un ruolo centrale anche negli Atti del Concilio Niceno II e negli scritti di Niceforo e Teodoro Studita. Sul versante iconoclasta, invece, la connessione fra la questione delle due nature di Cristo e l'impossibilità di rappresentarLo, appunto per non correre il pericolo di circoscrivere la natura divina e confonderla con quella umana, viene inaugurata dalle *Peuseis* dell'imperatore Costantino V e si ritrova poi nelle definizioni dei sinodi iconoclasti del 754 e dell'815. Su tutti questi testi, cfr capitolo 3.

stessa impossibile perchè, dopo la Trasfigurazione, la carne di Cristo è stata inghiottita nella gloria della divinità[317].

Possiamo dire che proprio la precocità delle argomentazioni cristologiche, che è uno degli elementi che più induce a sospettare la falsificazione, può trovare conferme in altre testimonianze del IV secolo. In un tempo vicino a quello di Eusebio, fra III e IV secolo, potrebbe aver fatto ricorso al tema cristologico, questa volta in positivo, e cioè con l'intento di difendere le immagini, Gregorio il Taumaturgo, stando a due frammenti contenuti all'interno del florilegio iconofilo del Codex Parisinus Gr. 1115:

Gli eretici sacrileghi e impuri, non riconoscendo che il Figlio è consustanziale al Padre, neppure vogliono venerare la pittura in immagine del Dio Logos incarnato. Su di essi sia dunque anatema ed essi siano considerati estranei alla fede dei Cristiani.

Su coloro che non venerano la croce onorata del Signore Gesù Cristo e la sua santa forma nell'immagine, salutandoLo (in essa) come Dio incarnato e non come semplice uomo, sia anatema[318].

Anche questi due passi, tuttavia, ci sono giunti solo attraverso il canale di età iconoclasta e non trovano riscontro nella produzione storicamente accertata del Taumaturgo. Anche se questi non sono elementi sufficienti per concludere con assoluta sicurezza che si tratti di una falsificazione iconodula, il dubbio può legittimamente sorgere. Un indizio a favore della loro autenticità potrebbe essere visto nel fatto che il riferimento all'Incarnazione è condotto in maniera ancora molto semplice, embrionale, senza entrare nelle complesse pieghe del problema delle due nature. Al tempo stesso è da notare che nel primo frammento emerge il tema del rapporto di consustanzialità fra il Padre e il Figlio, centrale nei dibattiti teologici del IV secolo, mentre non avrà un ruolo determinante nella successiva letteratura sull'immagine.

Altre spie suggeriscono che, almeno nella seconda metà del IV secolo, la connessione fra il tema dell'immagine di Cristo e il problema cristologico era già stata inaugurata, anche se non era ancora svolta con la perspicuità e la chiarezza che si avrà solo dopo il Concilio di Calcedonia.

Una testimonianza significativa al riguardo è offerta, seppur con ottica negativa, da Epifanio di Salamina, il quale, in un passo del *Discorso contro coloro che si applicano a fare, per un rituale idolatra, delle immagini a somiglianza di Cristo, della Madre di Dio e dei martiri, ma anche degli angeli e dei profeti,* afferma:

[317] Cfr. paragrafo 3.1
[318] Cfr. Antologia, citazioni nn. 177 e 178.

Alcuni dicono: poichè attraverso Maria, sempre vergine, è divenuto un essere umano perfettamente compiuto, lo rappresentiamo come uomo. Ma egli è divenuto uomo in modo tale che tu puoi dipingere l'incomprensibile, che regge con la sua mano tutto l'universo? Non è Egli piuttosto simile al Padre, e non fa tornare vivi i morti? Quando mai, allorchè è venuto sulla terra, ha ordinato di offrigli un'immagine che lo rappresenta, o di ammirarla, o anche solo di guardarla? Molto chiaramente, questo è un precetto che viene dal male[319].

Per Epifanio il Cristo fatto uomo mantiene sempre una connessione con la potenza e la gloria della divinità che impedisce di considerarlo come un uomo sullo stesso piano degli altri e quindi rende illegittima la rappresentazione in forma corporea. Il vescovo di Salamina attesta comunque che alcuni suoi contemporanei difendono le immagini proprio facendo ricorso all'argomento dell'Incarnazione.

Il testo di Epifanio non focalizza ancora chiaramente, come si farà solo a partire dal V secolo, la distinzione fra natura umana e divina; presenta invece affinità con l'Epistola a Costantina e anche con un'altra testimonianza che ci è stata tramandata solo dal patriarca Niceforo di Costantinopoli (IX secolo), nella sua confutazione del sinodo iconoclasta dell'815. Si tratta di un brano attribuito da Niceforo a un non meglio identificabile presbitero di nome Leonzio, che, secondo Thummel, può essere collocato nel V secolo:

Mentre pregava, l'aspetto del suo volto e le sue vesti divennero splendenti come il sole, gettando luce intorno a sè...
Giustamente i pittori non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo. Quale immagine potevano infatti rappresentare? Quella del Battesimo, vedendo la quale il Giordano rabbrividì? O quella sul monte, che Pietro, Giacomo e Giovanni non poterono comprendere? O quella sulla croce, di fronte alla quale il sole, avendola compresa, si oscurò? O quella nella tomba, avendo visto la quale le potenze degli inferi inorridirono? O quella della Resurrezione, che i discepoli non capirono, quando la videro? Mi sconvolge completamente ognuno di quelli che dicono: "Possiedo un'immagine del Signore". Vuoi procurarti la sua immagine? Allora acquistala nella tua anima. È infatti impossibile rappresentare il Signore in immagine[320].

Anche qui si dà molto rilievo al momento della Trasfigurazione (l'episodio che rivela apertamente la caratterizzazione divina della persona di Cristo durante la vita terrena) e si insiste sulla dimensione gloriosa del corpo umano di Gesù, una gloria che incute soggezione a uomini e demoni e che non può essere del tutto compresa.

La connessione con il problema delle due nature di Cristo sembrerebbe dunque essere entrata

[319] Cfr. Antologia, cit. n. 159.
[320] Cfr. Antologia, cit. n. 163. Sulla *Refutatio et Eversio* si tornerà in particolare nel paragrafo 3.8.

nel dibattito sulle immagini prima dei concili cristologici del V secolo. Dovette trattarsi, comunque, di casi abbastanza sporadici e non ancora maturi. Una vera e propria difesa sistematica delle immagini basata sul dogma dell'Incarnazione sembra non esserci stata ancora nel corso del IV secolo, almeno a giudicare dalle testimonianze conservate: non si può non notare come gli autori che ci hanno fornito le attestazioni più significative in favore delle immagini, come i Cappadoci e Asterio di Amasea, sembrino non avere ancora compiuto questo passo.

2.3.3. Le produzioni artistiche come lusso non necessario

Abbiamo visto come l'apparente ostilità di Asterio contro i soggetti cristologici *nell'Homilia I in Lazarum* si spieghi, con buona probabilità, con l'intento di esortare i cristiani ad evitare le manifestazioni eccessive di lusso. Tale esigenza ricorre frequentemente nei Padri, fin dal III secolo, e l'ambito al quale è più frequentemente applicata è proprio quello delle vesti.
Una testimonianza particolarmente articolata viene da Clemente Alessandrino, il quale nel *Pedagogo*, biasima l'uso di portare vesti preziose e riccamente decorate. Parla delle sete e delle stoffe intessute d'oro:

> E se pure è necessario scendere a compromessi, si può concedere alle donne in piccola misura, di usare vesti più morbide, purchè solamente si bandiscano via lontano quelle stolte piccole decorazioni e le stravaganti pieghettature nei tessuti e si dia l'addio ai fili d'oro, alle stoffe d'oro e alle sete ricercate[321].

Respinge come non necessario l'uso di tingere le vesti:

> Bisogna eliminare anche la tintura dei vestiti, che è cosa lontana dall'utilità e dalla verità e inoltre fa nascere sospetti riguardo alla condotta morale. Non vi è utilità nell'uso di vesti tinte: non hanno alcun vantaggio contro il freddo nè hanno qualcosa in più, rispetto agli altri vestiti, per coprire meglio; hanno in più solo il biasimo. Il fascino dei colori, poi, è un pungolo per gli avidi curiosi e li eccita a un guardare irragionevole. La cosa più idonea, invece, per chi è candido dentro e non adulterato, è di usare vesti candide e non ricercate.
> Ma se proprio si deve cercare qualche altro colore, ci si accontenti allora della tintura della verità, cioè di quella naturale. Quanto ai vestiti che assomigliano a mazzi di fiori li si lasci ai deliranti delle orge bacchiche e iniziatiche. Inoltre, come dice il poeta comico, "la porpora e l'argenteria servono agli attori tragici ma non alla vita quotidiana", e bisogna che la nostra vita sia tutto fuorchè una sfilata da teatro.

[321] Clemente Alessandrino, *Pedagogo*, II, X, 107.3. Testo greco in *Clementis Alexandrini Paedagogus* / ed. M. Marcovich, cit., p. 133; traduzione italiana in *Il protrettico ; Il pedagogo* / di Clemente Alessandrino ; a cura di M. G. Bianco, cit., p. 366; *Il pedagogo* / Clemente Alessandrino, a cura di D. Tessore, Roma, 2005, p. 231

La tinta di Sardi, quella di uva acerba, il verde chiaro, il rosato, lo scarlatto e infinite altre tinte sono state escogitate con gran zelo dal rovinoso amore dei piaceri[322].

Parlando di vestiti che "assomigliano a mazzi di fiori" Clemente potrebbe avere in mente decorazioni vegetali e floreali, alle quali fa riferimento anche altrove:

Ma se, per le donne, bisogna distendere un po' il rigore, si confezionino per esse abiti lisci e morbidi al tatto, non però ornati di fiorellini per compiacere la vista, come le decorazioni che si fanno nei disegni. Infatti la decorazione si sbiadisce con l'andar del tempo, e i lavaggi, nonchè la tinta con le sue sostanze chimiche logorano la stoffa dei vestiti e la rendono fragile, e ciò non va bene in relazione all'economia familiare[323].

Oltre ai motivi puramente ornamentali e alle decorazioni floreali, l'Alessandrino attesta anche l'uso di rappresentare animali e forse figure umane in vesti particolarmente pregiate (di porpora intessuta d'oro):

Tali vestiti servono non a coprirsi, ma a guardarli. Le stoffe intessute d'oro, quelle tinte di porpora, quelle ornate con figure animali – mosse al vento sono indubbiamente una delizia - , e poi i tessuti tinti e profumati di zafferano e gli abiti ricchi e variegati confezionati con pelli preziose e decorati in porpora con motivi animali sono tutte cose a cui bisogna dire addio, insieme alla loro arte[324].

Anche Tertulliano, nel *De cultu feminarum,* rivolge analoghe esortazioni contro l'eccessiva eleganza delle donne, pur offrendo una testimonianza meno articolata e dettagliata rispetto a Clemente.
Attesta la diffusione della porpora e fa riferimento non solo alle vesti, ma anche ai tessuti che venivano appesi alle pareti:

[322] Clemente Alessandrino, *Pedagogo,* II, X, 108, 1, 4-5. Testo greco in *Clementis Alexandrini Paedagogus,* ed. M. Marcovich, cit., pp. 133-134; traduzione italiana in *Il protrettico ; Il pedagogo,* a cura di M. G. Bianco, pp.367-368; *Il pedagogo*...a cura di D. Tessore, p. 232
[323] Clemente Alessandrino, *Pedagogo,* II, X, 111.1. Testo greco in *Clementis Alexandrini Paedagogus,* ed. M. Marcovich, cit., p. 135; traduzione italiana in *Il protrettico ; Il pedagogo,* a cura di M. G. Bianco, pp.367-368; *Il pedagogo,* a cura di D. Tessore, p. 235.Anche una curiosa affermazione sulla tunica del Signore ornata di fiori, dettaglio che non ha riscontro nelle Scritture, potrebbe essere interpretata in tal senso: "se qualcuno chiamasse in causa la tunica lunga del Signore, [sappia che] quel suo abito decorato con fiori variegati allude ai fiori della sapienza, alle variegate e immarcescenti Scritture, alle parole del Signore che risplendono dei raggi della Verità"*:* Clemente Alessandrino, *Pedagogo,* II, X, 113.3. Testo greco in *Clementis Alexandrini Paedagogus,* ed. M. Marcovich, cit., p. 136; traduzione italiana in *Il protrettico ; Il pedagogo,* a cura di M. G. Bianco, cit., p. 371; *Il pedagogo,* a cura di D. Tessore, cit., p. 236; cfr. anche n. 56.
[324] Clemente Alessandrino, *Pedagogo,* II, X, 109.1. Testo greco in *Clementis Alexandrini Paedagogus,* ed. M. Marcovich, cit., p. 134; traduzione italiana in *Il protrettico ; Il pedagogo,* a cura di M. G. Bianco, cit., pp. 367-368; *Il pedagogo*...a cura di D. Tessore, cit., p. 234.

Perciò persino i loro servi consumano importanti vesti purpuree. Ma anche le pareti utilizzano a mo' di pittura drappi tirii, color giacinto e quei veli da re che voi trasformate dopo averli sciolti con fatica. Presso di loro la porpora ha meno valore dell'ocra rossa[325].

Attacca l'uso di tingere le stoffe come contraffazione dell'opera naturale di Dio:

Quale pregio di vesti, infatti, è giusto, quando proviene da una contraffazione di colori ingiusti? Non piace a Dio ciò che Egli stesso non ha creato; tranne consideare che Egli non fu in grado di far nascere pecore rosso porpora e azzurro cielo. Se fu in grado, allora non volle; pertanto quel che Dio non ha voluto non è lecito che sia inventato. Perciò, non sono ottime per natura quelle cose che non provengono da Dio, creatore della natura.
Dunque, bisogna capire che esse provengono dal diavolo, corruttore della natura.
Infatti non possono essere di altri, se non sono di Dio, poichè è necessario che siano opera di un rivale le cose che non sono di Dio. Ma non c'è altro rivale di Dio al di fuori del diavolo e dei suoi angeli. «Però le materie hanno origine da Dio». Non dall'inizio e di tal fatta sono gli effetti che si celano in tutte. Ci si chiede da dove abbiano origine le conchiglie, da quale disegno provengano e dove ripongano le loro aspettative[326].

Le donne cristiane debbono rinunciare alle vesti e agli ornamenti tipici del costume pagano e preoccuparsi piuttosto di quello che è gradito a Dio[327].

Su questa scia si collocano le testimonianze patristiche che, nel corso del IV secolo, biasimano le vesti riccamente decorate come lusso non necessario.

Un passo di Giovanni Crisostomo rivolge un rimprovero congiunto alla pittura e al ricamo.

Le arti che non sono necessarie non dovrebbero essere chiamate tali...così la pittura e il ricamo, che non fanno che portare gli uomini a spese inutili. A che cosa giova che ci siano delle figure sulle pareti o sulle vesti? I sarti e i calzolai che fanno queste cose hanno corrotto un'arte onesta mescolandola con un'attività malvagia, e lo stesso è successo riguardo alla costruzione delle case[328].

---

[325] Tertulliano, *De cultu feminarum*, I, 8, 1. Testo latino in Tertullien, *La toilette des femmes (De cultu feminarum)*, Introduction, Texte critique, Traduction et Commentaire de Marie Turcan, Paris, 1971 (Sources Chrétiennes 173): pp. 76-78; traduzione italiana in *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*, a cura di C. Moreschini, Torino, 1974 cit., p 87.

[326] Tertulliano, *De cultu feminarum*, I, 8, 2-3. Testo latino in Tertullien, *La toilette des femmes*, cit., pp. 78-80; traduzione italiana in *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*, a cura di C. Moreschini, cit., pp. 87-88. Cfr. anche Tertulliano, *De cultu feminarum*, II, 10, 1. Testo latino in Tertullien, *La toilette des femmes*, cit., p. 144-146; traduzione italiana in *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 101. Tra l'altro, in II, 10, 4, citando un passo di Isaia in cui il profeta rimprovera la superbia delle donne di Israele, elencando una serie di ornamenti, ricorda ancora le vesti di porpora, assieme alla *lunula*, un ciondolo di carattere apotropaico a forma di luna crescente, equivalente della bulla maschile, e il *botronatum*, probabilmente un ornamento a tralci vitinei portato nei capelli. Cfr. Tertullien, *La toilette des femmes*, cit., pp. 148-150; traduzione italiana in *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 102.
Un passo molto simile si trova in Cipriano, *De habitu virginum*, XIII, dove il vescovo di Cartagine menziona vesti di porpora intessute d'oro.

[327] Tertulliano, *De cultu feminarum*, II, 11, 1-3. Testo latino in Tertullien, *La toilette des femmes*, cit., pp. 152-154; traduzione italiana in *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*, a cura di C. Moreschini, cit., pp. 102-103.

[328] Giovanni Crisostomo, *In Matthaeum Homiliae*, XLIX. Cfr. Antologia, n. 167.

Gregorio di Nissa, nel *De mortuis non esse dolendum*, menziona vesti in oro e porpora decorate con figure di animali o scene di guerra:

Qual è l'utilità di un mantello intessuto d'oro, di una veste di porpora, delle elaborate immagini di guerra, di animali o simili, che adornano i manti o di altri vestiti che riflettono l'avarizia di coloro che li hanno confezionati? [329].

Le notizie offerte dai Padri trovano riscontri materiali nell'ambito dei tessuti tardo antichi giunti fino a noi. La maggior parte degli esemplari proviene dall'Egitto, dove il clima, analogalmente a quanto abbiamo visto per altre categorie di manufatti, ha garantito una migliore conservazione, anche se ovviamente la produzione e la decorazione di tessuti pregiati doveva essere diffusa in molti alti centri del mondo tardo antico[330].

Si potrebbero indicare molti confronti visivi per le varie categorie di stoffe riccamente decorate menzionate dai Padri. Per quanto riguarda la porpora intessuta d'oro, ricordiamo, ad esempio, alcuni frammenti risalenti al IV-V secolo, conservati al Museo di Cleveland:



Fig. 61, Frammento di lana purpurea intessuta d'oro, The Cleveland Museum of Art

329 Gregorio di Nyssa, *De mortuis non esse dolendum*. Testo greco in G. Heil, Gregorii Nysseni opera, vol. 9.1. Leiden: Brill, 1967, p. 47. Traduzione italiana di chi scrive.

330 Sui tessuti tardo antichi provenienti dall'Egitto, cfr: A. Baginski, A. Tidhar, *Textiles from Egypt 4th - 13th Centuries CE*, Tel Aviv, 1980; J. Trilling, *The Roman Heritage: Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 AD*, The Textile Museum, Washington, 1982; D. L. Carroll, *Looms and Textiles of the Copts, First Millennium Egyptian Textiles in the Carl Austin Rietz Collection of the California Academy of Sciences*, Seattle, 1988; F. D. Friedman, *Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th Centuries AD*, Providence, 1988; . Lafontaine-Dosogne, D. De Jonghe, *Textiles Coptes*, Musées royaux d'art et d'histoire, Brussels, 1989; C. Nauerth, *Die koptischen Textilien der Sammlung Wilhelm Rautenstrauch im Stadtischen Museum Simeonstift Trier*, Trier, 1989; M. H. Rutschowscaya, *Coptic Fabrics*, Paris, 1990; M. Martiniani-Reber, C. Ritschard, G. Cornu, B. Raster, *Tissus Coptes*, vols. 1-2, Musée d'art et d'histoire de Genève, Genève, 1991; A. Stauffer, *Textiles d' Egypt de la Collection Bouvier*, Fribourg, Bern, 1991; P. Lang, *Spätantike und koptische Wirkereien*, Bern, 1992; L. Török, *Coptic Antiquities II*, Roma, 1993; M. Erikson, *Textiles in Egypt 200-1500AD in Swedish Museums Collections*, Göteborg., 1997; Sabine Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*, Gewebeanalysen: Regina Knaller, Riggisberg, 2004.

I motivi vegetali e animali sono fra i soggetti più frequenti sui tessuti più antichi, riconducibili ad un arco di tempo fra i secoli III-VI.

Si vedano ad esempio due frammenti di arazzo del III-IV secolo, decorati rispettivamente con un albero di melograno e con un arbusto fiorito[331]; alcuni frammenti con tralci vitinei e frutti nella collezione Abegg di Berna, datati al IV-V secolo[332].

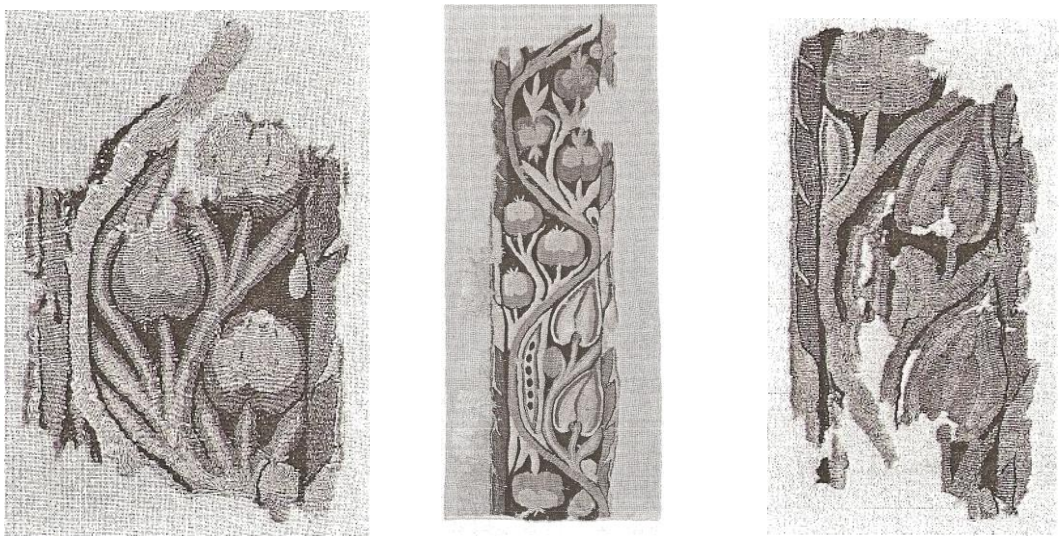


Fig. 62, Frammenti di tessuto con tralci vitinei e frutti, Berna, Collezione Abegg

Per quanto riguarda i temi zoomorfi, sono molto frequenti sia le raffigurazioni di animali sia le scene di caccia. Possiamo menzionare un tessuto con scena di caccia, del III-IV secolo, collocato nel Philadelphia Museum of Art[333]; frammenti di tuniche con animali o scene di caccia, datati al IV-VI, secolo nella collezione Abegg[334]; un frammento di tunica con due cacciatori datato al V secolo e conservato al Museo di Cleveland:

[331] Il primo si trova nel Cooper Union Museum, il secondo in collezione privata. Tutti e due sono stati esposti in una mostra tenutasi a New York nel 1941: cfr. *Pagan and Christian Egypt : Egyptian art from the first to the tenth century A.D. : exhibited at the Brooklyn Museum by the Department of Ancient Art, January 23rd - March 9, 1941,* New York, Brooklyn Museum, Brooklyn Institute of Arts and Sciences, 1941, catalogo nn. 152-153, p. 55.

[332] S. Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes*, cit., cat. n. 4, pp. 39-41.

[333] *Pagan and Christian Egypt* n. 181, p. 61. Uomini a piedi e a cavallo, assistiti da cani, cacciano leoni, leopardi e cervi.

[334] S. Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes*, cit.,cat. nn. 58, 59, 60, pp. 173-180



Fig. 63, Frammento di tunica con due cacciatori, The Cleveland Museum of Art

Più rari sono i tessuti decorati con tematiche esplicitamente cristiane.

La maggior parte degli esempi noti con soggetti figurativi cristiani sono in verità un po' più tardi dell'epoca dei Padri, risalendo almeno al VI secolo[335]. Così ad esempio il celebre arazzo di Cleveland con la Theotokos in trono fra angeli e medaglioni con gli apostoli (VI secolo)[336] o la stola conservata a Worcester, con figure di Cristo, della Vergine e degli apostoli alternate a croci[337].

Pensando poi in particolare a tessuti con scene cristologiche (e quindi più vicini alla testimonianza dell'*Homilia I in Lazarum* di Asterio), si possono ricordare i frammenti di una tunica con storie del Nuovo Testamento, conservata al Field Museum of Natural History di Chicago[338] (VII-VIII secolo); o, ancora, i frammenti di clavi con miracoli di Cristo conservati a Copenaghen, Museo Nazionale della Danimarca[339]

Vi sono tuttavia alcune significative eccezioni che ci consentono di risalire alla stagione dei Padri. Si tratta di due tessuti conservati nella collezione Abegg a Riggisberg, presso Berna,

335 H. Maguire, *Garments pleasing to God : the significance of domestic textile designs in the early Byzantine period*, in «Dumbarton Oaks papers», 44, 1990, pp. 215-244, in particolare p. 220; Id, "Byzantine domestic art as evidence for the early cult of the Virgin", in *Images of the Mother of God* : *perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki, Aldershot [u.a.], 2005, pp. 183-193, in particolare p. 185.

336 M.-H. Rutschowscaya, "The Mother of God in Coptic Textiles", in *Images of the Mother of God : perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki, Aldershot [u.a.], 2005, pp. 218-225, pl. 163, 170; Th. F. Mathews ; N. Muller, *Isis and Mary in early icons*, cit., p. 8

337 H. Maguire, *Garments*, cit., p. 219, pl. 21.

338 Ibid., p. 220, pl. 25-26. Non si tratta tuttavia di miracoli cristologici: si riconoscono l'Annunciazione, l'Adorazione dei Magi e il Battesimo.

339 Ibid., p. 221, pl. 31.

ambedue datati alla seconda metà del IV secolo, inizio del V. Un tessuto dipinto con storie dell'Antico Testamento[340] era verosimilmente esposto in un edificio ecclesiastico, proprio come i drappi che suscitano l'indignazione di Epifanio, anche se il vescovo di Cipro sembra far riferimento a figure isolate piuttosto che a immagini di carattere narrativo.

Documentano invece l'uso di indossare sontuose vesti di rappresentanza decorate con scene evangeliche, anche se non si tratta di miracoli cristologici, come nella testimonianza di Asterio, i frammenti di una tunica in seta nei quali sono ripetuti, in strisce sovrapposte, alcuni episodi della vita della Vergine ispirati dai Vangeli apocrifi, fra i quali si riconoscono la presentazione di Maria bambina al Tempio, l'Annunciazione, la Natività e la lavanda del Bambino, l'Adorazione dei Magi[341].

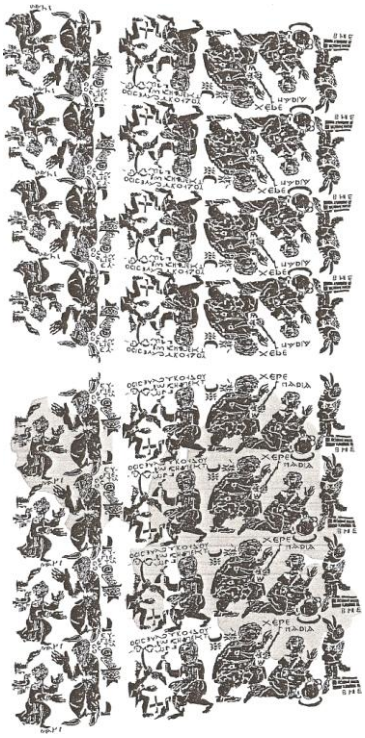


Fig. 64, Schema ricostruttivo della decorazione della tunica in seta con storie mariane conservata nella Collezione Abegg di Riggisberg (da Schrenk)

340 S. Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes*, cit., cat. n. 15, 15, pp. 65-69; L. Kötzsche, *Von der Erschaffung Evas bis zum Zug der Israeliten durch die Wüste : ein bemalter Wandbehang in der Abegg-Stiftung*, in «Sitzungsberichte / Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin», 41/42.1992/94(1998), p. 18-22; Ead., *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg : eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2004.

341 S. Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes*, cit.,cat. n. 62, pp. 185-189; L. Kötzsche, "Die Marienseide in der Abegg-Stiftung : Bemerkungen zur Ikonographie der Szenenfolge", in *Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten*, Beiträge von: Dietrich Willers, Riggisberg, 1993, p. 183-194; H. Maguire, *Byzantine domestic art as evidence for the early cult of the Virgin,* cit.

Secondo Henry Maguire i motivi rappresentati sui tessuti tardo antichi, paleocristiani e protobizantini avevano principalmente un valore apotropaico: con essi si intendeva tenere lontani gli spiriti malvagi ed attrarre fortuna e prosperità[342]. Le decorazioni vegetali e le figure di animali, che abbiamo visto molto comuni nell'arte tessile, secondo il parere dello studioso sono da interpretare in tal senso, in quanto collegabili alla vitalità e alla fertilità della natura[343].

I Padri potevano assumere atteggiamenti diversi di fronte a simili pratiche riconducibili all'ambito della magia e della superstizione. In generale essi condividevano la credenza in una capillare presenza degli spiriti malvagi nella realtà quotidiana. Invitavano tuttavia a combattere l'operato dei demoni con armi cristiane, e non facendo ricorso ad amuleti e rituali pagani. Giovanni Crisostomo, in un passo del *Commentario sull'Epistola ai Colossesi, Homilia VIII*, 5, critica le donne di Costantinopoli perchè portano amuleti pagani con iscritti i nomi dei fiumi e molte altre cose simili[344]. Per contro, nel *Contra Judaeos et Gentiles* esalta la croce come dono miracoloso, che può essere rinvenuto sui letti e sulle vesti e che protegge i corpi dai demoni[345].

Sembra dunque legittimo pensare che il patriarca di Costantinopoli biasimasse non tanto l'uso degli amuleti, quanto piuttosto la loro natura pagana: era preferibile affidarsi a simboli cristiani, e in particolare a quello salvifico per eccellenza, la croce.

In altri casi i Padri potevano non condividere l'uso della croce o di altri simboli cristiani nella sfera del magico e della superstizione. Girolamo, ad esempio, è molto critico verso le donne che indossano reliquie della croce, dando prova più un'ingenua devozione che di una reale conoscenza di Dio[346].

Secondo Maguire non solo la croce, ma anche le immagini di carattere più esplicitamente cristiano avevano una funzione apotropaica e profilattica. Così, ad esempio, le raffigurazioni di santi nell'atteggiamento della preghiera, delle quali parla, senza alcuna notazione di biasimo, Teodoreto di Cirro[347].

Ma anche le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento obbedivano a simili intenti, anche se a prima vista potrebbero apparire più lontane dalla sfera della magia e della superstizione. Questo doveva essere vero in particolare per i miracoli cristologici, come quelli menzionati da

[342] H. Maguire, *Garments pleasing to God*, cit., pp. 215 ss.
[343] Ibid., pp. 216-218.
[344] PG 62, 358; H. Maguire, *Garments pleasing to God*, cit., p. 218.
[345] PG 48, 826 H. Maguire, *Garments pleasing to God*, cit., p. 218.
[346] Girolamo, *Commentaria in Evangelium Matthaei*, XXIII, 6: PL 26, 175; H. Maguire, *Garments pleasing to God*, cit., p. 218.
[347] Teodoreto di Cirro, *De Providentia Oratio*, IV: PG 83, 617 D; H. Maguire, *Garments pleasing to God*, cit., p. 219.

Asterio, in quanto in essi si richiamava apertamente il potere di Cristo guaritore e taumaturgo[348]. Secondo Maguire una conferma di ciò si trova in un' osservazione del vescovo di Amasea, che, criticando coloro che indossano queste vesti preziose, rileva che essi stoltamente credono di fare cosa gradita a Dio, di attrarre cioè in tal modo il suo favore[349].

È possibile che, in alcuni casi, il carattere magico e apotropaico dei motivi e delle figure rappresentate sulle stoffe abbia preoccupato i Padri, suscitando in essi il timore di vedere perpetuate in ambito cristiano delle pratiche superstiziose pagane.

Nei passi che abbiamo considerato, tuttavia, i padri non parlano di una funzione di questo tipo, mentre criticano i tessuti riccamente decorati come inutile ostentazione di lusso.

A suscitare il biasimo è soprattutto la dispendiosità di manufatti preziosi che non si addicono agli ideali di ascetismo e povertà del cristianesimo. Un'esigenza di correzione morale e non l'ostilità per le immagini è alla base di un atteggiamento critico che investe senza distinzioni motivi decorativi, scene di vita quotidiana, soggetti pagani e cristiani. Questo può avvenire anche quando non c'è un'ostilità di principio contro le immagini; tanto è vero che troviamo questo tipo di rimproveri anche in autori che, a mio parere, hanno avuto una posizione indiscutibilmente iconofila, come Asterio e Gregorio di Nissa.

Gregorio di Nissa, sulla scorta di un'attitudine simile, fa cadere il suo biasimo anche su un'altra categoria di manufatti: quella delle suppellettili in materiali preziosi riccamente decorate, in questo caso con motivi profani:

> Dice la natura, parlando esclusivamente per la sensazione della fame, che ora ha bisogno di cibo: perciò bisogna introdurre di nuovo nel corpo l' energia che si è dileguata. Ma tu non ascolti la natura! Tu non gli dai, infatti, ciò che cerca, ma ti adoperi molto perché sulla tua tavola ci sia il peso dell'argento e ricerchi i lavoratori del metallo. E osservi la storia delle immagini incise nei metalli, come se fossero accuratamente riportate nelle incisioni, grazie alla perizia dell'arte, le passioni e i costumi degli uomini; o il dolore di colui che viene ferito, quando, contorcendosi per il colpo mortale, sembra gemere attraverso l'immagine; e poi l'impeto del cacciatore, e la ferocia della fiera; e quante altre cose gli uomini vani amano rappresentare, con simile minuziosità, nei materiali da tavola. La natura voleva bere, tu, invece, prepari tripodi costosi, lavatoi, crateri, anfore ed altre migliaia di oggetti che non hanno nulla in comune con l'utilità desiderata[350].

---

[348] La connessione fra la sfera della magia e le immagini cristologiche è confermata anche dalla presenza di queste ultime su amuleti e anelli nuziali risalenti al VII secolo: cfr. E. Kitzinger, *Christian Imagery: Growth and Impact*, in *Age of Spirituality: a Symposium*, a cura di K. Weitzmann, New York, 1980, pp. 141-163; H. Maguire, *Garments pleasing to God*, cit., p. 220. Abbiamo visto come anche Thomas Mathews consideri le rappresentazioni dei miracoli cristologici fortemente connessi con l'ambito della magia, costituendo una sorta di alternativa cristiana ai guaritori e taumaturghi pagani: cfr paragrafo 2.3.1. Nel IX secolo Niceforo, patriarca iconodulo di Costantinopoli, afferma che molti cristiani indossano amuleti con immagini dei miracoli di Cristo per proteggere il loro corpo e la loro anima dagli attacchi dei demoni: Antirrheticus III, 36, in PG 100, 433. H. Maguire, *Garments pleasing to God*, cit., p.221

[349] Ibid., p. 220. Tali sono appunto i *Garments pleasing to God* che danno il titolo al contributo dello studioso.

[350] Gregorio di Nyssa, *Oratio IV De Beatitudinibus*: cfr. Antologia, n. 166.

Le parole del Nisseno ci riportano ad un ambito, quello della produzione degli argenti, che proprio al tempo di Gregorio, e cioè nella seconda metà del IV secolo, sembra aver conosciuto nuovo vigore dopo la flessione dei secoli II e III, almeno a giudicare dal largo numero dei ritrovamenti[351]. I disordini politici, le invasioni dei barbari e poi il definitivo crollo dell'impero inducono ricchi proprietari a seppellire beni preziosi, con la speranza di recuperare in futuro le proprie ricchezze. Non stupisce che i rinvenimenti di questi "tesori" siano avvenuti soprattutto nelle aree di confine del mondo occidentale, dove il pericolo era maggiore, come la Britannia, l'area danubiana, la Russia meridionale; occasionali sono i rinvenimenti in alcune importanti città del mondo tardo antico, come, ad esempio, Roma e Cartagine, anche se la produzione di oggetti in argento riccamente decorati doveva essere diffusa nei più importanti centri dell'impero, sia in Oriente che in Occidente.

Ancora una volta dobbiamo riscontrare come le osservazioni dei Padri non abbiano un carattere retorico e letterario, bensì vadano a mettere a fuoco in modo molto nitido aspetti concreti della realtà del tempo.

Le tipologie di suppellettili menzionate da Gregorio trovano ampio riscontro nei ritrovamenti pertinenti ai secoli IV e V. Molto diffusi nei corredi degli oggetti da tavola erano ad esempio i catini destinati al lavaggio delle mani: in genere di dimensioni piuttosto ampie, con le pareti sottolineate da scanalature, sia ampie sia molto sottili. Spesso presentano decorazioni geometriche o fitomorfi eseguite con la sgorbia, una tecnica ad intaglio che consiste nelll'eliminazione di parte dell'argento[352]. Fra i vari esempi possibili, si possono citare: il catino che costituiva probabilmente, assieme a due brocche, un set di oggetti decorati con la sgorbia nel tesoro di Seuso[353]; il bacile del tesoro di Mildenhall, decorato, nel disco centrale da una stella a sei punte eseguita sempre con la sgorbia[354].

---

[351] Sugli argenti del IV-V secolo, cfr: D. E. Strong, *Greek and roman gold and silver plate*, London, 1966; *Silver for the Gods. 800 years of Greek and Roman silver*. Catalogue by Andrew Oliver, Jr., Toledo, Ohio, 1977; *Wealth of the Roman world : AD 300-700* / edited by J.P.C. Kent and K.S. Painter, London, 1977, pp...; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani : vasellame da tavola e d'apparato*, con contributi di Maria Elisa Micheli e Barbara Pettinau, Roma, 1991, pp...; M. Acara *Eser, Silver plates in the early Christian period*, in *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel* : Akten des XIV. internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Wien 19.-26. 9. 1999 herausgegeben von = editionem curaverunt R. Harreither, Ph. Pergola, R. Pillinger, A. Pülz, Città del Vaticano, Wien, 2006.

352 L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei roman*i, cit., p. 105

353 Ibid., cat. nn. 201-203, fig. 257, p. 245

354 K.S. Painter, *The Mildenhall treasure : Roman silver from East Anglia*, London, 1977. Rinvenuto nel 1942 nel Suffolk a West Row, Mildenhall, durante i lavori di aratura di un campo, il tesoro di Mildenhall comprende trentaquattro pezzi di argenteria da tavola (piatti, coppe, bicchieri, cucchiai), non omogenei per stile e decorazione. Accanto a pezzi decorati con motivi pagani, come il piatto di Oceano e i due piatti con Menadi, compaiono anche alcuni cucchiai con il monogramma cristiano. Databile al IV secolo, questo tesoro doveva appartenere ad una famiglia facoltosa, che provvide a seppellirlo probabilmente durante le invasioni dei Pitti e degli Scoti fra IV e V secolo. K. Painter ha proposto una datazione intorno al 360, suggerendo di identificare il



Fig. 65, Catino in argento per il lavaggio delle mani dal tesoro di Mildenhall, Londra, British Museum

Per quanto riguarda i crateri, si può ricordare quello con foglie di acanto del tesoro di Marengo, conservato a Torino, Museo di Antichità[355].

Per le anfore si possono invocare a confronto alcuni esemplari celebri, come quella decorata a sbalzo con corteo di satiri e baccanti nel tesoro di Seuso[356]; quella con fregio marino e

proprietario in Lupicinus, generale cristiano inviato da Giuliano l'Apostata in Britannia per contrastare le invasioni dei barbari e successivamente fatto arrestare in Gallia dallo stesso imperatore.

355 L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani*, cit., pp. 277-278. Rinvenuto nel 1928, durante i lavori agricoli in un campo presso Spinetta Marengo, in provincia di Alessandria, in circostante non del tutto chiare, il tesoro di Marengo comprendeva numerosi oggetti in argento in parte dispersi, frantumati e ripiegati più volte. L'insieme fu restaurato nel 1936 dall'orafo e scultore Renato Brozzi. Il deposito è probabilmente frutto del saccheggio di un luogo pubblico o privato, avvenuto nel IV secolo; gli oggetti che componevano il tesoro erano tuttavia più antichi. Cfr. L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani*, cit., pp. 277 ss.

356 L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani*, cit., catalogo n. 206, fig. 256 p. 246. Sul tesoro di Seuso, cfr. anche: M. Mundell Mango, *The Sevso Treasure hunting plate*, in «Apollo», 132.1990, pp. 2-13, 65-67; M. Nagy - E. Tóth, *The Seuso Treasure. The Pannonian Connection?* in «Minerva» 1/7, 1990, pp. 4 ss; K.S. Painter, *The Sevso Treasure*, in «Minerva» 1/4, 1990, pp. 4 ss; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani*, cit., pp. 309 ss; M. Mundell Mango, *The Sevso Treasure : a private exhibition, October, 2006*, London, 2006. Il nome di Seuso nell'iscrizione augurale del grande piatto con scena di caccia che si menzionerà più avanti ha dato il nome a uno straordinario complesso di argenterie tardo antiche, rinvenuto, sembra, in Libano, ma la cui provenienza non è accertata: sono state proposte sia la Jugoslavia che l'Ungheria: secondo Nagy e Toth il proprietario fosse un personaggio di alto rango residente in Pannonia.

amazzonomachia rinvenuta a Concesti (Moldavia) e oggi conservata all'Hermitage[357]; quella rinvenuta a Porto Baratti e ora custodita nel Museo Archeologico di Firenze[358].



Fig. 66, Anfora in argento dal tesoro Di Seuso



Fig. 67, Anfora in argento rivenuta a Concesti, S. Pietroburgo, Hermitage

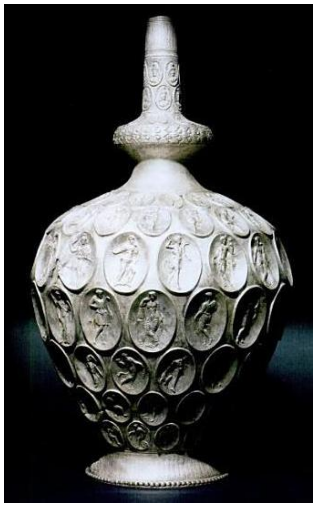


Fig. 68, Anfora in argento rinvenuta a Porto Baratti, Firenze, Museo Archeologico

Per quanto riguarda i soggetti menzionati da Gregorio, le scene di caccia sono, assieme a quelle di banchetto e alle storie del mito, fra i temi più comunemente rappresentati nelle suppellettili argentee del IV e V secolo[359]. Fra i molti esempi possibili, si vedano: le coppe decorate con un fregio a figure di animali dal tesoro di Mildenhall[360]; una bacinella con coperchio anch'essa proveniente dal tesoro di Mildenhall[361]; il grande piatto decorato a niello

357 D. E. Strong, *Greek and roman gold and silver plate*, cit., tav. 57; B. Kiilerich, *Late fourth century classicism in the plastic arts: studies in the so-called Theodosian renaissance*, København, 1993, p. 173.

358 P. E. Arias, *L'anfora argentea di Porto Baratti*, Roma 1986; *Milano capitale dell'Impero romano, 286-402 d.C.*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio-22 aprile 1990, Milano, 1990, p. 81; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani*, cit., cat. n. 197, p. 309; figg. 247-248; F. Baratte, in *Aurea Roma : dalla città pagana alla città cristiana* / a cura di S. Ensoli ed E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 502-503, con bibliografia precedente. Tutta la superficie dell'anfora è decorata con 132 medaglioni ovali figurati, disposti in file parallele, tre sul collo e sette sul corpo. Secondo l'interpretazione di Arias, i busti virili e femminili rappresentati sui medaglioni del collo sono da interpretare come i mesi e le stagioni, mentre nei medaglioni del corpo si debbono riconoscere personaggi mitologici legati ai culti di Dioniso e Cibele; frequenti sono in essi anche le allusioni al culto di Mitra.

359 L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani*, cit., pp. 94-97. Per quanto riguarda le scene di carattere cristiano, tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, si può osservare che esse cominciano a comparire su manufatti legati al culto, non sugli oggetti destinati alla tavola, sui quali trovano posto semmai simboli cristiani, in combinazione con temi mitologici o profani.

360 L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani*, cit., cat. nn. 150-151, p. 93, fig. 67.

361 *Wealth of the Roman world*, cit., figg. 58-59; K.S. Painter, *The Mildenhall Treasure*, cit. La bacinella è del III secolo, mentre la copertura fu eseguita nel IV, per questa o per un altro recipiente. Il bordo è ornato con

del tesoro di Seuso, nel cui medaglione centrale sono rappresentati una scena di caccia e un banchetto sulle rive di un lago[362].



Fig. 69, Coppa in argento decorata con scena di caccia e bordo con figure di animali dal tesoro di Mildenhall, Londra, British Museum



Fig. 70, Bacinella in argento con coperchio decorato con scene di caccia dal tesoro di Mildenhall, Londra, British Museum.



Fig. 71, Piatto argenteo con scene di caccia e di banchetto dal tesoro di Seuso

scene di lotte fra animali legate al repertorio bacchico. La statuetta di tritone sulla sommità fu forse aggiunta successivamente.

362 L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani*, cit., cat. n. 199; figg. 250-251, p. 239.

2.4 - Primi sintomi del culto cristiano delle immagini

Fin qui abbiamo visto come le fonti della seconda metà del IV secolo attestino, da parte dei padri, un'attenzione crescente per il mondo delle immagini, e come si possa supporre un' ampia accettazione delle rappresentazioni artistiche da parte della chiesa, nonostante gli atteggiamenti problematici e apparentemente contraddittori. Le testimonianze letterarie, tuttavia, non autorizzano ancora a parlare di un vero e proprio culto delle immagini, né di tentativi di giustificazione della venerazione delle medesime da parte degli intellettuali cristiani. Tuttavia, proprio sul crinale fra IV e V secolo, cogliamo i primi indizi verso queste tendenze, che caratterizzeranno in modo preponderante il rapporto della cristianità con le immagini sacre nei secoli successivi.

Agostino è il primo a parlare di un culto cristiano delle immagini, non solo nel noto passo del *De moribus Ecclesiae catholicae et manichaeorum*, nel quale afferma di conoscere molti "adoratori di sepolcri e pitture":

> Non mi portate quelli che fanno professione del nome cristiano e che o non conoscono le implicazioni di quanto professano o non ne danno testimonianza. Non andate dietro alle turbe degli ignoranti, i quali, all'interno stesso della vera religione, o restano superstiziosi oppure sono così dediti ai piaceri da dimenticare quanto promisero a Dio. Ne conosco molti che adorano sepolcri e pitture; molti che bevono senza alcun ritegno sopra i morti e che, offrendo cibi ai cadaveri, seppelliscono se stessi sopra i sepolti e imputano alla religione i loro eccessi nel mangiare e nel bere[363].

ma anche nel *Sermo 198 augm. adversus paganos*, dal quale si evince che i cristiani erano accusati di essere a loro volta dediti alle stesse pratiche che rimproveravano ai pagani:

> Ora, quei pagani eruditi vengono a dirvi: " Anche voi avete gente che adora le colonne e, a volte, anche le pitture ". E magari non ne avessimo, e piaccia al Signore concederci di non averne! Ma non è questo ciò che ti insegna la Chiesa. Quanto invece a loro, si vada a pescare un solo sacerdote che, salendo sul palco, da quel posto elevato abbia rivolto al popolo il divieto di adorare gli idoli, come noi in nome di Cristo predichiamo pubblicamente che non si debbono adorare le colonne e le pietre degli edifici inclusi nei luoghi santi e nemmeno i vari dipinti[364].

---

363 Agostino, *De moribus Ecclesiae catholicae et Manichaeorum libri duo*, I, 34, 75; PL 32, 1342. Questo passo è citato da E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, cit., p. 14.

364 Agostino, *Sermo 198 augm. adversus paganos*. Questo discorso è uno dei ventisei sermoni scoperti da Francois Dolbeau nel 1990 in un codice del XV secolo della Stadtbibliothek di Magonza. Cfr. F. Dolbeau, *Nouveaux sermons de saint Augustin pour la conversion des païens et des donatistes (IV)*, in «***Recherches augustiniennes», 26, 1992,*** pp. 69-141; Id., *Augustin d'Hippone. Vingt-six sermons au peuple d'Afrique*, Paris, 1996, pp. 345-417; E. Hill, *The works of Saint Augustine : a translation for the 21st century*, pt. 3, vol.11, *Newly discovered sermons*, Brooklyn, 1997, pp. 180-237.

Agostino ribadisce a chiare lettere che non bisogna adorare le pitture, non che esse non debbono essere presenti nelle chiese. Il vescovo di Ippona, in vari luoghi della sua opera, dimostra di essere diviso fra attrazione e timore per le immagini: ammette la bellezza delle rappresentazioni artistiche, le considera un dono di Dio, e tuttavia ha sempre cura di ribadire che non bisogna tributare ad esse una venerazione eccessiva:

L'arte somma di Dio onnipotente, per cui sono state create dal nulla tutte le cose e che viene chiamata anche sua sapienza, opera anche mediante gli artisti, perché producano cose belle e armoniose. Essi però non producono dal nulla ma da una determinata materia, come il legno o il marmo o qualsiasi materiale del genere che è sottoposto alle mani dell'artista. Costoro tuttavia non possono fare alcunché dal nulla, perché operano mediante il corpo. È nondimeno la somma Sapienza, che ha impresso con arte ben più mirabile in tutto l'universo corporeo, che è stato creato dal nulla, le proporzioni e l'armonia, a dotare il loro spirito di quelle proporzioni e armonia di forme che essi, attraverso il corpo, imprimono nella materia... Non si devono pertanto stimare eccessivamente coloro che producono o venerano tali opere, perché l'anima intenta alle cose inferiori, che fa materialmente con il corpo, aderisce meno alla somma Sapienza, da cui ha queste capacità. Ne fa cattivo uso, quando le esplica all'esterno. Amando infatti le cose, in cui le esercita, perde di vista la loro forma eterna e interiore e così diventa più debole e vana. Coloro poi che addirittura venerano queste opere, quanto si siano allontanati dalla verità, si può capire da questo: se essi venerassero gli stessi corpi degli animali, fatti in modo assai più perfetto e di cui queste sono solo imitazioni, cosa diremmo di più miserabile a loro riguardo?[365]

Gli uomini hanno aggiunto molte cose alle innumerevoli attrattive della natura, attraverso i dipinti e le altre raffigurazioni...La bellezza che attraverso lo spirito si trasmette alle mani dell'artista viene dalla superiore bellezza, da Dio; tuttavia spesso chi fa o contempla queste opere le segue nella via dell'esteriorità e abbandona interiormente il Creatore a cui si devono quelle meraviglie...Chi fabbrica e cerca bellezze esteriori spesso non trae da esse la norma per farne buon uso...[366]

È possibile che a preoccupare Agostino fossero proprio aspetti delle pratiche di culto nei quali percepiva una forte continuità con la tradizione pagana.

Testimonianze interessanti dello sviluppo delle pratiche di culto e della giustificazione delle forme di venerazione le abbiamo, nella letteratura patristica di questo periodo, riguardo ai santi. Agostino (*Contro Fausto Manicheo*), Giovanni Crisostomo, Girolamo (*Contro Vigilanzio*), attestano il crescere della devozione nei confronti dei martiri a Roma, in Oriente e in Africa, e il sorgere di pratiche di culto, come l'accensione di ceri e la venerazione delle reliquie. Respingono anche le accuse di idolatria mosse dagli eretici, spiegando che il culto delle reliquie ha valore relativo, è diretto non all'oggetto materiale, ma a Dio (argomento che

---

[365] Agostino, *De diversis quaestionibus octogintatribus liber unus*, LXXVIII, *De pulchritudine simulacrorum*, PL 40, 89-90.
[366] Agostino, *Confessionum libri tredecim*, X, 34, 53, PL 32, 802.

sarà caro al dibattito sulle immagini dei secoli successivi). Così afferma, ad esempio, Girolamo:

Quanto ai ceri, noi non li accendiamo in piena luce, come voi a torto ci rimproverate, ma ce ne serviamo per stemperare, con questo aiuto, le tenebre della notte, e vegliamo, di notte, alla luce, per non passarla nelle tenebre e per non dormire come voi. E poi se alcuni, per l'imperizia e l'ingenuità degli uomini profani e certamente delle donnette devote, delle quali possiamo dire: "Lo ammetto, hanno zelo per Dio, ma non secondo la scienza", fanno ciò in onore dei martiri, a voi che danno ne viene? Anche gli apostoli un tempo avevano da ridire che il profumo andasse sprecato, ma furono biasimati dalla voce del Signore. Senza dubbio il Cristo non aveva bisogno di profumi, come i martiri non ne hanno della luce dei ceri; nondimeno, quella donna sparse il profumo in onore di Cristo, e il suo zelo fu approvato. Così, coloro che accendono i ceri saranno ricompensati secondo la loro fede, sulla base di quello che dice l'Apostolo: "ciascuno sia fermo nella sua convinzione". Uomini di tal fatta li chiamate idolatri? Non nego che tutti noi che crediamo in Cristo proveniamo dall'errore dell'idolatria. Infatti noi non nasciamo Cristiani, ma rinasciamo Cristiani attraverso il battesimo. E poichè un tempo adoravamo gli idoli, ora non dovremmo adorare Dio, perchè non sembri che noi gli rendiamo lo stesso onore che abbiamo reso agli idoli? Quando ciò si faceva per gli idoli, era per questo deprecabile, ma oggi si fa per i martiri e per questo è accettabile. Infatti in tutte le chiese d'Oriente, anche in quelle senza reliquie di martiri, quando si legge il Vangelo, si accendono lumi anche in pieno giorno, non per dissipare le tenebre, ma per dare segni di una gioia perfetta [367].

Purtroppo, nel rispondere ai detrattori, non parlano esplicitamente di immagini; tuttavia viene naturale pensare che proprio questo aspetto si prestasse a suscitare sospetti di continuità con le pratiche pagane.

Un testo della prima metà del V secolo procede ulteriormente in questa direzione, mostrandoci una pittura legata al culto di un santo e al fiorire di storie sui miracoli compiuti dalle reliquie, ma anche dalle immagini. Si tratta del *De Miraculis Sancti Stephani,* un testo composto attorno al 426, nel quale vengono narrate le guarigioni miracolose avvenute per merito delle reliquie di Santo Stefano ad Uzalis, città della Tunisia nella quale era vescovo Evodio, contemporaneo e amico di Agostino[368].

[367] Girolamo, *Contra Vigilantium Liber Unus*. Si vedaanche *Epistola ad Riparium presbyterum,* I. Cfr. rispettivamente Antologia, nn. 118 e 119.

[368] *Les Miracles de saint Étienne. Recherches sur le recueil pseudo-augustinien (BHL 7860–7861) avec édition critique, traduction et commentaire*. Ed. by Jean Meyers. Turnhout, 2006 (Hagiologia. Études sur la Sainteté en Occident. Studies on Western Sainthood, 5.). Dopo la narrazione dell'uccisione di Stefano negli atti degli Apostoli, si perde memoria del santo, fino al 415, quando viene ritrovato il suo corpo. Il racconto della sua inventio nei pressi di Gerusalemme viene tramandato da un testo del presbitero Luciano di Caphargamala. Questi aveva scritto la sua narrazione per esortazione del suo amico Avito di Braga, che viveva in Palestina e che la tradusse in latino e la fece diffondere in Occidente Il tramite fu Orosio, che si era recato in pellegrinaggio e stava lasciando la Palestina dopo il fallimento del concilio di Diospolis contro Pelagio. Avito incaricò Orosio di

Uno di questi vede il coinvolgimento di un'immagine, per la precisione di un velo dipinto, genere che sembra avere avuto una particolare diffusione nella chiesa delle origini, a giudicare dalle testimonianze di Asterio e di Epifanio[369].

Un giorno un terribile dragone fiammeggiante apparve nel cielo di Uzalis: la folla, in preda al panico, si radunò in preghiera nel tempio di S. Stefano, e l'intercessione del santo martire fece sì che la città venisse liberata da quel flagello. L'indomani un diacono della chiesa di Uzalis incontrò un uomo misterioso, probabilmente un angelo, che gli consegnò un tessuto sul quale era dipinto il miracolo avvenuto il giorno precedente: Santo Stefano con una croce astile toccava la porta cittadina e sotto i piedi calpestava il drago[370].

È interessante vedere come, per quanto questo testo inauguri la catena di storie sui poteri miracolosi delle immagini, che tanta fortuna avranno nei secoli a venire, sia ancora legato ad argomentazioni iconofile tipiche del IV secolo, con ciò mostrando la sua natura di primizia, il suo essere in bilico fra due fasi.

---

portare al suo vescovo Balconio e alla comunità di Braga delle reliquie del protomartire, che era riuscito ad avere in secreto "pulverem carnis atque nervorum" e frammenti di ossa; gli affidò inoltre varie lettere, fra cui alcune per Agostino. Non conosciamo però il momento esatto della partenza di Orosio, e neppure il tragitto esatto e il tempo di percorrenza. Stando ad una lettera di Agostino, tuttavia, nel giugno del 416 era in Africa. Probabilmente, partito dalla Palestina, si recò in Africa, prima a Cartagine e poi da Agostino a Ippona; successivamente a Minorca, nelle Baleari. Non è chiaro quando Orosio abbia iniziato la distribuzione delle reliquie e non sappiamo se ad Agostino parlò o meno di esse nel 416, ma l'Ipponate, a sua volta, non ne fa menzione prima del 425. Neanche sappiamo quando la lettera enciclica di Severo di Minorca, datata al 3 febbraio del 418, e che fa riferimento alle reliquie, sia arrivata in Africa. Essa fu letta pubblicamente in chiesa ad Uzalis in occasione della deposizione delle reliquie.Come arrivarono le reliquie a Uzalis? L'opinione più probabile è che Orosio, arrivato a Minorca, non potendo tornare in Spagna, abbia lasciato nell'isola delle reliquie; altre le ha portate con sé nel suo ritorno in Africa, consegnandole ad Evodio, vescovo di Uzalis e amico di Agostino, dopo il febbraio del 418. Il culto di Stefano a Uzalis già era stato istituito dal vescovo Evodio da diversi anni, quando Agostino scrive il libro 22° del *De civitate Dei* **(**426). Agostino afferma ibi memoria longe prius quam apud nos ab episcopo Evodio constituta **(**De civ. Dei 22,8,22). La redazione del *De miraculis Sancti Stephani*, raccolta in due libri delle guarigioni avvenute per opera delle reliquie di s. Stefano, è da collocarsi verso il 425 o non molto tempo dopo, poiché Agostino, che di ritorno da Cartagine era stato da poco a Uzalis, scrive che qui non v'era l'uso di consegnare per iscritto gli avvenimenti miracolosi, ma egli aveva esortato la nobildonna Petronia a compilare una relazione da leggere al popolo; ma forse nel frattempo, afferma, era iniziata l'abitudine di redigere una relazione scritta (*De civ. Dei* 22,8,22). Il *libellus* di Petronia, conosciuto da Evodio, è andato perduto, ma il contenuto è conservato da Agostino. L'anonimo redattore del *De miraculis* scrive che era stato indotto dall'esortazione di Evodio a comporlo, ed Evodio, a sua volta, molto probabilmente dall'esempio e dalla parola di Agostino. Per le vicende della traslazione delle reliquie di S. Stefano, la loro diffusione in Occidente e la composizione del De miraculis, cfr. *Les Miracles de saint Étienne*, cit, in particolare chap. I, *De la découverte des reliques à la composition du De miraculis*, pp. 11-26; A. Di Bernardino, "Guarigioni nel contesto della traslazione delle reliquie di S. Stefano al tempo di S. Agostino", in *Salute e guarigione nella tarda antichità* : atti della giornata tematica dei seminari di archeologia cristiana, Roma - 20 maggio 2004, a cura di H. Brandenburg, S. Heid e C. Markschies, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2007, pp. 228-243.

[369] Cfr. paragrafo 2.3.3.

[370] Cfr. Antologia, cit. n. 175. Nell'ambito degli studi sul culto delle immagini, hanno richiamato l'attenzione su questo testo: E. von Dobschutz, *Immagini di Cristo*, cit., p. 49; E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, cit., p. 14, n. 15.

L'accento infatti è posto non tanto sull'origine miracolosa dell'immagine, quanto piuttosto: sul ruolo da essa svolto nell'ammaestramento e nell'edificazione dei fedeli, che dalla tela, come da un discorso non scritto, acquistano la memoria dell'avvenimento e sono spinti ad innalzare a Dio i loro ringraziamenti; sul coinvolgimento emotivo suscitato negli spettatori, che contemplano la pittura con stupore e ammirazione, si rallegrano e sono presi da fervore e riconoscenza nei confronti della divinità e del santo. Questo, e non la strana apparizione dell'uomo misterioso, sembra essere il secondo miracolo, che fa seguito alla cacciata del dragone. Il brano del *De Miraculis*, benchè attesti un ulteriore sviluppo del culto, sembra essere molto più vicino alle omelie dei Padri Cappadoci che non ai racconti dei secoli VI e VII sulle guarigioni miracolose compiute dalle immagini dei santi e sulle apparizioni dei medesimi nell'aspetto documentato dalle pitture.

Un significativo passo in avanti nel cammino della giustificazione teorica delle immagini sacre, nei termini in cui si svolgerà a partire dal VI secolo, è compiuto da Cirillo di Alessandria. Se, come abbiamo visto, indizi per una connessione fra l'immagine di Cristo e il dogma dell'Incarnazione si colgono ripetutamente nel corso del corso del IV secolo, da Gregorio il Taumaturgo, ad Eusebio di Cesarea, ad Asterio di Amasea ed Epifanio di Salamina, Cirillo è - a giudicare da quanto ci è noto – il primo dei grandi padri della chiesa ad affermare senza mezzi termini che i cristiani possono rappresentare il Figlio di Dio in quanto Egli si è incarnato, è stato uomo fra gli uomini:

> Facciamo immagini di uomini che onorano Dio, non per adorarli come dèi, ma perchè, guardandoli, giungiamo ad imitarli. Facciamo immagini di Cristo, non per adorarne l'immagine, ma perché la mente sia stimolata da questa visione. Non adoriamo infatti l'immagine corruttibile di un uomo corruttibile, ma poiché Dio si è degnato in modo irreversibile di divenire uomo, facciamo la sua immagine come di uomo, pur sapendo che egli è, per natura, Dio. Non chiamiamo, dunque, Dio l'icona in sé, ma vediamo dipinto nell'icona Dio, di cui l'icona ha la somiglianza. I pagani sono nell'errore quando glorificano come dèi le immagini, a cui offrono anche sacrifici[371].

Questo passo, che non è stato preso in considerazione dagli studiosi che si sono occupati del culto delle immagini fino ad ora, conferma quanto era sempre stato supposto pur senza trovare riscontro nella produzione letteraria di Cirillo, vale a dire che l'impegno del patriarca alessandrino nel mettere a punto il dogma delle due nature, passando attraverso i concili ecumenici di Efeso (431) e di Calcedonia (451), abbia avuto un'importanza fondamentale anche per la legittimazione delle immagini cristiane e del loro culto. Non a caso, sappiamo da

[371] Cirillo di Alessandria, *Expositio in Psalmos, In Psalmum* CXIII, PG 69, 1268 D-1269 A. Traduzione italiana in *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 267.

fonti successive che Cirillo venne accusato dai suoi avversari di idolatria e che, nelle aree orientali dell'impero, erano sorte leggende che lo salutavano come il fondatore del culto delle immagini[372].

È curioso osservare come, benché questo brano sia sfuggito all'attenzione degli iconofili, esso sia stato citato come testimonianza anonima all'interno degli Atti del Concilio Niceno II. Vi compare, infatti, come scolio riportato in un codice dell'Antico Testamento, a commento del divieto mosaico di Es 20, 4, scolio che gli iconoclasti avevano cancellato, ma che risultava ancora leggibile[373]. Anche ammettendo la possibilità che questo episodio sia stato costruito ad hoc, inon mi sembra pensabile che i padri abbiano volutamente omesso di indicare la paternità di Cirillo, pur essendone a conoscenza; .troppo importante sarebbe stata l'occasione di citare una simile testimonianza del patriarca di Alessandria, considerando il ruolo da lui ricoperto nella teologia ortodossa; senza contare che questo brano è molto più esplicito nella difesa delle immagini rispetto agli altri passi di Cirillo letti durante i lavori conciliari. Si potrebbe pensare chel'attribuzione a Cirillo sia sorta in epoca posteriore al concilio Niceno II, ma, a mio parere, non ci sono particolari ragioni per non riconoscere l'autenticità del passo[374], in favore della quale parlano i legami che si possono riscontrare con la letteratura iconofila del IV secolo. Riguardo alle immagini dei santi, infatti, non si ricorre all'argomento del carattere relativo del culto, che sarà molto frequente prima nella polemica antigiudaica dei secoli VI-VII e poi negli scritti dei difensori delle immagini durante la controversia iconoclasta, e cioè che si onorano le immagini dei santi per tributare l'adorazione, in ultima analisi, a Dio. Si dice invece che la visione di tali rappresentazioni stimola la mente, inducendo il fedele ad emulare le virtù dei santi.

Anche qui, come nel brano del *De Miraculis Sancti Stephani,* siamo al bivio fra le argomentazioni della prima letteratura iconofila, quella che ha i suoi più illustri rappresentanti nei Padri Cappadoci, e i successivi sviluppi del culto delle immagini.

[372] S. Gero, *Cyril of Alexandria, Image Worship, and the Vita of Rabban Hormizd*, in «Oriens Christianus. Hefte fuer die Kunde des christlichen Orients», edited by Joseph Molitor, 62, 1978, pp. 77-97.

[373] Mansi XIII, 188; *Atti del Concilio Niceno,* cit., pp. 266-267

[374] Peraltro il passo sembra essere giunto in tradizione indipendente rispetto al canale di trasmissione iconoclasta, essendo giunto all'interno del Commentario ai Salmi. Bisogna tuttavia ricordare che di questa opera frammentaria di Cirillo non esiste ancora un'edizione critica – ne è in preparazione una a cura di G. M. Vian - e che sembra giusto attendere lo studio delle vicende di tradizione di tale testo, studio che accompagnerà verosimilmente detta edizione, per poter ricorrere con sicurezza a questo argomento.

Capitolo III - L'autorità dei Padri a sostegno delle immagini sacre. L'uso delle citazioni patristiche nella controversia iconoclasta

Fin qui sono state prese in esame le testimonianze dei Padri ponendole in relazione all'orizzonte storico artistico. Obiettivo della ricerca è però anche quello di analizzare la lettura che i difensori e gli oppositori delle immagini hanno dato dei testi di età paleocristiana durante l'iconoclastia. Il ricorso alle citazioni patristiche era usuale nelle controversie teologiche bizantine: le parti in causa cercavano di mostrare la propria fedeltà alla tradizione della chiesa, procurandosi il sostegno delle Scritture e dei Padri. L'iconoclasmo non fece eccezione in tal senso, e ciò non stupisce, visto che la questione dell'immagine era connessa a doppio filo alla cristologia. Gli iconofili cominciarono a cercare testimonianze a loro favorevoli fin dai primi anni della crisi, aperta nel 726 dall'imperatore Leone III Isaurico, componendo florilegi, ossia antologie di citazioni scritturistiche e patristiche. Della diretta voce degli iconoclasti non ci è giunto purtroppo quasi nulla, a parte le definizioni dei concili del 754 e dell'815, a causa della damnatio memoriae messa in atto dagli iconofili dopo la fine della controversia. Tali definizioni contengono comunque dei florilegi; e si ha motivo di credere, come si vedrà più avanti, che anche i nemici delle immagini si siano applicati all'esame dei testi dei Padri già prima del concilio iconoclasta del 754.

Saranno dunque ora passati in rassegna i florilegi e le opere di età iconoclasta nelle quali vengono raccolte e commentate testimonianze patristiche sulle immagini, con l'intento di far emergere le linee guida che hanno ispirato la selezione delle citazioni e l'interpretazione che è stata data di esse.

3.1 - Il florilegio iconofilo della *Doctrina Patrum De Incarnatione Verbi*

Fra le più antiche antologie di testimonianze dei Padri in difesa delle immagini dobbiamo ricordare quella che chiude la *Doctrina Patrum de Incarnatione Verbi*, immensa raccolta comprendente circa novecento citazioni patristiche greche, assemblata fra gli ultimi decenni del VII secolo e i primi dell'VIII (in particolare tra il 685 e il 726, secondo Diekamp, lo studioso che pubblicò questa vastissima antologia agli inizi del '900)[375].

[375] F. Diekamp, *Doctrina Patrum de incarnatione verbi. Ein griechisches Florilegium aus der Wende des 7. und 8. Jahrhunderts*, Münster, 1907. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., p. 23, propone di spostare il termine post quem indicato dal Diekamp, per l'ultimo capitolo della Doctrina, almeno al 730, perchè in esso è citato uno scolio della III delle *Orationes contra Imaginum Calumniatores* di Giovanni Damasceno (III, 57).

L'ultimo capitolo, recante il titolo *"Diverse affermazioni e testimonianze dei santi padri riguardo alle immagini",* comprende le seguenti diciotto citazioni:

1. Cirillo di Alessandria, *Oratio ad Theodosium imperatorem de recta fide*[376]
2. Cirillo di Alessandria, *Thesaurus De sancta et consubstantiali Trinitate*[377]
3. Gregorio Nazianzeno, *Oratio XXX Theologica IV De Filio II*[378]
4. Pseudo Dionigi Areopagita, *Epistula ad Ioannem Evangelistam*[379]
5. Pseudo Dionigi Areopagita, *De Ecclesiastica Hierarchia*[380]
6. Pseudo Dionigi Areopagita, *De Ecclesiastica Hierarchia* [381]
7. Atanasio di Alessandria, *De Incarnatione Verbi*[382]
8. Pseudo Atanasio di Alessandria, *Quaestiones ad Antiochum ducem*[383]
9. Gregorio Nazianzeno, *Oratio 38, In Theophania sive Natalitia Salvatoris*[384]
10. Gregorio di Nissa, *De deitate Filii et Spiritus Sancti et in Abraham*[385]
11. Gregorio di Nissa, *In sanctum Stephanum Oratio 1* [386]
12. Basilio di Cesarea, *Homilia dicta in Lazicis* (qui detto *Commentarium in Isaiam Prophetam*)[387]
13. Basilio di Cesarea, in *XL martyres Sebastenses*[388]
14. Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto*[389]
15. Basilio di Cesarea, *Commentarium in Isaiam Prophetam*[390]
16. Giorgio di Alessandria, *Vita Iohannis Chrysostom*i[391]
17. Giorgio di Alessandria, *Vita Iohannis Chrysostomi*[392]
18. Cirillo di Gerusalemme, *Catecheses ad Illuminandos*[393]

[376] PG 76, 1153 D; qui I, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 326, 19-20.
[377] II, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 326, 22.
[378] PG 36, 129 B: limitato alla frase iniziale "la natura dell'immagine è di essere imitazione dell'originale". III, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 326, 25.
[379] PG 3, 1117 A. IV, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 326, 30.
[380] PG 3, 477 A; V, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 327, 2-3.
[381] PG 3, 473 B; VI, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 327, 5-6.
[382] PG 25, 120 C; VII, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 327, 10 (riportati solo l'incipit e il desinit).
[383] PG 28, 621 A; VIII, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., 327, 13-328,22.
[384] PG 36, 332 A; IX, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 328, 25-26.
[385] PG 46, 572 C; X, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 328, 29-31.
[386] PG 46, 720 C; XI,in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 329, 3 (indicati solo l'incipit e il desinit).
[387] PG 31, 1456 C; XII, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 329, 6-10.
[388] PG 31, 508 C; XIII, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 329, 13 (indicati solo l'*incipit* e il *desinit).*
[389] *De Spiritu Sancto*, 18, 45, PG 32, 149 B; XIV,in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 329, 13; (indicati solo l'*incipit* e il *desinit).*
[390] *Commentarium in Isaiam,* 13, 267, PG 30, 589 A (indicati solo l'*incipit* e il *desinit).*
[391] PG 94 1277 B, 1313 A; XVI, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., 330, 2-6.
[392] PG 94, 1364 D; XVII, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 329, 7-12.
[393] PG 33, 421 B; XVIII, in F. Diekamp, *Doctrina Patrum* , cit., p. 329, 15.

In questo piccolo florilegio vediamo già inaugurate alcune tendenze di lunga durata nella guerra letteraria ingaggiata dagli iconoduli in difesa delle immagini: anzitutto il fare riferimento ai grandi padri cappadoci e alessandrini del IV e V secolo: Basilio di Cesarea, Gregorio di Nazianzo, Gregorio di Nissa, Atanasio di Alessandria e Cirillo di Alessandria.

La maggior parte dei brani citati sono passi di carattere teologico, in cui non si parla di rappresentazioni artistiche propriamente dette, ma che fanno ricorso all'immagine come termine di paragone utile per esprimere la fortissima somiglianza che lega le persone della Trinità, in particolare il Padre e il Figlio: così per quanto riguarda i passi di Cirillo di Alessandria, Gregorio Nazianzeno, Basilio di Cesarea. Ciascuno di questi padri può poi scegliere di dare un accento o una sfumatura leggermente diversa a tale argomento: Cirillo pone maggiormente l'enfasi sul rapporto di somiglianza: per lui immagine e modello sono la stessa cosa[394].

Più profonda la riflessione dei Cappadoci: il Nazianzeno si preoccupa di chiarire la differenza tra immagine consustanziale, naturale, artistica; Basilio ricorre al paragone con l'immagine dell'imperatore e osserva che "quello che l'immagine è per imitazione artistica, il Figlio lo è per natura"[395].

Entrambi i punti di vista sono utili agli occhi degli iconofili: la somiglianza strettissima fra immagine e prototipo legittima la venerazione della prima; la sottolineatura dello scarto comunque esistente fra i due è utile per scongiurare l'accusa di idolatria e ricordare che la venerazione indirizzata alle immagini è relativa, si volge, in ultima analisi, a Dio.

Certamente questo è il tipo di citazioni che era più facile trovare per i difensori delle immagini Se l'uso del concetto e del termine di immagine in sede teologica ha una dimensione vastissima nella letteratura patristica, molto meno numerosi sono i testi che parlano di vere e proprie produzioni artistiche, e la loro interpretazione si presenta problematica.

Non si tratta comunque solo di una scelta di comodo, dettata dall'abbondanza quantitativa di questo materiale; o meglio, la dimensione quantitativa è utile per capire quanto la teologia dell'immagine permeasse il pensiero teologico bizantino.

---

[394] Cirillo sottolinea questo rapporto di somiglianza in vari luoghi della sua opera. In *De sancta Trinita Dialogi* VII, PG 75, 944 D, afferma che la relazione fra immagine e prototipo è quasi una forma di identità; non a caso, ricorre spesso al paragone con l'immagine parlando del Padre e del Figlio; tuttavia è consapevole dello scarto esistente fra immagine e modello, che riconosce esplicitamente in un passo del *Thesaurus*: PG 75, 76 D.

[395] Sulle citazioni che svolgono il paragone con l'immagine in sede teologica si tornerà nel paragrafo 4.1; sul passo di Basilio, vera e propria citazione manifesto degli iconofili, anche in 4.3, in relazione al ruolo dell'immagine dell'imperatore nella teoria iconodula.

Questi passi, d'altronde, sono usati nel dibattito trinitario e cristologico per esprimere concetti che sono a fondamento della teologia dell'icona, una teologia è vero successiva alla stagione dei padri, ma che aveva cominciato a delinearsi con chiarezza già prima dello scoppio dell'iconoclastia.

Il capitolo iconofilo della *Doctrina* contiene anche alcuni passi più strettamente collegabili alla dimensione delle immagini. Fra di essi, ve ne sono alcuni che godranno di larga fortuna, come quello in cui Gregorio di Nissa dichiara di aver pianto davanti a un'immagine del sacrificio di Isacco e il brano dell'Omelia sui Quaranta Martiri di Basilio, che stabilisce l'equazione tra pittura e scrittura[396].

Il passo della *Vita di Giovanni Crisostomo* scritta da Giorgio di Alessandria, nel quale si narra come il padre avesse una speciale venerazione per un'icona di San Paolo, che contemplava durante la preghiera, inaugura il filone delle citazioni che attestano la devozione e l'ammirazione per le immagini dei santi. Per gli iconofili non costituiva problema il fatto che queste biografie dei Padri fossero state spesso scritte anche qualche secolo dopo il tempo in cui essi erano vissuti; le consideravano autentica espressione della voce di quei santi pastori e della loro attitudine iconofila. La fiducia completa nella tradizione della chiesa oscurava l'esigenza di verificare le notizie tramandate e di cercare testimonianze il più possibile antiche.

3.2 - I florilegi iconofili nelle *Orationes contra imaginum calumniatores* di Giovanni Damasceno

Giovanni, monaco del monastero di San Saba a Gerusalemme, interviene in difesa del culto delle immagini fin dalle prime battute della controversia. La prima delle tre *Orationes Contra Imaginum Calumniatores*[397] è probabilmente una risposta all'adozione delle prime misure iconoclaste da parte dell'imperatore Leone III Isaurico nel 726. La seconda, che fa riferimento alla deposizione del patriarca di Costantinopoli Germano e alla spoliazione della chiesa di Cipro, può essere datata a ridosso degli avvenimenti del 730[398].

I florilegi delle prime due orazioni, grosso modo contemporanei all'ultimo capitolo della *Doctrina Patrum*, sono più o meno sulla stessa lunghezza d'onda quanto a consistenza, autori, tipologie delle opere citate, anche se con scelte leggermente divergenti, che consentono di dire

[396] Cfr. paragrafi 2.2, 4.4.
[397] *Die Schriften des Johannes von Damaskos* , hrsg. B. Kotter, cit,; traduzione italiana in *Difesa delle immagini sacre,* a cura di V. Fazzo, cit.
[398] A. Alexakis, Codex Parisinus, cit, pp. 125-133, A. Louth, *St. John Damascene: tradition and originality in Byzantine theology*, Oxford, 2005, pp. 209-213;

che Giovanni ha operato una selezione autonoma, non si è semplicemente limitato a ricalcare l'antologia iconofila della *Doctrina*.

Anche in questo caso si tratta di antologie di piccole dimensioni.

Al primo dei discorsi sono allegate diciannove citazioni. La tematica prevalente è ancora quella del rapporto tra immagine e prototipo, talvolta attraverso il confronto con l'immagine dell'imperatore. Le testimonianze riferibili a questo argomento sono tratte da Pseudo Dionigi Areopagita e dai Cappadoci[399].

L'ampio spazio che il Damasceno dà a queste citazioni si spiega con il fatto che esse sono molto congeniali ad esprimere la sua concezione dello strettissimo rapporto che unisce l'immagine e il suo modello[400]. Egli è consapevole dello scarto esistente fra i due, come anche della differenza fra l'icona creata dagli artisti e l'immagine naturale; tuttavia non spiega bene in che cosa consista; egli sembra ritenere che ci sia un rapporto di partecipazione fra immagine e prototipo, anche se per l'immagine materiale è inferiore rispetto alle immagini naturali. L'immagine prodotta dagli artisti è per lui investita della grazia e della potenza divina[401]; e questa è una convinzione che può far dimenticare la dimensione dello scarto e indurre ad eccessi miracolistici e taumaturgici che erano propri in primo luogo della fede popolare, ma non solo. È degno di nota in tal senso il fatto che già nel primo florilegio del Damasceno è presente un capitolo del *Pratum Spirituale* di Giovanni Mosco[402], nel quale è narrato un prodigio collegato ad un'immagine sacra, anche se in Giovanni i racconti sui poteri miracolosi delle immagini non trovano assolutamente lo spazio che hanno in altri florilegi iconofili, come gli Atti del Concilio Niceno II e il florilegio iconfilo del codex Parisinus Gr. 1115[403]. Altro aspetto che troverà largo seguito è il ricorso alle opere della polemica antigiudaica, che, nei secoli VI e VII, affrontano il tema del culto delle immagini all'interno

---

[399] Pseudo Dionigi Areopagita, *De coelesti ierarchia*, PG 3, 140 A7-14,: I, 11.5-10; *De ecclesiastica ierarchia*, PG 3, 373 B2-3; I, 32; *De ecclesiastica ierarchia,* PG 3, 373 A7-9, I 32; Basilio di Cesarea, *De Spiritu sancto* PG 32, 149 C3-152 B9, I, 21; I 35; I, 51 ; *In XL martyres Sebastenses* PG 31, 508 C11- 509 A16, I 44, 46; *Contra Sabellianos et Arium et Anomaeos* PG 31, 605 D7- 608 A13; I, 48; Gregorio di Nissa, *De opificio hominis*, PG 44, 136 C5-11; I, 49; Gregorio di Nissa, *De opificio hominis*, PG 44, 137 A5-C10 (imm prototipo, imm divina restaur da Cristo); I 50. Cfr. Appendice, citazioni. Nn. 1, 3, 4, 2, 5, 6, 7, 8, 9.

[400] C. Schönborn, *Die Christus Ikone. Eine theologische Hinführung*, Friburgo, 1976, trad. it. *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Cinisello Balsamo, 1988; V. Fazzo, "L'iconologia cristiana da Eusebio a Giovanni Damasceno", in *Il Concilio Niceno II e il culto delle immagini*, a cura di S.Leanza, Convegno di Studi per il XII centenario del Concilio Niceno II (Messina, Settembre 1987), Messina, 1994, pp. 47-69; K. Parry, **Depicting The Word**: *Byzantine Iconophile Thought Of The Eighth And Ninth Centuries,* Leiden, Brill, Koln, 1996; A. Louth, *St. John Damascene,* pp. 193 ss.

[401] Cfr. ad es. II, 14 e I, 36: PG 94, 1300 C, 1296 B.

[402] Giovanni Mosco, *Pratum Spirituale*,Caput XLV, *Vita monachi inclusi in Monte Olivarum, et de adoratione imaginis sanctissimae Dei Genitricis Mariae*, PG 87.3, 2900 B-D; I, 64. Per il *Prato*, cfr: *Le pré spirituel* / Jean Moschus ; introduction et traduction de M.-J. Rouët de Journel, S.J**,** Paris, 1946 (Sources chrétiennes, 12); John Moschus, *Spiritual Meadow: The Pratum Spirituale*, 1981; *Il Prato. Presentazione, traduzione e commento* di R. Maisano, Napoli 1982.

[403] Cfr. paragrafi 3.5 e 3.3.

del problema più ampio della venerazione di oggetti materiali nel cristianesimo: una venerazione che riguardava anche la croce e le reliquie e che aveva suscitato aspre critiche da parte dei Giudei[404]. Il florilegio allegato alla prima orazione contiene i frammenti *dell'Oratio V Contra Iudaeos* di Leonzio di Neapolis di Cipro, un testo che sarà un punto di riferimento costante e ineliminabile per gli iconoduli per tutta la durata della controversia[405]. Senza dubbio è un discorso molto in sintonia con le principali linee della difesa delle immagini sostenuta da Giovanni, in particolare per quanto riguarda il riconoscimento della dignità della materia come creazione di Dio e soprattutto il legame fra l'Incarnazione di Cristo e l'arte cristiana: la prima è fondamento e legittimazione della seconda, in quanto, come sostiene Giovanni, "rappresentiamo quello che di Dio è visibile", *to oraton tou theou.* Da notare anche che, benchè l'argomento dell'Incarnazione sia tanto importante nel Damasceno, egli non ricorre esplicitamente a citazioni di carattere propriamente teologico per mostrare come i dogmi trinitari e cristologici siano i fondamenti della teologia dell'icona, come invece avviene presso altri difensori delle immagini – il Parisinus e Niceforo soprattutto, ma lo vedremo più avanti – questo anche per la natura dei suoi *Discorsi*, pensati per fornire argomentazioni a un pubblico più vasto e che quindi andavano al di là di una dimensione di disputa per addetti ai lavori a colpi di argomentazioni teologiche.

Anche i passi tratti dalle biografie di Basilio e del Crisostomo saranno frequentemente citati nella letteratura sulle immagini[406]. Essi attestano la venerazione personale dei Padri per le immagini dei santi (rispettivamente, il martire Mercurio e San Paolo) e i difensori delle

[404] Già la *Doctrina Patrum* aveva inaugurato questa tendenza, citando le *Quaestiones ad Antiochum*, un testo del VII secolo che veniva attribuito ad Atanasio di Alessandria: VIII, 327, 13-328,22. Tuttavia questi argomenti hanno un peso senz'altro maggiore nelle Orationes del Damasceno. Sui testi della polemica antigiudaica: A. Lukyn Williams, *Adversus Judaeos: A Bird's Eye View of Christian Apologiae until the Renaissance*, Cambridge, 1936; V. Déroche, *L'authenticité de l'Apologie contre le Juifs de Léontios de Néapolis*, in «Bulletin de correspondance hellenique», 110, 1986, pp. 655-669; Id., *La polemique antijudaique du Vie et VIIe siècle: un memento inedit: Les Kephalaia*, in «Travaux et Memoirs», 11, 1991, pp. 275-311; G. Dagron, *Judaiser*, in «Travaux et Memoirs», 11, 1991, pp. 359-380; K. Corrigan, *Visual Polemics in Ninth Century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992, pp. 27-61; H. Schreckenberg, *Die christlichen Adversus Judaeos Texte und ihr literalisches Umfeld*, 2 voll, Frankfurt a.M., Bern, 1982, 1988, pp. 1-445, 449, 465-468; G. G. Stroumsa, *Religious contacts in Byzantine Palestine*, «Numen» 36, 1989, pp. 16-42.

[405] Leonzio di Neapolis, *Contra Iudaeos orationes V (fragmenta,)* I, 54, 56.Su Leonzio si vedano: P. Speck, *ΓΡΑΦΑΙΣ Η ΓΛΥΦΑΙΣ. Zu dem Fragment des Hypatios von Ephesos uber die Bilder, mit einem Anhang: Zu dem Dialog mit einem Juden des Leontios von Neapolis*, «Ποικίλα Βυζαντινά», 4, Varia, 1, Bonn, 1984, pp. 211-272, in part. pp. 242-249; C. Mango, "Leontius of Neapolis: a Byzantine hagiographer at work", in *Byzanz und der Western*, ed. I. Hutter, Vienna, 1985, pp. 25-41; P. Speck, *Der Dialog mit einem Juden angeblich des Leontios von Neapolis*,«Ποικίλα Βυζαντινά», 6, Varia, 2, Bonn, 1987, pp. 315-322; H. G. Thummel, *Die Fruhgeschichte*, cit., pp. 127-136, 340-353; P. Speck, "Schweinefleisch und Bilderkult: zur Bildendebatte in der sogennante Judendialogen", in *Τὸ Ἑλληνικόν: Studies in Honour of Speros Vryonis Jr, 1: Hellenic Antiquity und Byzantium*, ed. J. Langdon, S. Reinert, J. Stanojevich Allen, C. Ioannides, New Rochelle, N. Y., 1993, pp. 363-383; Andreas Külzer: *Disputationes graecae contra Iudaeos. Untersuchungen zur byzantinischen antijüdischen Dialogliteratur und ihrem Judenbild*, Wien, VÖAW, 2000.

[406] Elladio, *Vita di Basilio di Cesarea*: I 60; Giorgio di Alessandria, *Vita S. Ioannis Chrysostomi,* (immagine san Paolo) I, 61.

immagini fanno riferimento ad essi appunto per documentare come l'uso delle immagini sia un'antica tradizione della chiesa, approvata e praticata dagli stessi Padri.

Il florilegio allegato alla seconda orazione è sostanzialmente sulla falsariga del primo: lo ripropone in buona parte, aggiungendo alcune testimonianze nuove: fra di esse vi sono alcuni passi attribuiti a Giovanni Crisostomo, alcuni autentici, come il De sancto Meletio antiocheno (sui cittadini di Antiochia che hanno rappresentato su vari media l'immagine del vescovo Melezio)[407], altri che in realtà provengono da opere di Severiano di Gabala, sul tema dell'immagine dell'imperatore[408]; e ancora, una *Epistola ad universam Italiam* attribuita ad Ambrogio (ma in realtà un testo del VI secolo), che propone un altro *leit motiv* dell'era iconoclasta, quello dei santi che appaiono in sogno con le sembianze con cui sono rappresentati nelle pitture[409].

La terza orazione sembra meno essere legata a fattori contingenti e storici; gli studiosi propendono in generale per una datazione un poco più tarda rispetto alle prime due, negli anni Quaranta dell'VIII secolo[410]. Costituisce sicuramente una presentazione molto più organica e meditata del pensiero ortodosso sulla venerazione delle immagini. Anche il florilegio, assai più ampio dei precedenti, rivela come il Damasceno abbia compiuto un lavoro più sistematico di ricerca nelle testimonianze patristiche.

Per la sua composizione, Giovanni può essersi basato su altre raccolte: è evidente, ad esempio, che a questo punto conosce l'ultimo capitolo della *Doctrina Patrum*, perchè tutte le citazioni in esso contenute sono presenti anche qui.

Al contempo, però si notano delle scelte originali e inconsuete rispetto agli altri florilegi iconofili. Così, ad esempio, un punto degno di nota è l'uso di alcuni passi di Eusebio di Cesarea come testimonianze in difesa delle immagini[411]. Eusebio è in genere guardato con molta diffidenza dagli iconoduli, perché autore di uno dei testi cavalli di battaglia degli iconoclasti, vale a dire la *Lettera a Costantina*. Diversamente da quanto avviene per gli scritti di Epifanio di Salamina, per questa la messa in discussione dell'autenticità si avrà solo ad opera degli studiosi moderni. Il vescovo di Cesarea era inoltre un personaggio in odore di

[407] Giovanni Crisostomo, *De S. Meletio antiocheno*, PG 50, 516, 12-19; II,62.

[408] Severiano di Gabala, qui ritenuto Giovanni Crisostomo, *Spiegazione della parabola del seme*, luogo non individuato, immagine dell'imperatore, II, 61; *Homilia de legislatore* (pittura salmo) PG 56, 407, 43-48; II, 60. Questa ultima non riguarda l'immagine dell'imperatore, ma una pittura su tavola rappresentante un salmo, che ispira all'osservatore sentimenti di pietà.

[409] Pseudo Ambrogio, *Epistola in universam Italiam, spuria*, II, 64.

[410] A. Alexakis, Codex Parisinus, cit, pp. 125-133, A. Louth, *St. John Damascene*, cit, pp. 209-213;

[411] *Demonstratio Evangelica*, (immagine ospitalità Abramo), III, 67; *Historia Ecclesiastica*, VII, 18 (emorroissa), I, 69; *Historia Ecclesiastica*, IX, 9, 10s statue di Costantino a Roma e Costantinopoli, III, 70; *Vita Constantini*, Costantino rappresentato sulle monete in guisa di orante, III, 76; *Vita Constantini (*Ed. Heikel, 78, 27-79,5): danni contro le immagini imperiali ad Alessandria, 1III, 98

eresia per le sue simpatie filoariane. Nei casi di maggiore elasticità gli iconoduli si limitano a ricordare il passo dell' *Historia Ecclesiastica* sulla statua di Cristo fatta costruire dall'emorroissa a Panea, una testimonianza che Eusebio si è trovato a fornire quasi suo malgrado riguardo all'auntenticità del racconto evangelico e all'antichità e legittimità della tradizione delle immagini all'interno della chiesa[412].

Giovanni va ben al di là di questa singola concessione. Riporta il passo della *Demonstratio Evangelica* sull'immagine dei tre angeli che apparvero ad Abramo nel luogo dell'incontro, presso la quercia di Mamre[413]. E cita brani dell'*Historia Ecclesiastica* e del *De Vita Constantini* che riguardano immagini dell'imperatore Costantino: statue erette a Roma e Costantinopoli, ma anche le monete che lo mostrano con gli occhi levati verso il cielo, in guisa di orante[414]. Ci si può chiedere quali siano le ragioni dell'apertura mostrata dal Damasceno nei confronti del vescovo di Cesarea.

Intanto si può ricordare come Eusebio fosse stato vescovo di una importante città della Palestina e come lo stesso Giovanni risiedesse nella lavra di San Saba presso Gerusalemme[415]: forse può avere influito un elemento di tradizione locale; e dopo tutto Eusebio, nonostante i problemi che ponevano le sue posizioni teologiche, rimaneva una figura di rilievo nella storia del primo cristianesimo, un autorevole punto di riferimento nella produzione letteraria cristiana.

È anche possibile che il Damasceno cercasse in qualche modo di ammorbidire e relativizzare la posizione iconofoba che gli iconoclasti attribuivano ad Eusebio sulla scorta della *Lettera a Costantina*[416]. In base all'inquadramento cronologico che gli studiosi hanno dato delle *Orationes* di Giovanni, siamo in un periodo precedente al concilio iconoclasta di Hieria (754), la cui definizione ci ha conservato un nucleo delle testimonianze patristiche alle quali facevano riferimento gli iconomachi; tuttavia è probabile che i nemici delle immagini avessero già avuto modo di rivelare pubblicamente quali fossero le autorità patristiche a cui si appellavano, attraverso pamphlet , dossier e florilegi che dovevano circolare al pari di quelli iconofili. Una riprova in tal senso è fornita dal fatto che Giovanni, nella terza orazione, commentando i frammenti dell'*Oratio Contra Iudaeos* di Leonzio di Neapolis, afferma che

---

[412] Riguardo agli atteggiamenti problematici degli iconofili verso questo testo, cfr. paragrafo 4.2

[413] Eusebio di Cesarea, *Demonstratio Evangelica:* III, 67. Cfr. Paragrafo 2.1.

414 Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica*, IX, 9-10: III, 70; Id., *Vita Constantini*: III, 76.

415 J. Patrich, *Sabas, leader of Palestinian monasticism : a comparative study in Eastern monasticism, fourth to* seventh *centuries*, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1995, pp. 152 ss; A. Peristeris, *Literal and scribal activities at the monastery of St. Sabas*, in *The Sabaite heritage in the Orthodox Church from the fifth century to the present*, ed. by J. Patrich, Leuven, 2001 (Orientalia Lovaniensia analecta, 98), pp. 172-173.

[416] Cfr. paragrafo 2.1.

Leonzio è stato un fedele interprete del pensiero di Epifanio ed ha mostrato come la chiesa cipriota non è mai stata ostile alle immagini[417]. Evidentemente il richiamarsi degli iconoclasti agli scritti contro le immagini di Epifanio di Salamina era già cosa nota.

L'uso dei passi eusebiani poteva dunque anche essere un modo per rispondere agli iconoclasti. Vero è che egli non si sforza in alcun modo di conciliare o spiegare le contraddizioni che emergono dagli scritti dei Padri nell'atteggiamento verso le immagini, preoccupazione che invece sarà costante in Niceforo; più semplicemente e spregiudicatamente, propone tutto quello che può risultare utile alla causa iconofila, tacendo sugli aspetti problematici.

È significativo rilevare, al riguardo, il notevolissimo peso che nel florilegio della terza orazione è riconosciuto a Giovanni Crisostomo. Insieme a Basilio di Cesarea, è sicuramente l'autore del quale sono presenti il maggior numero di citazioni[418]. Questa predominanza non stupisce nel caso di Basilio: come abbiamo visto in precedenza, i Cappadoci erano i padri che avevano rivelato nel modo più inequivocabile un'attitudine positiva nei confronti delle immagini[419], e una comprensibile predilezione del Damasceno verso di essi, anche a scapito degli autori alessandrini citati nella *Doctrina Patrum*, è evidente già nelle prime due orazioni. Non si può dire lo stesso con altrettanto agio per il Crisostomo: abbiamo avuto modo di vedere come il suo rapporto con le immagini risulti problematico, e non a caso gli iconoclasti, sia nell'VIII che nel IX secolo, troveranno nelle sue opere dei brani utili a sostenere la loro causa[420]. Quali possono essere le ragioni di questa preferenza, al di là della già rilevata spregiudicatezza di cui il Damasceno dà in generale prova nel selezionare le testimonianze dei Padri? Anzitutto è vero che il Crisostomo era lo scrittore più prolifico in assoluto nella letteratura cristiana in lingua greca e l'autore di una delle due liturgie adottate nel mondo bizantino (l'altro è Basilio)[421]: in quanto tale, rimaneva un caposaldo ineliminabile nel pensiero teologico bizantino, il faro per eccellenza dell'ortodossia: non era pensabile una controversia a suon di passi patristici che non facesse riferimento al Crisostomo.

---

[417] III, 84, 86-89. Il riferimento a Leonzio per provare la lunga tradizione iconofila della chiesa cipriota sarà comune anche presso altri difensori delle immagini: ad esempio presso Niceforo, per cui cfr. paragrafo 3.8.

[418] Rispettivamente 20 e 21, includendo in tali numeri anche quelle non autentiche, ma ritenute tali, e i passi delle biografie, scritte da Elladio e da Giorgio di Alessandria, utilizzate come testimonianze dirette dei Padri.

[419] Cfr. paragrafo 2.2

[420] Cfr. paragrafi 3.4 e 3.6.

[421] J. Meyendorff, *Byzantine theology : historical trends and doctrinal themes*, *N*ew York, 1974, p. 117 ss; H. Wybrew, *The Orthodox liturgy: the development of the eucharistic liturgy in the Byzantine rite* , London,1990; R. F. Taft, *The Byzantine rite : a short history*, Collegeville, 1992; Id., *Divine Liturgies — Human Problems in Byzantium, Armenia, Syria and Palestine* , Burlington, 2001; Id., *Through Their Own Eyes: Liturgy as the Byzantines Saw It* , Berkeley, 2006.

In secondo luogo, e avvicinandoci probabilmente in modo più sostanziale alle ragioni del Damasceno, dobbiamo rilevare come egli attinga dagli scritti del Crisostomo, come anche da quelli di Eusebio, testimonianze riconducibili a un argomento che sembra stargli molto a cuore: quello della venerazione tributata all'immagine imperiale, sia in positivo che in negativo.

Metà delle citazioni attribuite al Crisostomo nel florilegio della III Orazione sono riferibili a questo argomento. Oltre ai noti passi di Basilio di Cesarea[422] e di Atanasio[423], ad altri brani meno noti che similmente propongono il tema del paragone con l'immagine imperiale (Cirillo di Gerusalemme, *Catecheses ad illuminandos;* Anastasio di Antiochia, ad *Symeonem Bostrensem sermo de sabbato*)[424], troviamo, attribuiti al Crisostomo[425], i già ricordati passi di Severiano di Gabala introdotti nel secondo discorso; c'è poi un frammento sui Maccabei del Crisostomo, non altrimenti noto, nel quale si afferma che la figura del sovrano è esaltata dalle rappresentazioni eseguite nei diversi materiali, sia preziosi che meno: ricorda il frammento del *De resurrectione* di Metodio di Olimpo[426].

Sempre collegati al tema dell'immagine imperiale, ma secondo un'ottica diversa, sono alcuni brani tratti dalle *Omelie sulle statue*, ventidue sermoni pronunciati ad Antiochia durante la quaresima del 387, a seguito della rivolta delle statue, che aveva visto la popolazione rovesciare o mutilare le statue di Teodosio e di altri membri della famiglia imperiale, in segno di protesta contro l'aumento delle tasse (in particolare sono tratti dalla V e dalla XV)[427]. Si collegano a questa vicenda anche i frammenti di altre due opere attribuite al Crisostomo, ma che non ci sono pervenute secondo canali di tradizione autonomi: il *Discorso sul Santo Flaviano di Antiochia* e *l'Orazione del patriarca Flaviano di Antiochia all'imperatore Teodosio il grande:* Flaviano era infatti il vescovo di Antiochia, recatosi a Costantinopoli per ottenere il perdono imperiale[428]. In questi passi si fa riferimento alla distruzione delle statue imperiali perpetuata dagli antiocheni, presentandola come un'azione empia, ispirata dal

---

[422] Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto*, PG 32, 149 C3-152 B9: III 15, 41, 48. Di Basilio è citata anche l'*Homilia dicta in Lazarum (*qui indicata come *Commento ad Isaia*) PG 31, 1456 C, 3-8: III, 56

[423] Atanasio di Alessandria, *Orationes contra arianos, III*, PG 26, 332 A9-B8: III, 114.

[424] Cirillo di Gerusalemme, *Cathecheses ad illuminandos, XII:* III, 117; *Ad Symeonem Bostrensem, Sermo de Sabbato*, PG 89, 1405 A8-B2, III 127-128.

[425] Severiano di Gabala, qui ritenuto Giovanni Crisostomo, *Homilia de lotione pedum*: III 122; Id, *Spiegazione della parabola del seme*: III 61

[426] *Sui Maccabei (Panegyrici in Maccab. Fragmentum),* PG 49/50, 627-628 luogo non altrimenti noto, III, 120; per il passo di Metodio di Olimpo, cfr. Paragrafo 1.2.4

[427] *Homilia XV De statuis*, PG 49, 154, 30-38III, 93; *Homilia V De statuis*, PG 45, 73, 11-24, III, 94.
Homilia De statuis? (il testo indica "Del medesimo", ma il passo non è rintracciabile nelle Omelie sulle statue) III, 95. Su queste omelie, cfr. F. Van Paverd, *St John Chrysostomus, The homilies on the statues. An introduction*, Roma, 1991.

[428] *Discorso sul santo Flaviano di Antiochia*, III, 102; *Orazione del patriarca Flaviano all'imperatore Teodosio il Grande*, III, 103; *Orazione del patriarca Flaviano all'imperatore Teodosio il Grande*, III, 1

diavolo, che suscita lo sdegno dell'imperatore e le dure punizioni a carico dei fedeli, che il Crisostomo cerca di esortare alla penitenza.

Gesti distruttivi nei confronti delle immagini imperiali sono ricordati anche in altre testimonianze patristiche riportate nel florilegio della III orazione: un frammento di Gregorio Nazianzeno menziona la *damnatio memoriae* delle immagini di Giuliano l'Apostata[429]; un passo della *Vita Constantini* di Eusebio riferisce di danni subiti dalle immagini imperiali ad Alessandria d'Egitto[430].

Azioni simili vengono perpetrate non solo ai danni delle immagini imperiali, ma anche di quelle dei vescovi: in alcuni passi tratti da Teodoro Anagnoste (un autore del VI secolo, ma è interessante soffermare l'attenzione su questi brani l'attenzione in quanto vanno a sostenere un tema, quello della *damnatio memoriae*, molto presente nella riflessione dei Padri dei secoli III-V) si legge che i vescovi eretici Palladio, Timoteo e Giuliano di Costantinopoli, nonché l'alessandrino Dioscoro, fecero distruggere le immagini dei loro predecessori e cancellare le loro effigi dai dittici[431].

Qual è il senso della presenza di simili testimonianze in un florilegio iconofilo? Esse mostrano concretamente come ciò che si mette in atto contro le immagini sia diretto alla persona stessa del rappresentato: confermano dunque, ancora una volta, lo stretto legame fra immagine e prototipo e il carattere relativo delle azioni compiute nei confronti delle immagini. Oltre a ciò, presentano la distruzione delle immagini come un gesto empio, compiuto dalla popolazione su istigazione diabolica o, nella sfera ecclesiastica, da eretici.

Al di là delle considerazioni più immediate, ci si può chiedere, tuttavia, che cosa abbia spinto il Damasceno a dare al tema dell'immagine imperiale uno spazio del tutto inconsueto, ben al di là di quanto accade presso gli altri difensori delle immagini, sia attraverso i consueti paragoni che esprimono il rapporto fra immagine e prototipo, che con i passi che ricordano le immagini dell'imperatore Costantino o i gesti di *damnatio memoriae*.

Su questo problema ritorneremo nel capitolo seguente, nell'ambito di una riflessione più ampia sul ruolo dell'immagine dell'imperatore nella riflessione cristiana sull'immagine dal IV al IX secolo.

---

[429] III, 74. Il passo non è rintracciabile nelle due orazioni note del Nazianzeno contro Giuliano l'Apostata.

[430] Eusebio di Cesarea, *Vita Constantini (*Ed. Heikel, 78, 27-79,5) III, 98 (dà notizia di danni contro le immagini imperiali di Alessandria).

[431] Teodoro Anagnoste, *Historia Religiosa,* Ed. Hansen, 131, 4-6; 117, 9-11; 140, 9-11; 142, 6-14: III, 97, 99, 100, 101.

3.3. - Il florilegio iconofilo del Codex Parisinus Graecus 1115 e la raccolta di testimonianze patristiche in difesa delle immagini nella Roma dell'VIII secolo

A questo punto, procedendo nell'VIII secolo, prima di esaminare l'uso delle citazioni patristiche negli Atti del Concilio Niceno II, ritengo opportuno soffermare l'attenzione su una grande antologia iconofila che a quegli Atti è legata a doppio filo. Si tratta del florilegio all'origine di quello oggi conservato in un manoscritto della Biblioteque Nationale di Parigi, il Parisinus Gr. 1115.

Alexander Alexakis, nello studio da lui dedicato a questo manoscritto[432], ha sostenuto la tesi secondo la quale il suo archetipo, copiato a Roma nel 774, comprendeva un grande florilegio iconofilo messo insieme nel 770, ma inglobante materiale già raccolto, e in particolare da assegnare in gran parte agli anni immediatamente precedenti al 731.

Il Parisinus Gr. 1115 è infatti una *miscellanea teologica* includente, oltre a testi in relazione con i primi sei concili ecumenici e a un florilegio sullo Spirito Santo, un grande florilegio iconofilo (133 estratti) che condivide parte delle citazioni con gli Atti del Concilio Niceno II e che per questo è stato solitamente ritenuto da esso dipendente[433]. Punto cruciale per dirimere il problema è la datazione dell'archetipo del manoscritto. Il Parisinus Gr. 1115 risale infatti al XIII secolo, ma copia un codice precedente. Lo apprendiamo da un *colophon*[434], dove il copista Leone Cinnamo dichiara di aver portato a termine la redazione del testo nell'anno 6784 dell'era bizantina, cioè il 1276, sotto il regno di Michele VIII Paleologo, e di averlo copiato da un manoscritto conservato nell'"antica biblioteca della Chiesa di Roma", cioè la *scrinium* del patriarchio lateranense, nell'anno 6267 dell'era bizantina, corrispondente al 759 d.C, che, in base al calcolo degli anni secondo l'era alessandrina, comune nell'VIII secolo, sarebbe da intendere come il 774 d.C[435].

---

[432] A. Alexakis, , *Codex Parisinus*, cit.; in particolare cfr. p. 34. Del ruolo del florilegio iconofilo contenuto in questo codice nel contesto della reazione della chiesa di Roma all'iconoclastia mi sono occupata nella mia tesi di laurea: cfr. C. Bordino, *La difesa delle immagini sacre a Roma allo scoppio della controversia iconoclasta: fonti e testimonianze artistiche*; relatore prof.ssa Maria Andaloro, correlatore dott.ssa Maria Raffaella Menna, Università degli studi della Tuscia, a.a. 2004-2005, in particolare capitolo II, pp. 58-115.

[433] A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., 92-93

[434] A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., p.46

[435] La data del 759 indicata per l'archetipo risulta problematica, in quanto il manoscritto contiene alcuni testi indubbiamente posteriori, come la *Synodica* di Giovanni di Gerusalemme, che, come notò già nel 700 Mountfacon, ha come termine *post quem* il 766, in quanto fa riferimento all'esecuzione del patriarca iconoclasta Costantino. Mountfacon risolse la difficoltà interpretando la data del 759 come errore del copista, che ritenne di dover emendare suggerendo come lezione esatta l'anno 859. Nei secoli successivi, alcuni studiosi adottarono la soluzione di Mountfacon, mentre altri continuarono a credere all'attendibilità del *colophon.* In tempi più recenti si tentarono nuove spiegazioni. Fu proposto, ad esempio, che il manoscritto parigino fosse stato copiato da più di un codice e che il *colophon* appartenesse soltanto ad uno di essi. Fu il Melioranskj ad avanzare l'ipotesi più

Non ci sono particolari ragioni per dubitare della buona fede di Cinnamo; infatti la data del 1276 è stata generalmente accettata. Dubbi invece sono sorti riguardo alla data del 759 indicata per l'archetipo. Alcuni studiosi, fra cui, più di recente, Uthemann e Munitiz, ritengono che il manoscritto copiato dal Parisinus risalisse al IX secolo, a causa della presenza nella raccolta di testi attribuiti all'età foziana e soprattutto a causa del rapporto con gli atti del concilio Niceno II: il florilegio iconofilo comprende quasi tutte le citazioni patristiche lette a Nicea nel corso delle sessioni IV e V e, a parer loro, è stato evidentemente ricalcato sugli atti conciliari[436].

Con una serie di argomentazioni a mio parere convincenti, tuttavia, Alexakis risponde a queste obiezioni, difendendo l'attendibilità del colophon[437] e affermando che il florilegio iconofilo copiato nel Parisinus Gr. 1115 non dipende dagli Atti, ma, al contrario, sono gli Atti che dipendono dal florilegio: i vescovi riuniti a Nicea si sono serviti di quell'antologia, portata a Costantinopoli dai legati romani inviati da papa Adriano I per partecipare al concilio[438].

Alexakis ritiene inoltre che il florilegio iconofilo incorporato nel manoscritto prodotto a Roma negli anni '70 dell'VIII secolo (l'archetipo del Parisinus Gr. 1115) fosse stato in gran parte assemblato nei decenni precedenti, e in particolare negli anni immediatamente successivi allo

---

ingegnosa: nell'VIII secolo era comune il calcolo degli anni secondo l'uso dell'era alessandrina, adottando la quale la data del 759 verrebbe ad indicare gli anni 774-775, che consentono di salvare l'attendibilità del *colophon.* Le diverse opinioni degli studiosi sono riassunte in A. Alexakis, *Codex Parisinus,* cit., p. 47.
La teoria del calcolo degli anni secondo l'era alessandrina è stata accettata da C. Mango, "La culture grecque et l'Occident au VIII siècle", in *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1973, v. II, pp. 683-721, in particolare pp. 710-712; Id, "The Availability of Books in the Byzantine Empire", AD 750-859, in *Byzantine Books and Bookmen*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 1975, pp. 33-34; J.M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VI s., fin du IX sec.)*, Bruxelles, 1983, pp. 179-180. Rimangono comunque alcuni testi che indicano una datazione posteriore, come la *Narratio* di Giovanni di Gerusalemme. La loro presenza potrebbe comunque essere considerata il frutto di interpolazioni successive.

[436] K Uthemann, *Ein Beitrag zur Geschichte der Union des Konzils von Lyon* (1274). *Bemerkungen zum Codex Parisinus Gr. 1115 (Med. Reg. 2951)*, in «Annuarium Historiae Conciliorum», 13, 1981, pp.27-48; K. Uthemann, *Nochmals zu Stephan von Bostra (CPG 7790) im Parisinus Gr.1115*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», L, 2000, pp.101-135; J. A. Munitiz, *Le Parisinus Graecus 1115: Description et arrière plan historique*, in «Scriptorium», 36, 1982.

[437] Il florilegio sul *Filioque* che Uthemann e Munitiz attribuiscono al IX secolo può verosimilmente essere stato composto in precedenza, in particolare nel VII secolo; il piccolo canone attribuito all'età foziana potrebbe essere un'interpolazione, o comunque la sua presenza non comporta di necessità una postdatazione dell'archetipo del Parisinus nella sua globalità: cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus,* cit., pp. 48-51.

[438] A. Alexakis, *Codex Parisinus,* cit., pp. 137-214. Alexakis ha proceduto ad una collazione fra i *testimonia* del Parisinus e gli Atti del Concilio Niceno II, per quanto possibile, considerando che il Parisinus è copia duecentesca di un manoscritto dell'VIII secolo che forse non rispecchiava del tutto l'originale, e anche per gli Atti, ancora sprovvisti di edizione critica, i manoscritti greci più antichi risalgono almeno al XIII secolo; manca ancora un'edizione critica e lo studioso ha dovuto di necessità basarsi sul testo di Mansi, ricorrendo anche al confronto con la traduzione di Anastasio Bibliotecario e con la versione latina di alcuni estratti inclusa nei *Libri Carolini* e nel *Libellus Synodalis* dell'825. A seguito di questo lavoro ritiene di poter affermare che il florilegio abbia fatto da base agli Atti e che un buon numero di citazioni al concilio siano state lette da questa antologia portata dai legati papali. Le conclusioni dello studioso sono esposte sinteticamente in C. Bordino, *La difesa delle immagini sacre*, cit., pp. 84-88.

scoppio dell'iconoclastia, verosimilmente in preparazione del concilio romano del 731, che, tenutosi sotto il pontificato di Gregorio III, fu la più importante e ufficiale presa di posizione del papato contro l'iconoclastia e dovette essere preceduto da una sistematica attività di ricerca di testimonianze patristiche greche favorevoli alle immagini[439].

La ricostruzione di Alexakis trova ampia conferma nel fatto che, quando scoppiò la crisi iconoclasta, a Roma c'era un'ampia disponibilità di opere teologiche greche e le comunità monastiche ellenofone dell'urbe da almeno un'ottantina d'anni svolgevano un importante ruolo di sostegno al papato nelle controversie teologiche e nei rapporti con l'Oriente greco, sostegno che si esplicava per l'appunto nella preparazione di dossier e florilegi di citazioni patristiche[440].

Al concilio lateranense del 649, che peraltro vide la partecipazione di rappresentanti dei principali monasteri greci di Roma, vennero presentate più di duecentocinquanta citazioni patristiche, in parte tratte da autori greci. Si ritiene che questo materiale e la struttura del sinodo siano stati preparati dai monaci greci dell'urbe, forse sotto la guida di Massimo il Confessore[441].

Al Concilio Costantinopolitano del 681 (VI ecumenico), al quale dei rappresentanti del *milieu* monastico vennero inviati come legati, venne letta, nel corso della IV sessione, la sinodica di papa Agatone, contenente citazioni patristiche greche; durante la X sessione venne data lettura di un libellum portato da Roma, che riprendeva, in parte rielaborandolo, il florilegio ditelitico del 649[442].

---

[439] A Roma nell'VIII secolo c'è un altro concilio per la condanna dell'iconoclastia, il sinodo lateranense del 769, tenutosi sotto il pontificato di Stefano III, ma non è interamente dedicato alla questione delle immagini, e, riguardo a questo problema, si limita a rileggere e confermare gli atti del 731, aggiungendo alcune citazioni. Sui concili romani del 731 e del 769, cfr. *Le Liber Pontificalis. I-II : Texte introduction et commentaire par l'Abbé Louis Duchesne*, Parigi 1881, rist. 1981, rispettivamente p. 416, pp. 476-477. La lettera di Adriano a Carlo Magno è edita in in Mansi XIII, 759-810 e in MGH, Epistolae Karolini Aevi, a cura di K. Hampe, 1974.I frammenti della lettera di Adriano che riguardano i concili del 731 e del 769 sono editi anche in MGH, *Concilia, II, Karolini aevi*, 1904-1908, pp.74-92.

[440] Cfr. C. Bordino, *La difesa delle immagini sacre*, cit., capitolo II, pp. 58-115.

[441] Nel corso del Secretarius V venne data lettura di estratti di autori ortodossi e eretici; agli atti sinodali venne inoltre allegato un florilegium Dytheliticum comprendente 81 citazioni. Cfr. *Concilium lateranense a. 649 celebratum*, *Acta Conciliorum Oecumenicorum*, ser. II, I, Berolini 1984. Questa edizione critica è stata preceduta da una serie di lavori preparatori del Riedinger: di questi e della bibliografia precedente offre una rassegna critica P. Conte, *Il sinodo lateranense dell'ottobre 649. La nuova edizione degli atti a cura di Rudolf Riedinger. Rassegna critica di fonti dei secoli VII-XII*, Città del Vaticano, 1989.

[442] Per gli atti del concilio ecumenico del 681 si veda l'edizione critica del Riedinger: *Concilium universale Constantinopolitanum tertium*, ed. Rudolf Riedinger, in *Acta Conciliorum Oecumenicorum, Series II*, II, 1-2, Berlino, 1990-1995. Sul ruolo dei monaci greci nella preparazione della sinodica e del florilegio inviati da papa Agatone, J.M. Sansterre, *Les moines*, cit., p. 120 ; Id, "Le monachisme byzantin à Rome", in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto MedioEvo*, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo , 34, Spoleto 1988, II, pp. 701-748, in particolare p. 735 ; F. Burgarella, "Presenze greche a Roma: aspetti culturali e religiosi", in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 19-24 aprile 2001), Spoleto 2002, pp. 943-992, in particolare p. 977.

È verosimile pensare che anche allo scoppio della controversia iconoclasta il papa - in questo caso Gregorio II- si sia rivolto alle comunità monastiche ellenofone dell'urbe, coinvolgendole in un lavoro di ricerca delle testimonianze patristiche favorevoli alle immagini. In particolare è probabile che un ruolo di primo piano sia stato ricoperto dal monastero di San Saba all'Aventino[443].

Queste testimonianze dovevano verosimilmente servire sia per arrichire gli scritti che tanto Gregorio II che il suo successore Gregorio III inviarono all'imperatore Leone III e al patriarca iconoclasta Anastasio, che, dal 730, andò a sostituire l'ortodosso e iconofilo Germano[444], sia come documentazione da leggere al concilio romano del 731, appositamente convocato per la condanna dell'iconoclastia da Gregorio III[445]. Per questo incarico i monaci greci di Roma potevano giovarsi di un'ampia disponibilità di materiale: e a conferma di ciò si può osservare che il florilegio iconofilo del Parisinus gr. 1115 condivide alcune citazioni con gli atti dei concili del 649 e del 681 e che in altri casi riporta estratti tratti dalle stesse opere, pur se di argomenti diversi[446]. Anche altri indizi suggeriscono che a Roma i testi citati nel florilegio iconofilo fossero noti già nei primi anni della crisi iconoclasta: nella lettera di Gregorio II al patriarca iconodulo Germano e nelle lettere dette di Gregorio II a Leone III (spurie, ma comunque un prodotto della comunità greca di Roma) sono presenti alcune citazioni del florilegio, mentre alcune argomentazioni rivelano la conoscenza di altri testi inclusi nella raccolta[447]. I frammenti degli atti sinodali del 731 e del 769, tramandati nella lettera di

[443]L'invio di Pietro, igumeno di S. Saba, in qualità di legato al concilio Niceno II, potrebbe ssere stato un riconoscimento dell'impegno che questo monastero in particolare, e più in generale le comunità monastiche greche dell'urbe, avevano profuso nella difesa del culto delle immagini, come notato da J.M. Sansterre, *Les moines*, cit., p. 128; M. F. Auzepy, *L'hagiographie et l'iconoclasme byzantin. Le cas de la vie d'Etienne le Jeune*, *Aldershot*, 1999 (Birmingham Byzantine and Ottomans monographs, V), p. 270. Cfr. anche Y. De Andia, *Le monastère de Saint-Sabas à Rome : Relations théologiques entre l'Orient et l'Occident aux VII[e] et VIII[e] siècles*, in «Proche-Orient chrétien», 2000, vol. 50, n°3-4, pp. 279-296

[444] Cfr. C. Bordino, *La difesa delle immagini sacre*, cit., pp. 91 e 100. Per gli *scripta commonitoria* di Gregorio III e le vicende a causa delle quali non giunsero mai a Costantinopoli, cfr. *Le Liber Pontificalis*, cit., pp. 415-416.

[445] Celebrando il sinodo per la condanna dell'iconoclastia a soli sei mesi dalla sua elezione, Gregorio III portava probabilmente a compimento un progetto del suo predecessore, con il quale aveva collaborato strettamente e nei confronti della politica del quale ora operava in solida continuità.

[446] Cfr. C. Bordino, *La difesa delle immagini sacre*, cit., pp. 105-110.

[447] Per fare qualche esempio: nella lettera di Gregorio II a Germano sono citati i passi del *De Spiritu sancto* di Basilio e dell'*Homilia De Legislatore* di Severiano di Gabala e il canone 82 del Concilio Quinsesto, che costituiscono le citazioni Nn. 25, 55, 94 del florilegio. Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 316, 321, 329. Alcuni argomenti contenuti nella lettera sembrano rivelare la conoscenza di altri passi presenti nell'antologia. La menzione della statua di Cristo fatta innalzare dall'emorroissa a Panea, anche se derivata da Eusebio, rievoca gli estratti dell'*Historia Ecclesiastica* di Sozomeno e dell' *Homilia in mulierem quae per fluxum sanguinis passa est* di Antipatro di Bostra: cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, citazioni n. 105 e 98, pp. 330 e 329; per la lettera di Germano, cfr. V *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, a cura di L. Russo, Palermo, 1997, pp. 47-48. Gli esempi veterotestamentari di venerazione di cose manufatte, funzionali a respingere l'accusa di idolatria, sono caratteristici delle opere della polemica antigiudaica, fra le quali ricordiamo, presenti nel florilegio, la *Disputa di un Giudeo e di un Cristiano*, l'*Oratio V contra Iudaeos* di Leonzio di Neapolis e l'*Adversus Iudaeos* di Stefano di Bostra: cfr. A. Alexakis, *Codex*

Adriano a Carlo Magno in difesa del Concilio Niceno, contengono alcuni passi che sono anche nell'antologia iconofila conservata nel codice parigino[448].

Anche le citazioni patristiche incluse nella sinodica inviata da papa Adriano agli imperatori Irene e Costantino VI nel 785, tutte comprese, tranne una, nel florilegio del Parisinus Gr. 1115, potrebbero derivare dalla documentazione raccolta per il concilio romano del 731[449].

Tutto ciò porta a ritenere che la chiesa di Roma abbia avuto un ruolo di primo piano nell'elaborazione della difesa teorica delle immagini e nella selezione del materiale patristico a sostegno della linea iconodula.

Il florilegio assemblato nel patriarchio lateranense è stato senza ombra di dubbio la più ampia raccolta di citazioni patristiche prodotta durante tutta la controversia iconoclasta, ed ha rappresentato una base di fondamentale importanza anche per il concilio Niceno II.

Andiamo dunque a esaminare più da vicino la composizione di questo florilegio.

Come abbiamo già ricordato, esso include centotrentatrè testimonianze, alle quali sono forse da aggiungere gli estratti non condivisi contenuti nei florilegi iconofili dei codici Mosquesis Hist. Mus. 265 e Venet. Marc. Gr. 573[450].

Una caratteristica che salta subito agli occhi è la massiccia presenza di citazioni teologiche nella prima parte del florilegio, un buon numero delle quali (cinquantaquattro) non si trova nelle altre antologie iconofile. Di queste una parte consistente (ventinove passi) tratta argomenti teologici in senso stretto: il rapporto fra le persone della Trinità, l'unione delle due nature in Cristo e la piena realtà della sua Incarnazione.

Parisinus, cit., *Appendix II*, citazioni 102, 103 e 95, pp. 330, 328. Per la lettera di Germano, cfr. *Vedere l'invisibile*, cit., .51, 39-43, 22-23. Le lettere dette di Gregorio II a Leone III riflettono a loro volta alcuni passi del florilegio. Sono presenti anche qui le argomentazioni tipiche della polemica antigiudaica. Il riferimento al serpente di bronzo potrebbe essere stata suggerita dall'Oratio de serpente di Severiano di Gabala: cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, citazione n. 90, pp. 327-328. La menzione del sacrificio di Isacco come soggetto iconografico fa subito venire in mente il celebre passo di Gregorio di Nissa, che è la citazione n. 43 del florilegio; quella del Mandylion potrebbe derivare dall'Historia Ecclesiastica di Evagrio, che è la citazione n. 106. Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 319, 330. Per il testo greco delle lettere, cfr. J. Gouillard, *Aux origines de l'iconoclasme : le temoignage de Gregoire II*, in «Travaux et Memoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilization Byzantine», 3, 1968, pp.277-297, 299-305.

[448] Le citazioni che i frammenti dei concili romani del 731 e 769 condividono con il florilegio del Parisinus sono le *Quaestiones ad Antiochium* pseudoatanasiane, un brano del *Thesaurus De sancta et consubstantiali Trinitate* di Cirillo di Alessandria, la *Preghiera dei monaci e cherici di Antiochia a Giovanni patriarca di Costantinopoli*. Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, citazioni nn. 70, 67, 104, pp. 324, 323, 330; MGH, Epistolae Karolini Aevi, a cura di K. Hampe, cit., 19. 24-29; 33. 12-14; 41.37-42.5

[449] Queste sono le citazioni che la sinodica di Adriano condivide con il florilegio: Severiano di Gabala, Homilia *De lotione pedum*, Gregorio di Nissa, *De deitate Filii et Spiritus Sancti*, *Homilia XV in Canticum Canticorum;* Basilio di Cesarea, *Epistula 360*, *In XL martyres Sebastenses;* Cirillo di Alessandria, *Commentarii in Mattaheum;* Atanasio di Alessandria, *Oratio de Incarnatione Verbi;* Ambrogio, *De incarnationis dominicae sacramento.* Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, citazioni nn. 54, 43, 44, 17, 16, 61, 68, 85, 86, 95, 96, pp. 321, 319, 320, 315, 322, 324, 327, 328, 329; per la lettera di Adriano, Mansi XII, 1055-1076.

[450] I tre manoscritti condividono molte citazioni e questo induce a pensare che dipendano da una fonte comune: cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., pp. 100-108.

Questi passi potrebbero a prima vista sembrare non pertinenti al problema della legittimità e della venerazione delle immagini cristiane, ma sarebbe un errore di valutazione giudicarli delle inserzioni estranee nel florilegio[451].

Per gli iconofili, infatti, i dogmi trinitari e cristologici costituivano il fondamento che legittimiva l'esistenza delle immagini e la venerazione delle medesime era indissolubilmente connessa ad un corretto modo di credere nella Trinità e soprattutto nell'Incarnazione; la questione delle immagini era connessa a doppio filo alla cristologia e l'iconoclasmo era l'ultima delle eresie cristologiche. Analogalmente e all'opposto, per gli iconoclasti era l'atteggiamento dei loro avversari a rappresentare una deviazione dal credo ortodosso[452].

Il peso quantitativo che nel florilegio iconofilo del Parisinus è stato accordato a questi argomenti non è altro che la riprova della straordinaria importanza che per i bizantini rivestivano le dispute teologiche, dispute nelle quali erano impegnati in primo luogo gli esponenti delle alte gerarchie ecclesiastiche e i rappresentanti più autorevoli delle comunità monastiche, ma che non mancavano di coinvolgere anche gli altri strati della società.

L'applicazione del concetto di immagine alle speculazioni trinitarie e cristologiche ha le sue radici in alcuni passi neotestamentari[453], in particolare nella frase della I lettera di Paolo ai Colossesi, *Egli è l'immagine del Dio invisibile*[454].

Abbiamo già ricordato come i Padri ricorrano molto frequentemente al paragone con l'immagine per esprimere il rapporto fra le persone della Trinità, in particolare fra il Padre e il Figlio. La presenza di citazioni che, pur senza fare riferimento al concetto di immagine, trattano della relazione di strettissima comunione fra il Padre e il Figlio è da intendersi sempre in questa prospettiva: con i passi nei quali si afferma che Dio e il Logos sono una cosa sola, il

---

[451] C. Mango, *La culture grecque,* cit., p. 711, afferma riguardo al Codex Parisinus Gr. 1115: « il contient deux florilèges, l'un consacré aux Natures du Christ, l'autre aux images… ». Lo studioso parla di due antologie e l'unico altro florilegio vero e proprio del Parisinus, oltre a quello sulle immagini, è dedicato allo Spirito Santo, non alle due nature; molte citazioni su queste ultime sono invece inserite nella prima parte del florilegio iconofilo. E' possibile, tuttavia, che egli alluda ai brani della *Doctrina Patrum* presenti nel manoscritto; successivamente mostra, ad ogni modo, di considerare gli estratti patristici della prima parte del florilegio come pertinenti alla raccolta sulle immagini: C. Mango, *The Availability of Books,* cit. A. Alexakis, *Codex Parisinus,* cit., p. 92, non distingue due sottoinsiemi all'interno del florilegio iconofilo, tuttavia sembra considerare non pertinenti al tema delle immagini almeno le ventotto condivise con la *Doctrina Patrum,* poste nella prima parte della raccolta.

[452] Per il collegamento fra questione dell'immagine e dogmi trinitari e cristologici lo studio fondamentale è quello di C. Schönborn, *L'icona di Cristo,* cit. Si vedano anche G.B. Ladner, *The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in «Dumbarton Oaks Papers», 7, 1953, pp. 3-34; A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuel de l'iconoclasme,* Paris, 1994, pp. 159-167 ; A. Fyrigos, *Filosofia patristica e bizantina, (I. Dalle origini dell'era cristiana alle lotte iconoclastiche)*, Seconda edizione interamente rielaborata ed aumentata, 1 ristampa, Roma, 2002, pp. 252-264. Per i rapporti fra dottrina iconoclasta e cristologia, cfr. S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V,* cit.

[453] A. Fyrigos, *Filosofia patristica,* cit., pp. 251-252, cita i passi evangelici dove Gesù è detto essere con il Padre una cosa sola e alcuni brani paolini dove il termine "icona" è attribuito sia a Cristo che agli uomini

[454] Col 1, 15. Secondo G.B. Ladner, *The concept of the image,* cit., le fonti che possono aver ispirato a Paolo questa frase sono il filosofo ebreo Filone di Alessandria e soprattutto il racconto genesiaco della creazione.

Padre è nel Figlio come il Figlio è nel Padre, gli iconofili intendono appunto ribadire che il Figlio è perfetta immagine del Padre[455].

Questa concezione, benchè ancora pertinente ad una dimensione trascendente la realtà umana è il punto di partenza nella fondazione della possibilità di un' immagine dell'invisibile.

Proseguendo però sulla strada che dalla *teologia* (cioè l'ambito delle relazioni intranitarie) porta all'*oikonomia*, ovvero la dimensione storica e terrena della redenzione umana aperta dall'Incarnazione di Cristo, si può dire che il Figlio continua ad essere perfetta immagine del Padre anche dopo l'Incarnazione? Come può l'eterna divinità del Logos e del Padre essere rivelata dalla natura umana? La risposta a questo problema è stata fornita da Cirillo di Alessandria, protagonista del dibattito sulle nature umana e divina di Cristo nel corso del V secolo. Cirillo pone con forza l'accento sulla perfetta unione del Figlio di Dio con la persona umana di Gesù. Il Verbo non si è semplicemente rivestito di una carne umana, si è fatto uomo in tutto e per tutto - fuorchè nel peccato -, conservando però al tempo stesso perfettamente intatta la sua natura di Figlio di Dio e la sua somiglianza con il Padre. Umano e divino si uniscono in modo indissolubile e tuttavia assolutamente distinto e non confuso nella persona del Cristo. Anche da uomo, quindi, Egli continua a mostrare il Padre, come è proprio della sua natura di Figlio. Ovviamente non è la carne che di per se stessa può rivelare la divinità, ma è nell'agire di Gesù che si riflette la volontà del Padre, con il quale Egli è in pieno accordo e sintonia[456]. È evidente quale sia la portata di queste riflessioni nel cammino che porta alla legittimazione teorica dell'immagine cristiana. La piena incarnazione del Verbo garantisce la possibilità di rappresentarlo. Se Cristo è stato pienamente uomo, lo si può dipingere, come accade per tutti gli uomini. Al tempo stesso, l'unione personale di Gesù con il Logos dischiude la possibilità di un'immagine di Cristo che non sia solo ritratto di una persona umana, ma che metta in relazione con la divinità, rivelando, per quanto possibile, il volto eterno del Figlio di Dio. Questo trasferimento del concetto di immagine dalla sfera intratrinitaria al Logos Incarnato è ripercorso nel florilegio appunto grazie alle citazioni dedicate all'unione delle due nature in Cristo e alla piena realtà dell'Incarnazione[457].

In più, i compilatori dell'antologia hanno compiuto anche il passo successivo, affermando esplicitamente il collegamento fra l'Incarnazione e l'icona di Cristo, con una serie di testi più

[455] Sul rapporto fra le persone della Trinità, si vedano le citazioni nn. 5-7, 26-34, 36-37 del florilegio. Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 313-314, 317-318.

[456] Sul Logos incarnato perfetta immagine del Padre nella cristologia di Cirillo di Alessandria, cfr. C. Schönborn, *L'icona di Cristo,* cit., pp. 77-96; A. Fyrigos, *Filosofia patristica*, pp. 260-261.

[457] Riguardo al tema dell'unione delle due nature in Cristo, si vedano le citazioni nn. 8, 9, 11, 12, 13 , 38, 40, 41, 85. Per la piena realtà dell'Incarnazione, nn. 8, 12, 26, 39, 42. Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 314-315, 318-319; 314, 317-319.

tardi rispetto alla stagione patristica: oltre al canone 82 del Concilio Quinsesto del 692 l'argomento è presente nelle opere della polemica antigiudaica (ad es. nella *Disputa di un Giudeo e un Cristiano* e in Leonzio di Neapolis) e nella *Laudatio Omnium Martyrum* di Costantino Diacono[458]. A dire la verità, come abbiamo già visto, anche se in generale si ritiene che il dogma sulle due nature non sia stato collegato al problema delle immagini nel corso del V secolo, il passo del Commentario ai Salmi di Cirillo sembra testimoniare che il patriarca di Alessandria avesse già affrontato esplicitamente il problema[459].
I difensori delle immagini, tuttavia, sembrano non conoscere questo passo. Altri due brani contenuti nel florilegio sono tuttavia riconducibili a questa linea di pensiero: sono i due brevi frammenti attribuiti a Gregorio il Taumaturgo, sui quali, come abbiamo già ricordato, si potrebbero avanzare sospetti, ma che in realtà sembrano ben collocarsi nel dibattito teologico del IV secolo[460].

Un ulteriore elemento di originalità del florilegio rispetto alle altre antologie iconofile dell'VIII secolo consiste nell'ampio ricorso a testi posteriori alla stagione patristica, a sostegno di argomentazioni che, dal VI al VIII secolo, avevano acquistato un peso notevole nella giustificazione delle immagini sacre[461].
Uno spazio assolutamente inedito è anzitutto dato agli scritti di Pseudo Dionigi Areopagita.
Nel florilegio sono presenti sei citazioni, molto estese e solo in minima parte condivise con le Orazioni del Damasceno e con i frammenti romani del 731[462]. È opinione comune degli studiosi che la chiesa, allorchè, a partire dal VI secolo, si trova nella necessità di dare una legittimazione teorica al culto delle immagini, già ampiamente diffuso e anzi in crescente sviluppo fra la popolazione, abbia fatto ricorso al pensiero dello Pseudo Dionigi[463].
Nel tardo V secolo questo autore, sulla scia di una lunga tradizione platonica, prima pagana e poi cristiana, introduce una forte componente anagogica nel pensiero cristiano, individuando

[458] A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, citazioni nn. 94, 102-103, 93, pp. 328, 330, 328.
[459] Cfr. paragrafo 2.4.
[460] Cfr. paragrafo 2.3.2.
[461] Su questi è fondamentale E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, cit.
[462] Le citazioni dionisiane, tratte dal *De Coelesti Hierarchia* e dal *De Ecclesiastica Hierarchia*, sono le nn. 75-80. Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 325-326. Il peso dato allo Pseudo Dionigi potrebbe essere un ulteriore elemento a sostegno dell'origine romana della raccolta e di sua produzione in data precedente al concilio Niceno II, visto che vari indizi suggeriscono una vera e propria predilezione per l'Areopagita a Roma nel corso dell'VIII secolo. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., p. 118.
[463] G.B. Ladner, *The concept of the image*, cit., p. 13; E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, pp. 85-86.

nella contemplazione delle immagini tratte dalla realtà sensibile una delle vie che il cristiano può seguire nel cammino di elevazione verso la divinità[464].

È questa la via della *teologia simbolica*, alternativa e preferibile a quella della teologia positiva, che cerca di illustrare, per quanto è dato di comprendere alla ragione umana, i dogmi della Trinità e dell'Incarnazione e il significato dei nomi attribuiti a Dio.

Le immagini di cui parla Dionigi non sono quelle prodotte dagli artisti, bensì, più in generale, tutte quelle tratte dalla sfera sensibile e usate come simboli o metafore per parlare di Dio e degli angeli. Egli faceva comunque riferimento a elementi del mondo materiale, e questo fatto, unito all'impiego del termine *eikones* per indicare i simboli tratti dalla realtà sensibile, facilitò l'estensione del suo pensiero anche all'ambito artistico vero e proprio.

Una delle prime applicazioni dei concetti areopagitici alla giustificazione delle immagini sacre si trova nella lettera di Ipazio di Efeso a Giuliano di Atramitto, che, non casualmente, è riportata nel florilegio del Codex Parisinus Gr. 1115, mentre sembra essere sconosciuta agli altri iconofili[465].Il ricorso a passi dionisiani è, come abbiamo visto, piuttosto comune fra i difensori delle immagini per esprimere il rapporto di somiglianza fra immagine e prototipo e l'innalzamento alla realtà spirituale attraverso le immagini sensibili, *ad invisibilia per visibilia*[466]. Da questo punto di vista il florilegio si discosta dalle altre antologie iconofile non solo per l'ampiezza dello spazio concesso all'Areopagita, ma anche nella scelta degli argomenti. Nei brani riportati, infatti, Dionigi pone l'accento sul forte scarto che separa dal modello le immagini sensibili, che egli chiama "similitudini dissomiglianti". Tale dissomiglianza non è di per sè un fatto negativo, anzi, al contrario, facendo percepire con maggiore chiarezza all'osservatore il divario che lo separa dalle realtà spirituali, gli fa avvertire in modo più profondo il desiderio di staccarsi dalla dimensione corporea per ricongiungersi alla sfera celeste[467]. Se questi passi possono servire genericamente ad affermare che le immagini svolgono una funzione di tramite fra il visibile e l'invisibile, è indubbio che la forte sottolineatura della dissomiglianza è qualcosa che non si accorda alla perfezione con il pensiero degli iconoduli, i quali preferiscono piuttosto richiamare

---

[464] E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, pp. 85-86; E. Bellini, Introduzione, in *Dionigi Areopagita. Tutte le opere*, trad. di P. Scazzoso, Milano, 1981; V. V. Byčkov, *Vizantijskaja estetika. Teoretičeskie problemy*, Mosca, 1977, trad. it. *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, a cura di F. S. Perillo, Bitonto, 1983, pp. 156-159;

[465] Citazione n. 74, A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 324-325. Sul ruolo di Ipazio di Efeso nella giustificazione del culto delle immagini, cfr. E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*, p.86; J. Gouillard, *Hypatios d'Éphese ou du Pseudo Denys à Théodore Studite*, in « Revue des etudes byzantines », 19, 1961, pp.63-75

[466] Così nella *Doctrina Patrum* e in Giovanni Damasceno, fin dal florilegio della prima orazione, come abbiamo già visto. Cfr. paragrafi 3.1 e 3.2.

[467] Cfr. citazioni 76 e 78 del florilegio: cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 325. Sulle "similitudini dissomiglianti, cfr. V. V. Byčkov, *L'estetica bizantina.*, cit., pp. 156-159.

l'attenzione sulla relazione di somiglianza fra l'immagine e il suo modello, per quanto essi riconoscano anche lo scarto che li divide. I compilatori del florilegio si rendevano conto di questa discrasia? A mio parere sì. La scelta di riportare per intero i due capitoli del *De coelesti Hierarchia* dedicati all'illustrazione delle "similitudini dissomiglianti" appare al tempo stesso troppo inusuale e forte per non essere stata consapevole[468].

Le citazioni del florilegio purtroppo non sono commentate, quindi non è possibile chiarire fino in fondo quali fossero gli intenti in tal modo perseguiti, forse, ponendo maggiormente l'accento sullo scarto fra immagine e prototipo, si cercava di dare una risposta più ineccepibile alle accuse degli iconoclasti.

In relazione al peso assunto dagli argomenti dionisiani nella teoria iconodula, ci sembra interessante rilevare che alcuni spunti in direzione dell'idea che le immagini conducono *ad invisibilia per visibilia* si trovano già nei Cappadoci, in alcuni luoghi che non hanno catturato l'attenzione dei difensori delle immagini: nell' *Oratio XXVIII Theologica II De Theologia* Gregorio Nazianzeno definisce il ricamo un'arte capace di procedere fino alle realtà celesti[469]; Gregorio di Nissa, nella *Vita Sanctae Macrinae*, afferma che la bellezza della santa sorella non poteva essere resa dai pittori, era irrangiungibile anche per "l'arte che contraffà tutte le cose e intraprende le imprese più grandi, fino a rappresentare, attraverso l'imitazione, le figure delle realtà celesti"[470].

Altra novità del florilegio iconofilo del Parisinus rispetto alle antologie iconofile preesistenti è data dalla massiccia presenza di testi agiografici dei secolo VI-VIII, nei quali le immagini sono al centro di storie miracolose, comportandosi quasi come persone vive, dispensando prodigi proprio come ci si aspetterebbe dal prototipo.

Come ha sottolineato Ernst Kitzinger nel suo magistrale studio dedicato al culto delle immagini nel periodo compreso fra Giustiniano e l'iconoclastia, questi testi riflettono la repentina accelerazione e la capillare diffusione che la venerazione delle icone ha conosciuto a partire dall'età postgiustinianea[471]. La tendenza, in essi, ad abbattere la barriera fra immagine e prototipo, confondendo la prima con il secondo, denuncia l'intreccio fra devozione e credenze magico superstiziose nella religiosità popolare.

---

[468] Citazioni nn. 78 e 79 del florilegio: cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 325. Sulla particolare scelta dei passi dionisiani nel florilegio iconofilo, cfr. C. Bordino, *La difesa delle immagini sacre*, cit., pp. 167-168.

[469] Gregorio Nazianzeno, *De theologia, Oratio XXVIII, Theologica II*, 12, 24; Antologia, cit. n. 71.

[470] Gregorio di Nissa, *Vita Sanctae Macrinae:* cfr. Antologia, cit. n. 73.

[471] E. Kitzinger, *Il culto delle immagini*,cit.

Fra i numerosi episodi miracolosi narrati, vi sono casi di conversione sensazionale, come nella storia del Cristo di Berytus attribuita ad Atanasio, nella quale alcuni Giudei che stavano oltraggiando un'immagine del Salvatore si convertono dopo aver visto sgorgare sangue e acqua[472]; liberazione dalle possessioni diaboliche, nella storia della donna di Rozopoli di Cilicia nella Vita di San Simeone lo Stilita il Giovane[473], ma soprattutto guarigioni da malattie fisiche, come si trovano in particolare nei Miracoli dei santi *anargyroi*, Cosma e Damiano, Ciro e Giovanni[474].

Se tutto questo riflette aspetti della devozione che si sono radicati posteriormente alla stagione dei Padri e non hanno a che fare con il loro atteggiamento verso le immagini, mi sembra tuttavia interessante rilevare come alcuni germi di questi futuri sviluppi si colgano già negli autori del IV-V secolo. In molti di questi miracoli, ad esempio, è frequentemente il collegamento delle icone con il mondo dei sogni e delle visioni. L'immagine viene legittimata dai sogni o dalle visioni che precedono la sua entrata in scena e che svelano al fedele l'aspetto del santo, che poi riconosceranno nell'icona; ma è dato anche il viceversa, e cioè i santi appaiono al miracolato nelle sembianze che egli già conosceva grazie alle icone. È quello che Gilbert Dagron ha chiamato "topos of recognition", ed è un tema che ha a che fare con il problema della verosimiglianza storica delle immagini e della legittimità delle iconografie[475]. Ebbene, questo topos si trova non solo nei miracoli di S. Anastasio il Persiano o dei SS. Cosma e Damiano, ma anche nella lettera di Nilo di Ancyra al silenziario Eliodoro. Qui Nilo racconta l'apparizione miracolosa del martire Platone a un giovane fatto prigioniero dai pagani, e che riconosce il santo per averne visto più volte le fattezze nelle immagini:

"Ecco che improvvisamente sopraggiunge il nostro martire Platone, apparendo a cavallo e tirandosi dietro un altro cavallo; appare al ragazzo che è sveglio e che lo riconosce per averne visto tante volte la figura sulle immagini. E subito gli ordina di alzarsi in mezzo a tutti, di prendere il cavallo e di saltarvi sopra. E lui solo liberato grazie alla preghiera, levatosi per ordine di Dio, viene

[472] Citazione n. 100, cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 329.
[473] Citazione n. 113, cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 331.
[474] Cfr. *Narratio Miraculorum SS. Cyri et Johannem*, citazione n. 108; *Cosmas et Damianus Miraculum 13,* citazione n. 110; *Miraculum 15,* citazione n. 111. Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 331.
In questi testi gli eccessi magico miracolistici si spingono a un punto tale da rendere in qualche modo comprensibili le accuse degli iconoclasti. Nel *Miraculum 15* una donna arriva a raschiare la pittura e a sciogliere il colore nell'acqua, bevendolo come medicina.
[475] Cfr. *Cosmas et Damianus Miraculum 13,* citazione n. 110; *Miraculum X Anastasii Persae,* citazione n. 120, cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 331, 333. Sul "topos del riconoscimento", cfr. G. Dagron, *Holy images and likeness*, in «Dumbarton Oaks Papers» , 45, 1991, pp. 23-33, in particolare pp. 30-31; A. Guillou, *Le monde des images à Byzance*, in *Byzance et les images*, Cycle de conferences organisee au Musee du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 decembre 1992 , par A. Gouillou, Parigi, 1994, pp. 19-23 ; H. Maguire, *The Icons of their Bodies: Saints and their images in Byzantium*, Princeton, 1996.

portato dal cavallo e segue, sicuro e contento, il santo martire che lo guida. In breve e velocemente ambedue, San Platone e il giovane monaco, come se avessero le ali, giungono alla dimora del vecchio che prega e piange. Il martire vittorioso, dopo aver ricondotto il figlio al padre amato in profondo dolore, scomparve"[476].

Questa lettera, come anche la più celebre epistola al prefetto Olimpiodoro, non è conservata nell'epistolario di Nilo, ma ci è giunta solo attraverso il canale di trasmissione iconoclasta. Per questo e per la fortissima assonanza con i testi agiografici dei secoli successivi, si potrebbe anche pensare che la lettera a Eliodoro sia un falso confezionato dagli iconoduli. Altri indizi, tuttavia, parlano in favore dell'autenticità del testo.
Intanto lo studioso che si è occupato dell'epistolario di Nilo ritiene che non ci siano particolari motivi per ritenere spurie le due lettere sulle immagini[477].
Ma soprattutto, il topos del riconoscimento era noto fin dalla tarda antichità, in ambito pagano. Nell'*Historia Augusta*, ad esempio, si legge che Apollonio di Tyana apparve all'imperatore Aureliano nella forma in cui solitamente si mostrava nelle immagini; e Aureliano lo riconobbe perchè aveva visto spesso le sue statue nei santuari[478].

La connessione fra la sfera dei sogni e delle visioni, le immagini e le guarigioni miracolose era inoltre analogalmente radicata nella pratica dell'*incubatio*, una forma di culto praticata nei santuari di Asclepio o delle altre divinità guaritrici, e che poi trapasserà anche in ambito cristiano, soprattutto in relazione ai santi medici, (ad es. era praticata nel santuario dei SS. Ciro e Giovanni a Menotuis; secondo David Knipp anche nella Cappella dei SS. Medici a S. Maria Antiqua in Roma): i fedeli malati passavano la notte nel santuario, nei pressi dell'immagine della divinità, aspettando che venisse a visitarli in sogno, per donare loro la guarigione o almeno indicazioni su come procurarsela.
Il topos del riconoscimento è in qualche modo presente anche nei *Miracula Sancti Stephani*, testo del V secolo: qui, infatti, come abbiamo visto, il santo si manifesta in una visione miracolosa e collettiva per liberare i cittadini di Uzalis da un terribile dragone che era apparso

[476] La lettera di Nilo a Eliodoro non è inclusa nel florilegio, ma è citata negli Atti del Concilio Niceno II: Mansi, XIII, 32; traduzione italiana in *Atti del Concilio Niceno*, cit, p. 175.
[477] ***Alan Cameron***, *A Quotation From S.* ***Nilus*** *Of Ancyra In An Iconodule Tract?*, in «Journal of Theological Studies», XXVII, 1976, pp. 128-131.
[478] E. Hohl, E. Marten, A. Rosger, *Historia Augusta*, I, Zurich, 1975, pp. 507-508; W. Speyer, *Zum Bild des Apollonios von Tyana bei Heiden und Christen*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 17, 1974, pp. 47-63, in particolare pp. 56-57; S. Sande, *The Icon and its origin*, cit., p. 80.

nel cielo; e il giorno successivo un uomo misterioso – probabilmente un angelo – porta un velo sul quale è rappresentato il santo mentre compie il miracolo[479].

Più vicina al VI secolo, ma forse ancora antecedente alla fase di grande diffusione del culto delle immagini oggetto dello studio di Kitzinger, è l' *Epistola ad universam Italiam* attribuita ad Ambrogio, spuria, ma comunque giuntaci attraverso canali di tradizione indipendenti dalla letteratura iconoclasta (inclusa comunque nella seconda orazione del Damasceno)[480].

Abbiamo visto quali siano i punti di maggiore originalità del florilegio rispetto alle altre antologie iconofile dell'VIII secolo. Dando uno sguardo al resto della raccolta, riscontriamo come essa possa essere considerata una vera e propria summa che riepiloga tutti gli argomenti ai quali si appellano i difensori delle immagini.

Troviamo, ad esempio, la giustificazione e la venerazione degli oggetti materiali e in particolare delle icone attraverso le consuete argomentazioni della polemica antigiudaica: il divieto mosaico valeva per gli Ebrei dell'Antico Testamento, non per i Cristiani, in quanto l'Incarnazione ha dissolto il pericolo dell'idolatria[481]; l'Antico Testamento offre esempi di venerazione degli oggetti materiali, mostrando come essa non sia sgradita a Dio, al quale comunque è riservata l'adorazione[482]; le immagini sono da porre sullo stesso piano delle reliquie, dei Vangeli e della croce, oggetti materiali la cui venerazione è appunto riconosciuta in tutta la cristianità[483].

Altro *leit motiv* della teoria iconodula è il presentare le immagini come antica tradizione della chiesa, che ha sempre accettato la loro produzione e venerazione; le prime immagini dell'arte cristiana risalgono anzi all'età di Cristo e degli Apostoli. A sostegno di questa linea tematica vanno le citazioni che riportano la storia della statua fatta costruire dall'emorroissa a Panea: vale a dire, in modo diretto Sozomeno e Antipatro di Bostra; il passo di Eusebio è contenuto nella lettera di Germano a Tommaso di Claudiopoli[484]; quelle che parlano delle immagini acheropite: in particolare, un passo di Evagrio Scolastico fa riferimento al mandylion[485]; la

[479] Cfr. paragrafo 2.4.

[480] PL 17, 743 D. Come abbiamo già visto, il passo è citato nel II florilegio del Damasceno, cfr. paragrafo 3.2. Su questo testo, si veda anche: M. Aubineau, *Jean Damascene et l'Epistula De Inventione Gervasii et Protasii attribuée a Ambroise*, in «Analecta Bollandiana», 90, 1972, pp. 1-14.

[481] Cfr citazioni 57 e 62, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 322-323.

[482] Cfr. citazioni nn. 70, 95, 96, 102, 103, 127, 128, 129, 130, 133, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 324, 328-329, 330, 334.

[483] Si vedano le citazioni nn. 70, 92, 96, 103, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 324, 328-329, 330.

[484] Cfr. citazioni nn. 98, 105, 133, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 329, 330, 334.

[485] Citazione n. 106, cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 330.

Non si può escludere facesse parte del florilegio iconofilo anche un testo contenuto nel codice Venetus Marcianus gr. 573, che consiste in un elenco di nove immagini acheropite: A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit.,

Vita et Passio Pancratii Tauromenii, nella quale il santo esegue immagini secondo direttive dell'apostolo Pietro e porta con sè un libro di modelli da poter usare nelle pitture murali[486]. Immancabili sono inoltre i richiami alla funzione didattica delle immagini, ritenute non inferiori alla Scrittura nello spingere i fedeli all'emulazione delle virtù, attraverso la prodonda commozione che riescono a suscitare nello spettatore: a questo riguardo si devono ricordare non solo passi notissimi, come l'*Homilia in XL martyres* di Basilio[487] o il passo sulle immagini del sacrificio di Isacco nel *De deitate Filii et Spiritus Sancti* di Gregorio di Nissa[488], ma anche brani che, almeno a giudicare da quanto ci è pervenuto, in precedenza non erano stati utilizzati dagli iconoduli: il *De sancto Theodoro* di Gregorio di Nissa e *l'Homilia XI In Euphemiam martyrem* di Asterio di Amasea[489]. Purtroppo le citazioni del florilegio non sono commentate e quindi non sappiamo quali considerazioni fossero sviluppate su questi testi, che, comunque, non sembrano avere un ruolo predominante rispetto agli altri argomenti, almeno da un punto di vista quantitativo. Complessivamente, se il florilegio non è particolarmente originale nella scelta degli argomenti, lo è nella rilevanza data ad alcune tematiche e nell'ampiezza e sistematicità della ricerca condotta negli scritti dei Padri e degli autori ecclesiastici dei secoli successivi. I compilatori del florilegio hanno avuto il merito di portare all'attenzione alcuni testi che avranno grande importanza nei successivi sviluppi del dibattito sulle immagini: oltre ai già menzionati Asterio e Gregorio, possiamo ricordare il *De vitae et miraculis Sanctae Theclae* e la *Vita et Passio Pancratii Tauromeni*[490].

3.4 - La lettura iconoclasta dei testi dei Padri: le *Peuseis* di Costantino V e l'*Horos* del Concilio di Hieria

Per la primissima fase dell'iconoclastia, apertasi sotto il regno di Leone III Isaurico[491], non ci è giunta alcuna testimonianza scritta, benché è verosimile che circolassero già da allora testi nei quali gli oppositori delle immagini esponevano le loro argomentazioni, anche per rispondere agli iconofili, che, come abbiamo visto, avevano cominciato molto presto la ricerca nella letteratura patristica e conciliare, per poter trovare punti di appoggio alla loro posizione.

Appendix IV, pp. 348-350; G.Wolf, "Alexifarmaca. Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e la Terra Santa nell'Alto Medioevo", in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto 19-24 aprile 2001), Spoleto 2002, pp. 755-796

[486] Citazione n. 72, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 324. Su questo testo, cfr. H. Maguire, *The Icons of their Bodies*, cit.

[487] Citazione n. 16, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 315.

[488] Citazione n. 43, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 319.

[489] Citazioni nn. 52 e 99, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, pp. 321, 329.

[490] Citazione n. 87, in A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, p. 327.

[491] Sulla prima fase dell'Iconoclastia e sulla figura di Leone III Isaurico, cfr: S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III with particular attention to the Oriental Sources*, Louvain, 1973

La più antica voce iconoclasta che conosciamo attraverso citazioni dirette, e non solamente nella distorsione della polemica iconofila, è quella dell'imperatore Costantino V[492], sovrano dai profondi interessi teoretici, che si impegnò in prima persona nella messa a punto di una teologia iconoclasta e che conferì alla controversia quella dimensione prettamente cristologica che non aveva avuto durante il regno del padre (o quanto meno dette a questi temi un risalto molto maggiore). Costantino espose le sue vedute nelle *Peuseis*, vale a dire *Tesi*, che stese probabilmente nel contesto dei lavori di preparazione del concilio iconoclasta di Hieria (754): sappiamo infatti che le sottopose ad un'assemblea di vescovi.

Conosciamo alcuni frammenti delle *Peuseis* grazie a Niceforo, patriarca iconofilo di Costantinopoli nel IX secolo, il quale li riporta, ovviamente allo scopo di confutarli, nei suoi *Anthirretici*[493]. Sempre lui, inoltre, nel suo *Contra Eusebium*, cita, direttamente o indirettamente, alcune delle testimonianze patristiche che costituivano il florilegio allegato allo scritto imperiale, permettendoci di ricostruirlo almeno in parte[494].

Niceforo riferisce innanzitutto che Costantino cita in modo erroneo o tendenzioso detti di padri ortodossi come Basilio, Gregorio, Atanasio, Cirillo, Giovanni e l'altro Gregorio[495].

A questa affermazione fa seguire un'accurata confutazione della lettera di Eusebio a Costantina, testimonianza che pure era riportata nell'opera dell'imperatore[496].

Scende quindi maggiormente nel merito delle citazioni che ha annunciato sopra. Una la riporta direttamente: si tratta di un passo dell'*Orazione funebre per il fratello Basilio* di Gregorio di Nissa, nel quale si afferma che, benché la venuta di Cristo abbia completamente dissipato l'idolatria, il diavolo è tornato ad introdurla di nuovo, ingannando il genere umano[497]:

---

[492] Su Costantino V si vedano: S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit.; P. Speck, *Ich bin's nicht, Kaiser Konstantin ist es gewesen : die Legenden vom Einfluss des Teufels, des Juden und den Moslem auf den Ikonoklasmus*, Bonn 1990; N Bergamo, *Costantino V imperatore di Bisanzio*, Rimini, 2007. Per le sue posizioni teologiche, si veda anche C. Schönborn, *L'icona di Cristo*, cit., pp. 150-155.

[493] I frammenti delle *Peuseis* sono riportati da Niceforo nel primo e nel secondo dei tre *Anthirretici* allegati all'*Apologeticus Maior*, per i quali cfr. PG 100, 206-373; una traduzione francese è offerta da M. J. Mondzain, *Nicéphore, Discours contre les iconoclastes*, Paris, 1989. Il testo greco dei frammenti delle Peuseis è anche in G. Ostrogorskij, *Studien*, cit., pp. 8-11. Sulle *Peuseis*, cfr. S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., pp. 37-47. Sugli scritti di Niceforo, cfr. paragrafo 3.1.9.

[494] Il testo del *Contra Eusebium* è in J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, cit., pp. 373-503.

[495] J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, cit., pp. 378,33-379,4; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 47.

[496] J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, cit., pp. 383-386 (citazione della lettera), 387-466 (confutazione). Per le diverse interpretazioni degli studiosi moderni sull'autenticità della lettera, cfr. paragrafo 2.1. Per la confutazione di Niceforo, cfr, paragrafo 3.9. Per il ruolo della lettera nella creazione della connessione fra arianesimo ed iconoclasmo, cfr. paragrafo 4.1.

[497] Gregorio di Nissa, *Funebris Oratio in Basilium*, PG 46, 796 B-C; J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, cit., pp. 472, 27-473,18; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 48 (testo greco citato nella n.60).

Dopo che infatti la follia degli uomini riguardo agli idoli si era estinta grazie all'annuncio di Cristo, essendosi diffuso pressoché in tutto il mondo l'annuncio della retta religione, al punto che colui che comandava l'inganno del genere umano fu scacciato da ogni luogo, bandito dal mondo nel nome di Cristo; essendo un saggio incline alla malvagità, essendo l'inventore della malvagità, non mancò di pensiero malvagio, al punto che di nuovo ingannò il genere umano; e nell'apparenza del Cristianesimo introdusse di nascosto l'idolatria, avendo persuaso con sofismi quelli che a lui guardavano a non rinunciare all'opera della creazione, ma a venerarla e adorarla, e a credere che ciò che veniva fatto fosse Dio, chiamato col nome del Figlio.

Niceforo ricorda poi senza riportarli testualmente alcuni passi patristici citati da Costantino:

- uno da un testo di Atanasio contro l'idolatria: si tratta verosimilmente di un brano tratto dal *Contra Gentes*, opera nella quale il padre alessandrino attaccava duramente le immagini pagane, riprendendo le argomentazioni tradizionali della polemica apologetica[498];
- uno di Cirillo di Alessandria, dal *Commentario a Isaia*: come osserva Gero, poteva essere anche in questo caso una citazione contro l'idolatria, che il libro di Isaia attacca molto duramente in più luoghi, ad esempio in Is 40, 15-81[499].
- l'*Epistola ad Olimpiodorum praefectum* di Nilo di Ancyra: il patriarca riferisce che Costantino usa erroneamente questo testo, attribuendo a S. Nilo opinioni che in realtà sono del suo interlocutore, cioè la predilezione per le decorazioni profane (in particolare motivi zoomorfi e scene di caccia)[500];
- altre citazioni di cui non riporta l'autore;
- il passo dell'*Historia Ecclesiastica* di Eusebio sulla statua fatta costruire dall'emorroissa a Panea. A questo riguardo Niceforo accusa l'imperatore di aver fornito un'interpretazione tendenziosa del brano, attribuendo al vescovo di Cesarea un'ostilità verso la statua molto più marcata di quanto non fosse in realtà; ci informa inoltre che il sovrano aveva tralasciato la

[498] J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, cit., p. 476, 12-14; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 48. Per il passo di Atanasio citato nell'*Horos* del Concilio di Hieria, si veda infra.
[499] J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, cit., p. 476, 14-16; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., pp. 48-49. Il commento di Cirillo a Is 40, 15-81 è in PG 70, 812-813. Gero propone in modo particolare di identificare il passo delle *Peuseis* con il seguente: "Dicono che fu fatta una statua di sembianza umana? Nient'affatto. Nessuna cosa potrebbe essere simile ad esso" (PG 70, 813 A). Non si può escludere comunque che il passo proponesse argomenti di altro tipo: il Damasceno, ad esempio, cita passi di un *Commentario a Isaia* attribuito a Basilio, dedicati all'immagine in sede teologica e al ritatto dell'imperatore. Cfr, paragrafo 3.1.2. Costantino poteva aver fatto ricorso a passi di questo genere, usuale appannaggio degli iconofili, per sostenere la sua idea dell'immagine consustanziale, a cui si richiamava per sostenere che una rappresentazione materiale non poteva essere vera immagine di Cristo: cfr. infra.
[500] J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, cit., p. 476, 24-28. Per il testo completo, cfr. Mansi XIII, 417, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 419. Sulla lettera, cfr: Al. Cameron, *The Authenticity of the Letters of St Nilus of Ancyra*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies» 17, 1976, pp. 181-196; H. G. Thummel, *Neilos von Ankyra über die Bilder*, in «Byzantinische Zeitschrift », vol. 71, n°1, 1978, pp. 10-21; Paul Speck, *Neilos von Ankyra über Bilder in Kirchen, oder Ikonoklastische Konzepte für die richtige Kirchenausstattung?* in «Acta Byzantina Fennica», 2.2003/04(2005), pp. 90-110.

parte finale, nella quale Eusebio racconta di aver visto immagini dipinte di Cristo, Pietro e Paolo e definisce queste rappresentazioni espressioni di un costume pagano[501].

Potevano far parte del florilegio delle *Peuseis* anche altri passi citati da Niceforo nella seconda parte dell'opera, nota come *Contra Epiphanidem*, anche se il patriarca non afferma esplicitamente la loro provenienza dal *dossier* di Costantino:

uno di Basilio di Seleucia:

Coloro che sono vissuti secondo virtù è opportuno non venerarli secondo l'arte dei colori, cosa che è una rappresentazione delle favole greche, ma piuttosto richiamarli alla memoria attraverso la contemplazione della scrittura e imitarne l'amore per Dio. Quale vantaggio potrebbe infatti venire agli uomini da queste immagini prodotte da un'arte malvagia? O che cosa ci potrebbe essere di caro a Dio o di onorevole nella futilità delle immagini prive di vita?[502]

uno di Gregorio Nazianzeno:

"E' male riporre la fede nei colori e non nei cuori. Infatti ciò che è dipinto con i colori viene lavato via facilmente, mentre ciò che è nella profondità della mente mi è caro"[503].

Sia Gregorio che Basilio erano infatti stati menzionati da Niceforo all'inizio della parte del *Contra Eusebium* in cui si accinge a trattare delle testimonianze patristiche citate dall'imperatore Costantino V, anche se, nel caso di Basilio, la mancanza di ulteriori specificazioni indurrebbe a pensare che si tratti del celebre padre cappadoce vescovo di Cesarea[504]. Elencando i padri ortodossi citati impropriamente dal sovrano Niceforo ricorda anche Giovanni Crisostomo: si può supporre che facesse parte del florilegio delle *Peuseis* il frammento contenuto nell'*Horos* del Concilio di Hieria, anche se, in verità, nella produzione del Crisostomo non mancano, come abbiamo visto, passi che sembrano tradire un atteggiamento problematico se non ostile nei confronti delle immagini:

"Godiamo della presenza dei santi attraverso gli scritti, cioè avendo immagini non dei loro corpi, ma delle loro anime. Poiché le cose dette da loro sono immagini delle loro anime"[505].

---

[501] J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, cit., pp. 491-492; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 49. Per le motivazioni che potrebbero aver spinto Costantino a tagliare il commento finale e per le molteplici modifiche e reinterpretazioni subite da questo passo di Eusebio durante la controversia iconoclasta, cfr. paragrafo 4.2.

[502] J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. IV, cit., p. 369, 31-37; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 50.

[503] Gregorio Nazianzeno, *Carmina Moralia*, 31, 39-40; PG 37, 912; . B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. IV, cit., p. 366, 24-27; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 50, n. 71.

[504] In questo caso la citazione in questione poteva essere un passo dell'Omelia sulla creazione, citata al concilio iconoclasta dell'815: cfr. paragrafo 3.1.6. Da notare comunque che anche nell'Horos di Hieria il passo di Basilio di Seleucia è riportato senza indicare la provenienza dell'autore.

[505] Mansi XIII, 300; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 333. Per l'atteggiamento problematico del Crisostomo verso le immagini, cfr. paragrafi 2.3.2 e 2.3.3.

Ad una considerazione complessiva delle testimonianze patristiche citate nelle *Peuseis*, emerge una certa scollatura con le argomentazioni teologiche svolte dall'imperatore nel corpo dell'opera. Un buon numero di testimonianze sono riconducibili alla polemica contro l'idolatria (così i passi di Gregorio di Nissa, Atanasio e Cirillo di Alessandria) o comunque ad attacchi generici contro le immagini (Gregorio Nazianzeno). I toni antidolatrici erano stati caratteristici delle prese di posizione del padre di Costantino, Leone III, ed è possibile che questi passi derivino da qualche florilegio iconoclasta approntato nei primi anni della controversia; oppure si potrebbe anche supporre che Costantino, nella ricerca di testimonianze patristiche, abbia raccolto tutto quello che poteva giovare a sostenere la posizione degli iconomachi, anche se non era in linea con le sue sottili argomentazioni teologiche. I passi di Basilio di Seleucia e di Giovanni Crisostomo propongono un tema - quello delle azioni virtuose narrate negli scritti come vere immagini dei santi – che ha molta importanza nella teoria iconoclasta nel concilio di Hieria, ma che non sembra avere invece un ruolo preponderante nelle Peuseis[506].

A sostegno delle argomentazioni più specifiche dell'opera di Costantino non vi è altro che la lettera di Eusebio a Costantina, benché questa, con la sua notevole articolazione, costituisse una testimonianza di particolare peso. L'epistola eusebiana si sposava perfettamente ad una delle tesi principali che l'imperatore aveva espresso nelle *Peuseis*, vale a dire che una rappresentazione di Cristo è impossibile, in quanto nel suo *prosopon* la natura divina è indissolubilmente congiunta a quella umana, e poichè la divinità non può essere circoscritta e quindi dipinta, lo stesso si deve dire per la persona del Figlio di Dio nel suo complesso. Pretendere di dipingere la sola natura umana staccandola dalla divinità equivarrebbe ad introdurre una quarta persona nella Trinità[507]:

> Poiché ha anche un'altra natura immateriale unita alla carne, e da queste due nature ne viene un solo *prosopon*, e il *prosopon* di Lui, o meglio la sua ipostasi, è indivisibile dalle due nature, non pensiamo che sia possibile circoscriverlo, perché ciò che viene dipinto è un solo *prosopon*, e colui che ha dipinto quel *prosopon* è chiaro che ha circoscritto la natura divina, la quale (per se stessa) è incircoscrivibile[508].

[506] È la cosiddetta "ethical theory of images", per la quale si vedano: P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit., pp. 35-66; M. Anastos, *The ethical theory of images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8, 1954, pp.151-160; Id., "The argument for iconoclasm as presented by the iconoclastic council of 754", in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, jr.* / ed. by K. Weitzmann, Princeton, 1955, pp. 177-188.

[507] C. Schönborn, *L'icona di Cristo*, cit., pp. 153-155.

[508] *Peusis* I, PG 100, 236 C-D; G. Ostrogorskij, *Studien*, p. 8, fr. n. 5; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 41 e n. 24.

Poiché dopo questa unione è inseparabile la dottrina, come professiamo nel dogma: se uno rappresenta l'icona secondo la sola carne, dà il rimanente e *prosopon* secondo la sola carne, e così viene aggiunto un quarto elemento alla divinità, giacchè ci sono tre *prosopon s*econdo la divinità e uno secondo l'umanità, e questo è male[509].

Ma dalle *Peuseis* emergono anche altri punti che rivestivano particolare importanza per l'imperatore iconoclasta. Anzitutto il riferimento all'immagine consustanziale: Costantino ritiene che la vera immagine sia quella che ha la stessa natura del modello, che lo rispecchia in tutto e per tutto. Va da sé che una vera immagine del Figlio di Dio per lui non potesse darsi nel mondo sensibile[510].

Ogni icona è dichiarata derivata da un prototipo se anche, convenientemente, è della stessa sostanza di ciò che viene rappresentato[511].

Collegato a questa concezione è il riferimento all'Eucarestia come autentica icona di Cristo: in questo caso, infatti, si può dire che l'immagine ha la stessa sostanza del modello:

E il pane che riceviamo è immagine del corpo di Lui, formando la sua carne come immagine del corpo di Lui[512].

Non ci sono giunte, fra i frammenti tramandati da Niceforo, citazioni patristiche addotte a conferma di questi argomenti, e non possiamo dunque dire con certezza se ce ne fossero o meno. A sostegno della concezione dell'immagine come consustanziale al prototipo Costantino avrebbe potuto addurre molti passi dei padri della chiesa del IV e V secolo[513], e sarebbe stato sicuramente interessante valutare un uso iconoclasta di testi che solitamente erano appannaggio dei difensori delle immagini.

Per quanto riguarda l'argomento dell'Eucarestia come immagine di Cristo, per quanto possa sembrare originale, in realtà anch'esso aveva radici nella tradizione patristica, come è stato evidenziato da Stephen Gero. Una poesia di Efrem Siro (IV secolo) costituisce un suggestivo precedente per la contrapposizione fra la vera immagine eucaristica e i falsi idoli. Anche un passo della *Demonstratio Evangelica* di Eusebio potrebbe essere stato fonte di ispirazione in

[509] *Peusis* I, PG 100, 248 D-249 A; G. Ostrogorskij, *Studien,* p. 9, fr. n. 6; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 42 e n. 25.
[510] C. Schönborn, *L'icona di Cristo*, cit., pp. 152-153.
[511] *Peusis* I, PG 100, 225 A; G. Ostrogorskij, *Studien,* p. 8, fr. n. 2; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 40 e n. 19.
[512] Peusis II, PG 100, 337 A; G. Ostrogorskij, *Studien,* p. 10, fr. n. 21; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit.,p. 46, n. 45. Si vedano anche altri tre frammenti della seconda Peusis: PG 100, 333 B, 336 A, 337 C-D; G. Ostrogorskij, *Studien,* p. 10, fr. nn. 19, 20 e 22; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., p. 46 n. 42, 44, 46. Sulla concezione iconoclasta dell'Eucarestia come vera immagine di Cristo, cfr. S. Gero, *The true image of Christ*, cit., pp. 460-470.
[513] Su questi passi si vedano i paragrafi 3.1, 3.3., 3.5, 4.1.

materia. L'Eucarestia è definita immagine del Figlio che è tale non per natura, ma per effetto della grazia, in un florilegio nestoriano di argomento cristologico[514].

Non molto tempo dopo la composizione delle *Peuseis*, quest'opera sembra costituire una base importante per l'elaborazione dottrinale del concilio iconoclasta di Hieria (754)[515], in vista del quale, verosimilmente, Costantino V e i suoi teologi di corte avevano profuso il loro impegno. La definizione sinodale comprende le seguenti citazioni:

- Epifanio di Salamina, *Testamentum*[516]
- Gregorio Nazianzeno, *Carmina Moralia* [517]
- Giovanni Crisostomo, frammento[518]
- Basilio di Seleucia, frammento[519]
- Atanasio di Alessandria, *Contra Gentes*[520]
- Anfilochio di Iconio, Encomium in Magnum Basilium[521]
- Teodoto di Ancyra, frammento[522]
- Eusebio Lettera a Costanza[523]

Come è subito evidente, questo florilegio sembra dipendere ampiamente da quello allegato alle *Peuseis*. La lettera di Eusebio a Costantina e i versi di Gregorio Nazianzeno erano di sicuro già inclusi nell'antologia di Costantino, come probabilmente anche i passi di Giovanni Crisostomo, Basilio di Seleucia, Atanasio di Alessandria. Per quanto riguarda i brani di Epifanio, Anfilochio e Teodoto di Ancyra, a parte il fatto che non si può escludere a priori che fossero già stati utilizzati dal sovrano, va rilevato come essi seguano argomenti che erano già stati inaugurati nell'opera dell'imperatore. I passi di Anfilochio e Teodoto, infatti, proponendo il tema delle immagini spirituali dei santi, modellate sulla descrizione delle virtù

[514] S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit., pp. 46-47 e n. 50; Id., *The true image of Christ*, cit.; Id., *Notes on Byzantine Iconoclasm in the eighth century*, in «Byzantion», XLIV, 1974, pp. 23-42.
[515] L'Horos del concilio iconoclasta di Hieria è citato all'interno della VI sessione degli Atti del Concilio Niceno II, intervallato alla confutazione iconodula. Cfr. Mansi XII, 204-364; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 275-372. Un'edizione critica del testo è stata recentemente fornita da T. Krannich, C. Schubert, C. Sode, A. von Stockhausen, *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754 : Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar ihres Horos*, Tubingen, 2002 (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 15)
[516] Mansi, XIII, 292; Atti del concilio Niceno, cit., pp. 328-329; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., p. 302.
[517] Gregorio Nazianzeno, *Carmina Moralia*, 31, 39-40; PG 37, 912; Mansi, XIII, 297; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 331-332.
[518] Mansi XIII, 300; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 333.
[519] Mansi XIII, 300; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 333. Non si tratta dello stesso passo presente nelle *Peuseis*.
[520] Mansi XIII, 300; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 334-335. Anche in questo caso l'opera di provenienza non è indicata, ma potrebbe trattarsi del *Contra Gentes*; l'alessandrino compiange gli uomini dati alla venerazione delle creature (cioè degli idoli), perchè venerano oggetti privi di vita, che non vedono e che non odono.
[521] Mansi, XIII, 301; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 334. Di questo testo citerà un estratto più ampio Niceforo nella *Refutatio et Eversio*: cfr. Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. J. Featherstone, cit., 114.42-71, pp. 201-202.
[522] Mansi XIII, 309-312; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 340; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., p. 314 (n. 49).
[523] Mansi XIII, 313; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 341-342. Cfr. paragrafo 2.1.

dei medesimi nelle fonti scritte e da preferire alle rappresentazioni materiali, erano strettamente accostabili ai frammenti di Basilio di Seleucia e di Giovanni Crisostomo. Il *Testamentum* di Epifanio, come il carme di Gregorio Nazianzeno, proponeva una generica esortazione a preferire un culto spirituale alle immagini materiali.

Con tutto ciò, comunque, non si intende dire che i vescovi convenuti al concilio di Hieria dipendessero esclusivamente e supinamente da Costantino V nella selezione e nell'interpretazione dei testi patristici. Sappiamo che essi non si limitarono a sottoscrivere le *Peuseis*, ma apportarono sottili, ma significative correzioni all'elaborazione dottrinale messa a punto dal sovrano, tralasciando alcune linee tematiche, come quella dell'immagine consustanziale, che si prestava a facili critiche da parte degli iconofili, ed introducendone altre, come ad esempio l'idea, che sembra ricalcata sulla lettera a Costanza, che la persona umana di Cristo non fosse comunque rappresentabile perché il suo corpo era stato glorificato, illuminato, assorbito dalla divinità[524]. È verosimile pensare che anche nella scelta dei testi dei Padri abbiano fatto sentire la loro voce. Niceforo riferisce, nella *Refutatio et Eversio*, che l'imperatore era in disaccordo con i vescovi riguardo ad alcune citazioni, che avrebbe preferito eliminare[525]. Purtroppo la scarsità delle testimonianze conservate non ci permette di valutare a pieno né la selezione dei passi patristici compiuta da Costantino V né le correzioni ad essa apportate dal concilio di Hieria.

3.5 - Citazioni patristiche negli Atti del Concilio Niceno II

La lettura delle testimonianze dei Padri svolge un ruolo di primo piano nel corso del settimo concilio ecumenico, convocato a Nicea nel 787 proprio per ristabilire il culto delle immagini, per volontà dell'imperatrice Irene[526].

Nel corso della prima sessione viene affrontato il problema della reintegrazione di alcuni vescovi iconoclasti pentiti, che viene accettata dopo la lettura di alcune testimonianze dei Padri sulla riammissione degli eretici pentiti e sul riconoscimento delle ordinazioni sacerdotali ed episcopali effettuate dagli eretici[527]. Nella seconda sessione viene data lettura delle

[524] C. Schönborn, *L'icona di Cristo*, cit., pp. 157-158.
[525] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. J. Featherstone, cit., pp. 44-45.
[526] P. J. Alexander, *Church councils and patristic authority*, in «Harvard studies in classical phiology», 63, 1958, pp. 493-505; P. Van den Ven, *La patristique et l'hagiographie au concile de Nicee de 787*, in «Byzantion», 25-27, 1955-1957, pp. 325-362; R. M. Grant, *The Appeal to the Early Fathers*, in «Journal of Theological Studies», 11, 1960, pp. 13-24; K. Parry, *Depicting the word*, cit., in particolare chap. 15, *Patristic Authority*, pp. 145-155; H. G. Thummel, *Bilderlehre und Bilderstreit : Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert*, Würzburg, 1991.
[527] Riguardo a questo problema vengono lette le seguenti testimonianze patristiche : di Basilio, *Lettera I ad Anfilochio*, sui canoni: (lettera 188), *Lettera agli Eveseni* (251), *Lettera agli Occidentali* (263), *Lettera a*

sinodiche inviate da papa Adriano al patriarca di Costantinopoli Tarasio e agli imperatori Irene e Costantino VI[528]. Nella terza si leggono la lettera inviata da Tarasio ai patriarchi orientali e la sinodica che questi hanno inviato al vescovo di Costantinopoli[529].

Con le sessioni IV e V si entra, dopo queste fasi preliminari, nel cuore del dibattito. Vengono lette e commentate molte testimonianze patristiche, per mostrare come la chiesa sia sempre stata favorevole al culto delle immagini e come il rifiuto delle icone, e non il culto ad esse prestato, sia in contraddizione con la fede ortodossa[530].

La VI sessione è dedicata alla lettura e confutazione dell'Horos del Concilio iconoclasta di Hieria del 754[531].

La VII sessione contiene le firme dei convenuti; sono inoltre allegate una lettera di Tarasio agli imperatori Irene e Costantino VI e una indirizzata dal concilio a tutto il clero e le chiese di Costantinopoli[532]. Nell'VIII vengono rilette alcune testimonianze ritenute particolarmente rappresentative e significative[533].

Senza dubbio le sessioni più interessanti, per i nostri fini, sono la quarta, la quinta e la sesta.

Quali sono le testimonianze lette al concilio? Si tratta, per lo più, di opere e argomenti che abbiamo già imparato a conoscere attraverso gli altri florilegi in difesa delle immagini.

Ci sono brani che attestano l'esistenza delle immagini e l'ammirazione e venerazione che i Padri nutrivano per esse, come il passo tratto dal *De sancto Meletio Antiocheno* di Giovanni Crisostomo e dal *De deitate Filii et Spiritus sancti* di Gregorio di Nissa sulle rappresentazioni

---

Terenzio (99); e inoltre Cirillo di Alessandria, *Lettera a Massimo, diacono di Antiochia*, Rufino di Aquileia, *Historia Ecclesiastica,* Socrate Scolastico, *Historia Ecclesiastica*, Cirillo di Scitopoli, *Vita di San Saba,* Rufino di Aquileia, *Historia Ecclesiastica,*, Teodoro Lettore, *Historia Ecclesiastica*, Cirillo di Scitopoli, *Vita di San Saba,* XII, 1042.1047, e ancora di Basilio, *Lettera ai sacerdoti di Nicopoli (240)*. Cfr. Mansi XII, 1023-1027, 1030, 1034, 1035, 1038, 1042-1047; Atti del Concilio Niceno, cit., 77-91.

[528] Mansi XII, 1055-1071; Atti del Concilio Niceno, cit., pp. 96-105. Nella lettera sono incluse le seguenti citazioni: *Vita Silvestri papae Romae;* Agostino, *Discorsi;* Gregorio di Nissa, *De trinitate Filii et Spiritus Sancti et in Abraham;* Basilio di Cesarea, *Homilia in XL martyres Sebastenses*; Severiano di Gabala, ivi ritenuto Giovanni Crisostomo, *De parabola seminis;* Giovanni Crisostomo, *Omelia sulla Quinta Feria dopo Pasqua* (in realtà si tratta dell'*Homilia De legislatore* di Severiano di Gabala); Basilio di Cesarea, *Lettera a Giuliano l'Apostata (n. 360)*; Cirillo di Alessandria, *Commento al Vangelo di Matteo*; Atanasio di Alessandria, *Oratio de Incarnatione Verbi;* Ambrogio, *De incarnationis dominicae sacramento;* Epifanio di Salamina, *Panarion* ; Stefano di Bostra, *Contra Iudaeos fragmenta;* Girolamo presbitero di Gerusalemme, *De effectu Baptismati, Dialogus de cruce.*

[529] Mansi XII, 1119-1127, 1127-1135; *Atti del Concilio Niceno,* cit, pp. 129-132; 133-137.

[530] Mansi XIII, 8-125, 160-200; *Atti del Concilio Niceno,* cit., pp. 161-228; 250-273.

[531] Mansi XII, 204-364; *Atti del Concilio Niceno,* cit., pp. 275-372

[532] Mansi XII, 365-413; *Atti del Concilio Niceno,* cit., pp. 381-416. Per le due lettere, si vedano rispettivamente: Mansi XIII, 400-408, 408-412; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 407-412; 413-416; esse non contengono citazioni patristiche sulle immagini.

[533] Giovanni Crisostomo, *De sancto Meletio Antiocheno*; Asterio di Amasea, *Homilia XI (sulla martire Eufemia);* Giovanni di Tessalonica, *Sermo (fragmentum de imaginibus)*; Simeone lo Stilita il Giovane, *Epistula ad Iustinum iuniorem;* Nilo di Ancyra, Epistola ad Olimpiodorum praefectum; Mansi XIII, 417, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 419. Il testo degli Atti non riporta nuovamente questi passi, ma dà notizia della loro lettura.

del sacrificio di Isacco[534]; quello di Severiano di Gabala sulla pittura "colma di pietà" che rappresenta la storia di un salmo[535]; il carme di Gregorio Nazianzeno nel quale si racconta la conversione miracolosa che un'immagine di Polemone suscita in una prostituta[536]; l'omelia su S. Eufemia di Asterio di Amasea[537], le lettere di Nilo di Ancyra ad Olimpiodoro e a Eliodoro[538]. Un certo peso lo hanno opere della polemica antigiudaica, come *l'Oratio V d*i Leonzio di Neapolis, gli *Acta in primo exilii Maximi*, l'*Epistula ad Scholasticum* e il *Sermo de sabbato ad Symeonem Bostrensem* di Anastasio di Antiochia nella IV sessione, il *Sermo de imaginibus* di Giovanni di Tessalonica e la Disputa di un Giudeo e un cristiano nella V sessione[539].Troviamo, naturalmente, i testi celeberrimi che ricorrono al paragone con l'immagine dell'imperatore per illustrare il rapporto fra le persone della Trinità, vale a dire i passi dal *De Spiritu Sancto* e dall'*Adversus Sabellianos, Arianos et Anomaeos* di Basilio di Cesarea e dall' *Oratio III Contra Arianos* di Atanasio; ma ci sono anche brani di Cirillo di Gerusalemme e di Simeone lo Stilita il Giovane[540]. Di Basilio sono presenti anche le omelie sui Quaranta Martiri e su Barlaam, nonchè l'Epistula 360[541].Vi sono, inoltre i passi di Eusebio e di Antipatro di Bostra sulla statua dell'emorroissa[542].

Uno spazio molto ampio è dato al tema dei poteri miracolosi delle immagini, attraverso: la *Narratio de cruce seu imagine Berytensi* di Pseudo Atanasio[543]; i miracoli di S. Anastasio il Persiano, dei SS. Cosma e Damiano e dei SS. Ciro e Giovanni[544], le vite di Simeone lo Stilita il Giovane, del patriarca Giovanni il Digniunatore (Fotino di Costantinopoli), di Maria Egiziaca (di Sofronio di Gerusalemme), di Teodoro di Sykeon (Giorgio Siceota)[545]; alcuni capitoli del *Pratum Spirituale* di Giovanni Mosco[546].

---

[534] Mansi XIII, 8; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 161; Mansi XIII, 9; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 162-163.
[535] Mansi XIII,9; *Atti del Concilio niceno,* cit, p. 161
[536] Mansi XIII, 13; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 164.
[537] Mansi XIII, 16-17; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 165-167
[538] Mansi XIII, 32, 36; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 175, pp. 176-177.
[539] Mansi XIII, 37 E-40 B; 44 A-53 C, 56, 56 E-57 A; *Atti del Concilio niceno,* cit, pp. 178-179, 181-187, 188; Mansi XIII, 164 C-165 C, 165 E-168 C; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 252-253, 254-255
[540] Mansi XIII, 69, 72, 121; *Atti del Concilio niceno,* cit, pp. 197, 225; Mansi XIII, 160-161; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 250, 251-252.
[541] Mansi XIII, 113, 80, 72-73; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 221, 202, 198-199.
[542] Il passo di Eusebio non è citato direttamente dai padri conciliari, ma si trova all'interno della lettera di Germano a Tommaso di Claudiopoli: Mansi XIII, 125, 228; per Antipatro, Mansi XIII, 13 D-E; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 165.
[543] Mansi XIII, 24 E-32 A; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 171-174
[544] Si vedano rispettvamente: Mansi XIII, 21 A-C, 21 C-24 C ; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 169-170; Mansi XIII, 57 B-D, 57 D-60 D ; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 190-191; Mansi XIII, 64 E-65 D, 68 A-D, *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 193-194, 195-196.
[545] Cfr. rispettivamente Mansi XIII, 73 B-76 C, 76 D-77B, 80 D-85 C, 85 D-89 A; *Atti del Concilio niceno*, cit., pp. 199-200, 200-201, 201-205, 205-207.
[546] Mansi XIII, 193 A-C; (e anche 60 D-61 B), 193 D-E, 193 E-196 C; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 270-271.

Abbiamo già ricordato il problema del rapporto degli Atti con il florilegio iconofilo del Parisinus Gr. 1115.

Quasi tutte le citazioni lette nelle sessioni IV e V sono incluse nel florilegio, ed appare molto verosimile che l'antologia iconofila composta a Roma nel corso dell'VIII secolo e portata a Costantinopoli dai legati papali nel 786 sia stata uno strumento di fondamentale importanza nella preparazione dei materiali per il concilio.

Sia che i passi durante i lavori sinodali siano stati letti direttamente dai codici contenenti le opere integrali, come più volte ribadito dai convenuti, sia che, come ritiene Alexakis, siano stati declamati dal florilegio, quest'ultimo ha comunque messo a disposizione degli iconofili una grande quantità di materiale, senza bisogno di compiere ulteriori sforzi di ricerca e selezione, quanto, semmai, di andare a controllare le citazioni nelle opere complete[547].

Ma gli Atti sono molto di più di una semplice riproposizione del florilegio romano. Proprio perchè non si limitano ad offrire un'antologia di passi, ma danno ampia discussione e commento delle testimonianze patristiche – anche se non per tutte – costituiscono un osservatorio privilegiato per indagare le motivazioni dei difensori degli iconofili, per capire come leggevano i testi dei Padri, come interpretavano il loro atteggiamento verso le rappresentazioni artistiche, che opinione avevano riguardo al problema dell'introduzione delle immagini nella vita della chiesa.

L'aspetto che più colpisce gli iconofili nella testimonianza dei Padri è il forte coinvolgimento emotivo e sentimentale che provano davanti alle immagini, alle quali riconoscono il potere di travolgere l'osservatore fino alle lacrime. Questo *shock* emotivo non è fine a se stesso, ma è strettamente connesso a finalità di carattere etico e pratico, poichè guida il fedele sulla via della conversione e della virtù. Proprio all'inizio della quarta sessione vengono lette alcune testimonianze riconducibili a questo argomento: oltre al passo di Gregorio di Nissa sulle immagini del sacrificio di Isacco, il *De sancto Meletio Antiocheno* di Giovanni Crisostomo, l'*Homilia De Legislatore* di Severiano di Gabala, l'*Epistola ad Acacium episcopum Scythopolis* di Cirillo di Alessandria, il carme *De virtute* di Gregorio Nazianzeno, l*'Homilia XI* su S. Eufemia di Asterio di Amasea[548].

Commentando questi brani, i convenuti al concilio danno un forte risalto all'emozione provata dall'osservatore davanti all'immagine.

Così, riguardo alle immagini di San Melezio:

[547] Secondo Alexakis, Codex Parisinus, cit., p. 222, 227-231, l'insistenza con cui i convenuti al concilio hanno ribadito che le testimonianze venivano lette dalle opere originali si spiega con l'intento di scongiurare le accuse di falsificazione tendenziosa dei testi patristici che loro stessi avevano gettato sul sinodo di Hieria.

[548] Mansi, XIII, 8-17; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 161-167.

"I devoti ebbero un tale amore verso l'immagine di San Melezio da riprodurla dovunque. Di questo li loda anche il Padre"[549].

Sul passo dell'*Homilia de Legislatore* di Severiano di Gabala (ma attribuita al Crisostomo)[550]:

il santo patriarca disse: "Se colui che ha la bocca più preziosa dell'oro ha detto una tale parola, *ho amato la pittura su cera*, che cosa dovremmo dire riguardo a coloro che la odiano?".
Basilio, piissimo vescovo di Ancyra, disse: Poichè egli dice *ho amato*, chi osa dire il contrario"?

A commento del passo di Gregorio di Nissa si sottolinea non solo l'emozione vissuta dal padre, ma anche la superiorità della pittura rispetto alla scrittura e l'utilità che essa può avere per i fedeli, non solo quelli meno istruiti; si afferma, inoltre, che, se la rappresentazione di un episodio dell'Antico Testamento può suscitare tanta commozione, quanto più possono farlo le pitture che rappresentano il Cristo crocifisso[551]:
Gregorio rappresenta il modello per eccellenza del tipo di reazione che il fedele deve avere davanti alle immagini, e a lui vengono confrontati anche altri padri[552].

---

[549] Mansi XIII, 8; *Atti del Concilio Niceno*, p. 161.
[550] Mansi XIII, 9; *Atti del Concilio Niceno*, pp. 161-162.
[551] Mansi XIII, 9-12; *Atti del Concilio niceno,* cit, pp. 162-163. L'enfasi qui posta sull'immagine del Crocifisso non è un'espressione di carattere retorico. La fortuna del tema della Crocifissione nel genere iconico nell'VIII e IX secolo è attestata da un'icona conservata al monastero di S. Caterina sul Sinai, per cui cfr: K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit, cat. B 51; G. e M. Sotiriou, *Icones,* cit., 42; fig. 27, 2; H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 176-177; K. Corrigan, *Text and image on an icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, in R. G. Ousterhout, L. Brubaker, *The Sacred image East and West*, Urbana, University of Illinois, 1995, pp. 45-62. Si può ricordare anche la crocifissione dipinta nella parete di fondo della cappella di Teodoto in S. Maria Antiqua a Roma (VIII secolo), che è stata interpretata dagli studiosi come riproposizione di un modello iconico in pittura murale. Cfr. K. Weitzmann, "The Classical in Byzantine Art as Mode of Individual Expression", in *Byzantine Art. An European Art*, Atene, 1966, pp.151-177; Id., *Various aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from sixth to twelfth Century*, «Dumbarton Oaks Papers», 20, 1966, pp.1-24; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*., con aggiornamento scientifico di M. Andaloro, Roma, 1987, pp. 139-140; N. Teteriatnikov, *For whom is Theodotus praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S.Maria Antiqua*, in «Cahiers Archéologiques», 41, 1993, pp. 37-46
[552] Il passo di Gregorio di Nissa fece effettivamente scuola nella letteratura bizantina. Troviamo delle espressioni molto simili nel *Sermo in Abraham et Isaac* di Efrem Siro: Ὁσάκις εἶδον τούτου τοῦ παιδὸς τὰς εἰκόνας, οὐδέποτε ἴσχυσα ἀδακρυτὶ παρελθεῖν, Ἐνεργοῦς μοι τῆς τέχνης ὑπ'ὄψιν ἀγαγούσης τῇ ἱστορίᾳ ταύτῃ σαφῆ κατανόησιν; "Tutte le volte che ho visto le immagini del figlio di questi, non sono stato capace di allontanarmi da esse senza piangere, avendo la vivida arte posto sotto i miei occhi una cognizione evidente riguardo a questa stessa storia" ; e nell' *Homilia LII, In Sanctos innocentes* di Teofane Cerameo: Εἶδον ἐγὼ τοῦτο τὸ πάθος χρώματι γεγραμμένον ἐν πίνακι, καὶ πρὸς οἶκτον ἐκινήθην, καὶ δάκρυα; Ho visto questa sofferenza rappresentata su una tavola attraverso il colore, e sono stato spinto alla compassione e alle lacrime. Per Efrem, cfr: *S. Ephraem Syri Opera*, Textum syriacum graecum latinum ad fidem codicum recensuit prolegomenis notis indicibus instruxit Silvius Ioseph Mercati, Tomus primus, Fasc. primus, Sermones in Abraham et Isaac, In Basilium Magnum, in Eliam, Romae, 1915, p. 75, strofe 131-132, vv. 521.528. Secondo Mercati sarebbe stato il Nisseno ad imitare Efrem. Per Teofane: PG 132, 924 AB; H. M. Maguire, *The depiction of sorrow in the Middle Byzantine art*, in «Dumbarton Oaks papers», 31, 1977, pp. 123-174. Maguire sottolinea anche come, parallelamente a questa esaltazione delle lacrime, i padri ritenessero le eccessive esternazioni di dolore incompatibili con la fede cristiana. Lo studioso fa riferimento ad un'omelia sulla Resurrezione di Lazzaro del Crisostomo. Sul tema del pianto davanti alle opere d'arte si veda anche J. Elkins, *Pictures and Tears: A History of People who have cried in front of Painting*, 2001, trad.it. *Dipinti e lacrime. Storie d gente che ha pianto davanti a un quadro,* a cura di F. Saba Sardi, Milano, 2007. Il saggio di Elkins è condotto principalmente in relazione all'età contemporanea e ad una dimensione di fruizione estetica svincolata dal contesto religioso. Nel

Dopo la lettura del passo di Cirillo di Alessandria, Costantino vescovo di Costanza di Cipro sottolinea[553]:

Ecco, anche San Cirillo è d'accordo con Gregorio di Nissa.

Anche riguardo ad Asterio[554]:

Il santo concilio disse: "Guardandola, ne fu commosso". Basilio, piissimo vescovo di Ancyra, disse: "il Padre che è stato letto ebbe gli stessi sentimenti del santissimo Gregorio. Tutti e due piansero davanti alle immagini"

In verità all'Omelia su S. Eufemia viene dato un rilievo forse anche maggiore che al passo del Nisseno. I padri conciliari proseguono infatti così[555]:

Il santissimo patriarca Tarasio disse: "Alla fine del discorso il padre invita e dà il permesso, per chi vuole, di vedere la storia dei martiri lottatori. Ha detto infatti: "Ora tu stesso, se vuoi, potrai vedere l'opera, così da verificare quanto la nostra spiegazione sia stata inferiore a quella pittura".
Giovanni, presbitero amatissimo da Dio e legato dalle sedi apostoliche d'oriente, disse: "Sicchè l'immagine è migliore della parola. Dio ha provveduto che avvenisse così a motivo delle persone illetterate".
Costantino, piissimo vescovo di Costanza di Cipro, disse: "Se le sacre immagini hanno suscitato in uomini santi una tale compunzione, quanto più questo avverrà per noi?
Teodoro, piissimo vescovo di Mira, disse: "Poichè i nostri padri hanno parlato così, noi non abbiamo che cosa dire".
Giovanni, presbitero amatissimo da Dio e legato delle sedi apostoliche d'oriente, disse: "I pittori non si oppongono alle Scritture. Quello che dice la Scrittura essi lo ritraggono in modo da essere concordi con quanto è scritto".
Teodosio, piissimo vescovo di Amorio, disse: "Il divino apostolo insegna: Ciò che è stato scritto prima, è stato scritto a nostra istruzione. Le sante e venerate immagini, dunque, quelle dipinte o quelle su legno o in mosaico, servono a darci un insegnamento, a suscitare fervore e a offrirci un modello. Esse sono state create affinchè anche noi offriamo a Dio il medesimo modello di vita e la lotta dei santi, così che Egli ci renda degni della loro condizione e porzione e ci faccia coeredi del suo regno".
Teodoro, piissimo vescovo di Catania, disse: Il beato maestro Asterio, ispirato da Dio, ha illuminato, come stella radiosa, i cuori di noi tutti: non senza ragione la chiesa universale ha

---

capitolo 9, *Piangere guardando la Madonna piange*, pp. 161-162 cita tuttavia brani di Ambrogio e del Crisostomo che sottolineano l'importanza delle lacrime come manifestazione non di dolore, ma di devozione: le lacrime frutto di un pio cordoglio sono considerate una fonte che abbevera la chiesa.

[553] Mansi XIII, 13; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 164.

[554] Mansi XIII, 20; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 167-168.

[555] Mansi XIII, 20; *Atti del Concilio Niceno,* cit., p. 168. Il risalto dato all'Homilia XI di Asterio negli Atti del Concilio Niceno II è stato rilevato anche da: E. A. Castelli, "Asterius of Amasea, Ekphrasis on the Holy Martyr Euphemia." Introduction and translation from Greek", in *Religions of Late Antiquity in Practice*, Princeton Readings in Religion, ed. Richard Valantasis, Princeton, 2000, pp. 464-468; M. Andaloro, "L'ellenismo a Bisanzio. A Roma, a Costantinopoli", *nel Novecento*, in *Medioevo : il tempo degli antichi*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, 2006, pp. 96-116 (in particolare pp. 109-111). Sul tema dell'emozione in relazione al testo di Asterio e più in relazione alle omelie e immagini di martirio si tornerà nel paragrafo 4.4.

accolto le sante e venerate immagini, ma seguendo adeguatamente gli insegnamenti dei nostri padri".

Il tema dell'emozione provata – o che deve essere provata - davanti alle immagini compare anche in brani citati con l'intento di mettere l'accento su altri aspetti, come i poteri miracolosi delle immagini. Così, ad esempio, commentando il racconto pseudoatanasiano dell'immagine del Cristo crocifisso di Berytus[556].

Anche nei miracoli di Sant'Anastasio il Persiano il santo rimane profondamente colpito da pitture che rappresentano storie di martirio, e, raffigurato a sua volta nelle immagini, suscita sconvolgimenti che conducono alla conversione[557].

La rilevanza che agli occhi dei padri conciliari riveste il tema della reazione emotiva difronte all'immagine è confermata dal fatto che alcuni di questi passi acquistano un particolare risalto attraverso la ripezione all'interno degli atti.

Il passo di Gregorio di Nissa è citato anche nella sinodica di Adriano a Irene e Costantino VI, letta nel corso della II sessione, e nella lettera di Germano a Tommaso di Claudiopoli (qui però come testimonianza dell'esistenza delle immagini fin dai primi secoli della chiesa, senza dare un particolare rilievo al tema dell'emozione)[558]. Insieme al *De Spiritu Sancto* di Basilio e all'*Homilia De Legislatore* di Severiano di Gabala è inoltre richiamato nella VI sessione, senza riportare direttamente le citazioni, come esempio di testimonianza rappresentativa del pensiero dei Padri sulle immagini, che gli iconoclasti avrebbero dovuto leggere, invece di appellarsi a opere eretiche o spurie[559].

L'*Homilia XI* di Asterio di Amasea compare per ben tre volte: nella prima parte della IV sessione, come abbiamo visto poc'anzi; nella VI sessione; fa inoltre parte del gruppo di testimonianze che vengono rilette nel corso dell'VIII sessione nel palazzo della Magnaura, evidentemente perchè rienute significative ed efficaci per ricapitolare brevemente il pensiero ortodosso sulle immagini[560].

Nessun altro dei principali filoni della teoria iconodula trova negli Atti una simile enfatizzazione, attraverso la ripetizione e i commenti.

---

[556] Mansi XIII, 32; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 174.
[557] Mansi XIII, 21; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 169; Mansi XIII, 24; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 170.
[558] Mansi XII, 1066; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 101; Mansi XIII, 117; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 222-223.
[559] Mansi XIII, 324, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 348
[560] Mansi XIII, 16-17; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 165-167; Mansi XIII, 308 A-309 D; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 337-338; Mansi XIII, 417, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 419.

L'unica testimonianza che conosce un numero maggiore di attestazioni è il celebre passo del *De Spiritu Sancto* di Basilio, ma non stupisce, trattandosi di quello che può essere considerato il brano manifesto di tutto il pensiero iconodulo[561].

Altro aspetto che rende gli Atti particolarmente interessanti rispetto agli precedenti florilegi iconofili è il confronto diretto con gli iconoclasti e con l'uso che facevano delle citazioni patristiche, attraverso la confutazione dell'Horos del sinodo di Hieria nella VI sessione. Il che significa anche confronto con le testimonianze più o meno ostili verso le immagini e con gli atteggiamenti problematici e contraddittori sui quali ci siamo soffermati nel II capitolo.
La strategia seguita dagli iconofili è duplice: quando è possibile, si respingono i brani richiamati dagli iconoclasti in quanto opere di autori eretici o falsi confezionati dagli avversari; laddove non possono seguire questa linea, trattandosi di opere di autori sicuramente ortodossi, cercano di dimostrare che il vero intento dell'autore non era quello di esprimere una condanna sulle immagini. Cominciando con Epifanio, possiamo dire che un vero e proprio confronto con il "dottore degli iconoclasti" non c'è negli atti: gli scritti contro le immagini che gli sono attribuiti non sono citati direttamente, a parte il breve passo del *Testamentum* e un riferimento alla Lettera a Teodosio[562]; e i difensori delle immagini si limitano a qualificarli come spuri, adducendo le seguenti motivazioni: se egli avesse considerato illegittimo il culto delle immagini, avrebbe introdotto l'idolatria cristiana nel suo *Panarion*, in cui passa in rassegna e confuta tutte le eresie del suo tempo; il fatto che nessun vescovo o autorità della chiesa per quasi quattrocento anni abbia accettato questi libelli, ad eccezione degli iconomachi, dimostra che essi sono dei falsi[563]. Per gli iconofili non era ammissibile che questo padre, vera e propria roccaforte dell'ortodossia nel IV secolo, potesse aver avuto il minimo dubbio riguardo alle immagini cristiane.
Per quanto riguarda l'*Epistola ad Constantiam* di Eusebio, che era l'altro principale punto di riferimento degli iconoclasti, qui i padri conciliari riescono con tutta facilità a negargli autorevolezza grazie alle note posizioni filoariane del vescovo di Cesarea. Nella presentazione degli iconofili, Eusebio era un doppiogiochista che oscillava spesso fra l'arianesimo e la simulazione della verità; nelle sue opere ha spesso affermato che il Figlio è Creatura del Padre

[561] Mansi, XIII, 69, D-E; XII, 1146; XIII, 324, 325 in questi ultimi tre casi (limitato alla frase "l'onore tributato all'icona passa al modello"; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 143, 197, 348-349.
[562] Mansi XIII, 292; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 328-329; Mansi XIII, 293; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 330. La definizione di Epifanio "dottore degli iconoclasti" fa riferimento al contributo di P. Maraval, '***Epiphane**: "**docteur** des iconoclastes",' in F. Boespflug and N. Lossky (eds), *Nicee II, 787-1989. Douze siecles d'images religieuses*, Paris 1987, pp. 51-62.
[563] Mansi XIII, 293-296; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 329-331.

e a Lui inferiore nella dignità, e, per dimostrarlo, vengono riportate citazioni dalla Lettere ad Alessandro di Alessandria e ad Eufrazione[564]. Eusebio non ha avuto un corretto pensiero sull'Incarnazione, ritenendo che il Logos non si sia fatto veramente uomo, ma si sia limitato a rivestirsi di una carne. In ciò si rivela teopaschita, cioè dà prova di ritenere che la natura divina del Cristo abbia sofferto la passione, che il pensiero ortodosso attribuisce alla sola natura umana di Gesù. Così Eusebio rifiuta le immagini, proprio come hanno fatto i teopaschiti Severo di Antiochia, Pietro Cnafeo, Filosseno di Hierapolis[565]. Costoro sono in realtà esponenti dell'eresia monofisita, ma la definizione data dai padri conciliari è del tutto comprensibile, visto che, in sostanza, sia i teopaschiti che i monofisiti negano la natura umana di Cristo o comunque ne hanno una concezione molto riduttiva[566].

La confutazione di Eusebio continua adducendo citazioni di Atanasio e di Cirillo di Alessandria, per mostrare come l'idea - su cui si basa il rifiuto di soddisfare alla richiesta della principessa – che la carne di Cristo dopo la Resurrezione sia stata trasfigurata nella divinità non corrisponda al pensiero ortodosso. Cristo ha infatti mantenuto la natura corporea anche dopo la Resurrezione, e la carne è stata sì illuminata e magnificata dalla gloria divina, ma non trasformata nella sua essenza[567].

Anche il passo attribuito dagli iconoclasti a Teodoto di Ancyra viene respinto come un falso. Il linguaggio che in esso traspare, dicono i padri conciliari, è quello degli iconomachi, non quello di Teodoto, come dimostra il fatto che nulla di simile si trova nei suoi scritti. Anche l'omessa citazione dell'opera di provenienza dimostra che il frammento è spurio[568].

In verità questi non sembrano sufficienti a negare la paternità di Teodoto. La mancanza del titolo può suggerire che il frammento provenga da un florilegio, ma questo non implica di necessità che sia un falso; contro questa convinzione gioca l'affinità con i passi di Gregorio Nazianzeno e Anfilochio di Iconio pure riportati nell'Horos[569]. Non potendo negare l'autenticità di questi, gli iconofili cercano di spiegarli mostrando come in essi l'ostilità verso le immagini è solo apparente. Così i versi in cui il Nazianzeno invita a non riporre la fede nei

[564] Mansi XIII, 316-317; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 343; Mansi XIII, 317; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 344

[565] Ibid.

[566] Sull'accostamento degli ariani ai monofisiti fatto dagli iconofili si tornerà nel paragrafo 4.1.

[567] Cirillo di Alessandria, Lettera I a Succenso di Diocesarea, Mansi XIII, 320; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 345; Discorso contro i sinusiasti, Mansi XIII, 320-321; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 346; Atanasio di Alessandria, Lettera a Eupsichio di Cesarea, Mansi XIII, 317-320, *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 346-347.

[568] Mansi XIII, 312; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 340-341.

[569] Gregorio Nazianzeno, *Carmina Moralia, 3*1, 39-40, Mansi XIII, 297, *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 331-332; Anfilochio di Iconio, *Encomium in sanctum Basilium*, Mansi XIII, 301, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 334.

colori intendono esortare all'esercizio della virtù[570]. Il passo in cui il Crisostomo dice che attraverso gli scritti godiamo della vera presenza dei santi, perchè sono immagini delle loro anime, sottolinea giustamente l'importanza dei testi che presentano ai fedeli le imprese del santo, ma non per questo vuole condannare le pitture, che assolvono a questo compito in modo non inferiore alla scrittura, come riconoscono gli stessi padri[571].

Riguardo al brano in cui Atanasio giudica degni di commiserazione coloro che venerano le cose create, i padri conciliari osservano che gli iconomachi hanno impropriamente rivolto contro le pitture cristiane quello che il patriarca alessandrino aveva detto contro gli idoli[572].

Anche Anfilochio di Iconio non intende in alcun modo conciliare le immagini materiali, più semplicemente esorta i cristiani ad imitare le virtù dei santi. Onorare questi ultimi attraverso le immagini sarebbe del resto un gesto privo di significato se non accompagnato da un comportamento virtuoso[573].

Insomma, talvolta i padri possono sembrare ostili alle immagini, ma in realtà stanno perseguendo finalità di carattere etico, morale o educativo che non hanno nulla a che fare con la loro posizione riguardo alle rappresentazioni di Cristo o dei santi.

A riprova si soffermano sul caso di Asterio di Amasea, un autore assolutamente favorevole alle immagini, ma che, nell'*Homilia in Lazarum*, sembra assumere un atteggiamento ostile nei confronti di esse. L'invito ad evitare le rappresentazioni di Cristo e dei miracoli da lui eseguiti sulle vesti si spiega in realtà con il proposito di esortare i cristiani a non bramare vesti sontuose e riccamente decorate e a mantere uno stile di vita sobrio, più consono ai dettami della povertà evangelica[574]. Se accanto al sermone su Lazzaro di pone quello dedicato a S. Eufemia, con la meravigliosa ekphrasis della pittura che rappresenta il martirio della santa[575], si capisce che Asterio non era contrario alle immagini di Cristo, bensì solo all'utilizzo di manufatti preziosi - e nella fattispecie tessuti – da parte dei fedeli. Ma ciò che non è ammesso nel costume quotidiano dei fedeli è accettato e anzi benvenuto se realizzato per glorificare Dio: se le vesti con ricamate le scene evangeliche sono una biasimevole ostentazione di lusso, un velo dipinto di pregevole fattura artistica è un lodevole tributo alla martire e a Cristo, per

[570] Gregorio Nazianzeno, *Carmina Moralia, 3*1, 39-40, Mansi XIII, 297, *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 331-332.
[571] Mansi XIII, 300; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 333. Come testimonianza del fatto che i padri considerano la pittura non inferiore alla scrittura: Basilio di Cesarea, *Homilia in XL Martyres Sebastenses*, Mansi XIII, 300 C, *Atti del Concilio niceno,* cit, p. 333; Severiano di Gabala, ivi ritenuto Giovanni Crisostomo, *Homilia De legislatore*, Mansi XIII, 300 C, *Atti del Concilio niceno,* cit, p. 333.
[572] Mansi XIII, 300; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 333-334.
[573] Mansi XIII, 301-304; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 334-335.
[574] Mansi XIII, 305; *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 336-337.
[575] Asterio di Amasea, *Homilia XI (sulla martire Eufemia)*, Mansi XIII, 308 A-309 D, *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 337-338.

amore del quale essa ha affrontato la sua passione, e giustamente trova collocazione nello spazio del santuario[576]. È una distinzione – dicono i padri conciliari - che viene confermata anche dalla Bibbia: Jahvè dice a Mosè, riguardo alla tenda che doveva ospitare l'arca dell'alleanza: "La farai con dieci teli di bisso ritorto, di porpora viola, di porpora rossa e di scarlatto. Vi farai figure di cherubini, lavoro di artista" (Es 26, 1). Mentre per il popolo raccomanda che vesta in modo semplice e sobrio: "Non ti vestirai con un tessuto sobrio" (Dt 22, 11)[577].

È interessante rilevare come, in questo commento alle due omelie apparentemente contrastanti di Asterio, oltre all'idea che i padri siano guidati da un intento morale, di correzione dei costumi, si introduce una distinzione fra arte sacra e arte profana che poteva risultare particolarmente efficacie nel contesto della polemica con gli iconoclasti, i quali, mentre bandivano l'arte sacra, avevano dato nuovo e particolare vigore a quella profana[578].

Un altro aspetto che emerge dal commento che i padri conciliari fanno delle testimonianze patristiche è la tendenza a confermare con la loro esperienza diretta quanto leggono nei testi scritti. Sembra quasi che ci sia la preoccupazione di mostrare come la difesa delle immagini, che si svolge tutta sul piano dei testi, non sia un fatto solo letterario, scollegata dalla realtà.
Così, dopo la lettera di Nilo al silenziario Eliodoro, Teodoto di Myra racconta[579]:

Anch'io ho sperimentato fatti simili a quelli della storia sopra raccontata. Poiché avevo subito un'ingiustizia da parte delle autorità, il mio arcidiacono, uomo pio e timorato di Dio, mi disse: "Ho visto in sogno il patriarca che mi diceva: il metropolita salga da noi e tutti i suoi affari saranno sistemati in modo a lui proficuo". Chiesi allora all'arcidiacono: con quale forma e aspetto ti è apparso il patriarca?". Mi rispose: "Rosso in volto e con i capelli bianchi". Gli dico: "il patriarca non ha questo aspetto, ma porta sulla veste l'immagine di San Nicola, che ha proprio l'aspetto di quello che tu hai visto, come hai spiegato". Ed egli mi rispose: "Si, aveva davvero tale aspetto il personaggio che ho visto e che mi diceva queste cose". Da ciò, dunque, dalla somiglianza con l'immagine, ho capito che gli era apparso san Nicola. Subito, allora, credendo alla parola, salii alla città imperiale, che Dio custodisce, e tutti gli affari riguardanti la mia diocesi si sono aggiustati.

[576] È una sottolineatura interessante se si tiene in conto il grande sviluppo che la produzione di tessuti liturgici con soggetti figurati cristiani sembra aver conosciuto fra VIII e IX secolo, a giudicare soprattutto dalla testimonianza del Liber Pontificalis. Cfr. al riguardo: L. Brubaker, W. Haldon, *Byzantium in the iconoclast era (ca 680-850): the sources: an annotated survey*, 2001, pp. 82-103; M. Andaloro, *Immagine e immagini da Adriano I a Pasquale I nel Liber Pontificalis*, in «Mededelingen van het Nederlands Institut te Rome», 60/61, 2001-02 (2003), pp. 45-10; Ead., "I papi e l'immagine prima e dopo Nicea", in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), 2004 a cura di A.C. Quintavalle, pp.525-540.

[577] Mansi XIII, 309, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 339. I padri riportano anche un passo della lettera a Timoteo dove le donne sono invitate a vestire sobriamente: 1 Tim 2, 9-10.

[578] Un'interpretazione analoga sarà fornita da Niceforo nell'*Adversus Iconomachos,* riguardo a un passo di Giovanni Crisostomo. Cfr. paragrafo 3.8.

[579] Mansi XIII, 33, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 176.

A commento di un passo dei Miracoli dei SS. Cosma e Damiano in cui si racconta della guarigione della moglie di Costantino di Laodicea, Manzone vescovo di Pracani racconta di essere stato risanato da una gravissima malattia per aver appoggiato un'icona di Cristo sulla parte malata (IV sessione, XIII, 64)[580]. Sempre nel corso della IV sessione, dopo la lettura di alcuni passi della Vita di San Simeone lo Stilita il Giovane incentrati sulla punizione di empi che hanno commesso azioni ingiuriose contro le icone[581], Costantino vescovo di Costanza di Cipro racconta alcuni fatti prodigiosi a lui noti, i protagonisti dei quali hanno subito delle sofferenze fisiche come penitenza per aver recato oltraggio alle immagini[582]. La logica alla base di questi racconti è la stessa per la quale chi danneggia l'immagine dell'imperatore viene punito, perché ciò che si compie verso l'immagine è inteso come rivolto al prototipo; ma in questo caso, trattandosi di immagini sacre, la punizione è di origine soprannaturale.
Anche Germano, nella lettera a Tommaso di Claudiopoli, letta in chiusura della IV sessione, afferma di aver avuto esperienza di molti miracoli operati dalle immagini[583].

Una simile volontà di conferma dei dati che emergono dai testi si mostra anche nel riferimento – certo non preponderante negli Atti, ma sicuramente più consistente che negli scritti di Germano e Giovanni Damasceno o negli altri florilegi iconofili – al piano delle rappresentazioni artistiche propriamente dette.
Vediamo alcuni esempi. Dopo la lettura dei passi tratti dalla *Passio* e dai Miracoli di S. Anastasio il Persiano, i due legati romani, Pietro, igumeno di San Saba e Pietro presbitero di Santa Romana chiesa, affermano che l'icona di S. Anastasio protagonista del miracolo si trova a Roma, nel monastero delle Tre Fontane:

> Pietro e Pietro, presbiteri amatissimi da Dio e legati di Adriano, papa dell'Antica Roma, dissero: "Quest'immagine di Sant'Anastasio si trova ancora oggi a Roma nel monastero [delle Tre Fontane] con la sua preziosa testa[584].

[580] Mansi XIII, 65, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 195.
[581] *Vita Symeonis Stilitae iunioris*, Mansi XIII, 73 B-76 C, 76 D-77B, *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 199-200, 200-201.
[582] Mansi XIII, 77, *Atti del Concilio niceno*, cit, pp. 201-202.
[583] Mansi XIII, 125, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 227.
[584] Mansi XIII, 24; *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 170. L'icona andò probabilmente distrutta durante un incendio occorso durante il pontificato di Adriano (772-795), e che danneggiò gravemente il complesso delle Acque Salvie. La chiesa e il monastero furono prontamente ricostruiti e ricevettero cospicue donazioni, come si ricorda nel Liber Pontificalis. Cfr. C. Bertelli, *Caput Sancti Anastasii*, in «Paragone», 247, 1970, pp. 12-25, in particolare pp. 13-14.

Sempre loro, mentre viene discussa la lettera di Nilo al prefetto Olimpiodoro, riferiscono che cicli affrontati dell'Antico e del Nuovo Testamento paragonabili a quelli raccomandati da Nilo si trovano, nell'urbe, sulle pareti di San Giovanni in Laterano[585]:

Pietro e Pietro, presbiteri amatissimi da Dio e legati di Adriano, papa dell'Antica Roma, dissero: "Qualcosa di simile ha fatto in antico Costantino, di felice memoria. Costruendo la chiesa del Salvatore a Roma, sulle due pareti del tempio fece disegnare storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, da una parte Adamo che esce dal Paradiso, dall'altra il ladrone che entra nel Paradiso, ecc.[Mansi XIII, 36-37, p. 177]

Da notare che sono indicate due scene che si corrispondono sulle due opposte pareti: la cacciata di Adamo dal Paradiso terrestre e l'ingresso del Buon Ladrone nel Paradiso terrestre.
Rispetto a questo riferimento, sembra di sapore più letterario l'affermazione dei padri conciliari che, commentando il passo del *De deitate Filii et Spiritus Sancti* di Gregorio di Nissa, dicono di aver visto rappresentato da più parti il sacrificio di Isacco[586].
Infine, nella ricapitolazione che chiude la VI sessione, vengono passate in rassegna una serie di immagini che la chiesa propone all'osservatore per esortarlo alla penitenza e al rispetto dei comandamenti di Dio[587]. Da notare in particolare la menzione di Giovanni il Battista che indica col dito Cristo e annuncia che egli toglie i peccati del mondo. È un'iconografia che raccoglie l'invito del canone 82 del concilio Quinsesto (692), il quale aveva decretato:

In alcune pitture delle sacre immagini è raffigurato, indicato dal dito del precursore, un agnello inteso come figura della grazia, cioè il vero agnello indicatoci dalla legge, Cristo, nostro Dio. Pur venerando le antiche figure ed ombre, trasmesse alla chiesa come simboli e prefigurazioni della verità, mettiamo al primo posto la grazia e la verità, riconoscendola come pienezza della legge. Affinché dunque ciò che è perfetto risalti agli sguardi di tutti anche nelle opere pittoriche, stabiliamo che da questo momento sia rappresentata anche nelle immagini, al posto del vecchio agnello, la figura umana dell'agnello che toglie il peccato del mondo, Cristo nostro Dio; per mezzo di Lui contempliamo la profondità dell'umiliazione del Verbo di Dio siamo condotti per mano alla memoria della sua incarnazione, della sua passione e morte salvifica, e della redenzione che ne è venuta al mondo[588].

[585] Mansi XIII, 24, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 170.
[586] Mansi XIII, 9, *Atti del Concilio niceno*, cit, p. 162.
[587] Mansi XIII, 360, pp. 368-369.
[588] Mansi XII, 1123 E-1126 A; *Atti del concilio niceno*, cit., p. 131. Questo soggetto è attestato da un'icona proveniente dal monastero di Santa Caterina sul Sinai e ora conservata a Kiev, per la quale cfr. H. Belting, Il culto delle immagini, cit., pp. 177-179.
Il canone 82 aveva un particolare valore per gli iconofili anche perché costituiva l'unica disposizione conciliare sul problema delle immagini prima dell'età dell'iconoclastia; gli iconomachi non potevano vantare riferimenti in tal senso.

La sostituzione dell'agnello con la figura umana di Cristo aveva un particolare valore per gli iconofili, in quanto riconosceva il ruolo del dogma dell'Incarnazione come fondamento della possibilità delle immagini sacre.

3.6 - La nuova fase dell'iconoclastia e il florilegio del concilio dell'815

La seconda fase dell'iconoclasmo porta a un notevole allargamento di orizzonti nella conoscenza dei testi dei Padri sulle immagini. Questo rinnovamento si deve in primo luogo agli iconomachi, che cercano di dare nuova linfa alla loro battaglia.
È l'imperatore Leone V l'Armeno che, salito al trono nell'813, riporta in vita la politica iconoclasta di Leone III e Costantino V, convinto che essa fosse gradita a Dio e ad essa si dovessero i successi militari ottenuti dai due imperatori, mentre le sconfitte subite dagli ortodossi Irene, Costantino VI, Niceforo I e Michele I erano la prova lampante della disapprovazione divina del culto delle immagini[589]. Fin dalla pentecoste dell'814 si rivolse al dotto Giovanni Morocharziamos, detto il Grammatico (successivamente patriarca di Costantinopoli, con il nome di Giovanni VII, dall'837 all'843), mettendolo a capo di una commissione incaricata di reperire testimonianze patristiche che potessero fornire appoggio alle convinzioni degli iconoclasti, in preparazione di un concilio che avrebbe nuovamente messo al bando il culto delle immagini. L'operato di Giovanni fece sì che a Costantinopoli arrivassero una grande quantità di libri antichi, come ricorda anche la sinodica dei tre patriarchi all'imperatore Teofilo (839)[590]:
L'imperatore cercò di arrivare ad un compromesso con Niceforo, patriarca di Costantinopoli dall'806, ma questi si rifiutò nel modo più categorico di tornare a mettere in discussione il culto delle immagini, che aveva ricevuto l'approvazione di un concilio ecumenico (il Niceno II). Parte del compromesso avrebbe richiesto la rimozione quanto meno delle icone che erano collocate più in basso e quindi maggiormente esposte alla venerazione e al bacio dei fedeli. Ma Niceforo fu appunto inflessibile, e come lui non ebbero remore a manifestare apertamente il proprio dissenso verso un rinnovo della politica iconoclasta altri vescovi nonchè Teodoro, abate del monastero di Studios. Dopo il fallimento delle trattative, si giunse così, nel marzo dell'815, alla convocazione di un sinodo che decretò la deposizione di Niceforo, mandato in esilio; in sua vece, il 1° aprile dell'815 venne innalzato al soglio patriarcale Teodoto

[589] M. V. Anastos, "L'impero bizantino e la lotta iconoclastica 717-842", in *Storia del Mondo Medievale*, vol. III, *L'impero bizantino*, a cura di J. M. Hussey, Cambridge, 1966, ed. it. 1978, pp. 93-138, in particolare pp. 132-133; K. Parry, *Depicting The Word*: Byzantine Iconophile Thought Of The Eighth And Ninth Centuries, Leiden, Brill, Koln, 1996, p. 13.
[590] M. V. Anastos, *L'impero bizantino*, cit., p.132.

Cassiteras, che appoggiava la politica iconoclasta dell'imperatore. Dopo di che, un nuovo concilio, presieduto da Teodoto, si tenne nella basilica di S. Sofia, decretando la condanna del concilio Niceno II e richiamandosi invece al sinodo di Hieria del 754, riconosciuto come settimo ecumenico.

L'attività di Giovanni il Grammatico, esponente di spicco del mondo culturale del tempo e animatore teorico del secondo iconoclasmo, fu fondamentale per l'avvio di quell'umanesimo bizantino che sarebbe culminato con Fozio. Purtroppo la *damnatio memoriae* di cui fu fatto oggetto ad opera degli iconoduli, che lo dipingono come un'ambigua e demoniaca figura di stregone e negromante e lo presentano come novello Simon Mago, non permette di valutare a pieno il nuovo spessore da lui dato allo studio delle testimonianze patristiche sulle immagini. L'unica fonte giunta fino a noi che restituisca la voce diretta degli iconoclasti è l'Horos del concilio dell'815, trascritta, per poi ovviamente essere confutata, nella *Refutatio et Eversio* del patriarca Niceforo[591] (opera sulla quale poi torneremo).

La definizione è conservata nella prima parte della *Refutatio et Eversio*[592]. Il contenuto è, in sintesi, il seguente. I convenuti si richiamano agli imperatori Leone III e Costantino V, che hanno condannato la venerazione delle immagini, in quanto non è avallata da alcuna autorità o tradizione e non reca alcun profitto; essi hanno giustamente preferito di praticare l'adorazione in spirito e verità.Prima del concilio da loro convocato, i cristiani erano attaccati alle immagini come i pagani, ma il sinodo del 754, seguendo la dottrina dei sei concili ecumenici, liberò la chiesa dall'idolatria, inaugurando un lungo periodo di pace.

Ma quando l'impero passò nelle mani di una donna (l'imperatrice Irene), fu rovinato dalla semplicità di costei, che si era affidata a dei vescovi privi di istruzione; ella stabilì infatti come dogma di dipingere nella materia morta l'immagine dell'incomprensibile Figlio di Dio e di adorare, oltre a questa, anche le immagini della Vergine e dei Santi.

Esaminando gli atti dei sei concili ecumenici, si capisce che gli adoratori delle immagini hanno ricavato dalle eresie le loro dottrine, pretendendo di circoscrivere l'incircoscrivibile o di separare le due nature di Cristo.

---

[591] Cfr. paragrafo 3.8.

[592]Nella prima parte della Refutatio et Eversio Niceforo riporta la Definizione commentandola passo passo. Cfr. *Nicephori...Refutatio et eversio,* ed. Featherstone, cit., pp. 3-140. Un'esposizione sintetica è offerta da P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople: Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine* Empire, Oxford, 1958, Appendix, Summary of Nicephorus "Refutatio et Eversio", pp. 242-255. I frammenti dell'Horos sono pubblicati da P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council,* pp. 58-60.

Il concilio dell'815 non può che rifiutare quello tenutosi a Nicea nel 787, per le sopraddette ragioni e per l'eccessivo peso dato alla venerazione. Accetta invece e conferma gli atti del sinodo delle Blachernae (il concilio del 754), in quanto supportato dall'autorità dei Padri: ne conserva inalterati i decreti e sulla base di esso dichiara che la fabbricazione delle immagini non è nè vantaggiosa nè venerabile. Tuttavia, riconoscendo che ci sono diversi gradi di male, si astiene dal chiamare le immagini idoli.

La definizione richiama in modo molto sintentico i decreti conciliari del 754 e del 787, dichiarando di accettare i primi e respingere i secondi. I convenuti del concilio di Santa Sofia, tuttavia, non si limitano a ripetere il passato. Pur rifacendosi a argomentazioni già avanzate da Costantino V e dal concilio di Hieria, forniscono il loro particolare contributo concentrandosi sul problema delle immagini di Cristo e dei santi. La loro posizione emerge incidentalmente, all'interno dell'Horos, laddove condannano l'imperatrice Irene per aver ordinato di dipingere l'incomprensibile Figlio di Dio nella materia morta, pretendendo di circoscrivere l'incircoscrivibile, e laddove chiamano le immagini dei santi *pseudonimoi eikones*[593]. Che questi fossero i punti sui quali si era focalizzata la loro attenzione e su cui avevano concentrato l'impegno nella ricerca e nell'interpretazione delle testimonianze dei Padri, lo conferma anche il florilegio allegato alla definizione e conservato nella seconda parte della Refutatio et Eversio. Tale florilegio riprende in parte, modificandolo, quello del concilio di Hieria. Contiene le seguenti citazioni[594]:

- Costituzioni Apostoliche
- Asterio di Amasea, Homilia I (*De divite et Lazaro*)
- Leonzio
- Teodoto di Ancyra, frammento
- Basilio di Seleucia, frammento
- Anfilochio di Iconio, *Encomio su S. Basilio*
- Basilio di Cesarea, *Prima Omelia sulla Creazione dell'uomo a immagine di Dio* (spuria)
- Gregorio di Nissa
- Gregorio Nazianzeno, *Carmina moralia*, 31, 39-40
- Giovanni Crisostomo, *Homilia in Romanum martyrem*
- Giovanni Crisostomo, *In Abraham* (frammento)
- Giovanni Crisostomo, *Sul carceriere* (frammento)
- Nilo di Ancyra, *Epistula ad Olimpiodorum*
- Vari passaggi attribuiti ad Epifanio: Testamento, Epistola Dogmatica, Trattatato contro coloro che fanno immagini, Epistola all'imperatore Teodosio, Epistola a Giovanni di Gerusalemme; Panarion

[593] P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit., p. 41.

[594] P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council,* cit., pp. 60-66; *Nicephori...Refutatio et eversio,* ed. Featherstone, cit., pp. 141 ss (le citazioni del florilegio sono ampiamente commentate da Niceforo: cfr paragrafo 3.8). Un'esposizione sintetica delle citazioni e del commento di Niceforo è offerta da P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus...*Appendix, cit., pp. 256 ss.

Il pensiero dei vescovi iconoclasti dell'815 si comprende più chiaramente andando a vedere quali sono le citazioni nuove rispetto a Hieria. Alcune di esse ci fanno capire quali sono i nodi concettuali che stanno maggiormente a cuore ai partecipanti al concilio.

- Costituzioni Apostoliche
- Asterio di Amasea, *Homilia I (De divite et Lazaro)*
- Leonzio
- Basilio di Cesarea, Prima Omelia sulla Creazione dell'uomo a immagine di Dio
- Gregorio di Nissa, frammento
- Giovanni Crisostomo, *Homilia in Romanum martyrem*
- Giovanni Crisostomo, *In Abraham* (frammento)
- Giovanni Crisostomo, *Sul carceriere* (frammento)
- Nilo di Ancyra, *Epistula ad Olimpiodorum*
- Epifanio, *Tractaus contra eos qui imagines faciunt, Epistola ad Iohannem Aeliae Episcopum*

Sicuramente una delle aggiunte più significative e rappresentative delle tesi sostenute dagli oppositori delle immagini è, come ha giustamente rilevato Paul J. Alexander, uno scritto attribuito ad Epifanio di Salamina, recante il lungo titolo di "Trattato contro coloro che si accingono a fare immagini, alla moda degli idoli, di Cristo, della Madre di Dio, degli angeli, degli apostoli e dei Profeti" (per brevità lo indicheremo con il titolo usato nel Thesaurus Linguae Graecae, *Tractatus contra eos qui imagines faciunt*"[595]).

In questo testo leggiamo che le immagini dei santi sono non recano loro onore, bensì disonore, in quanto sono *pseudonimoi eikones*, aggettivo che, non casualmente, è ripreso nella definizione; essi devono essere piuttosto venerati in una dimensione morale e spirituale, attraverso l'imitazione delle virtù. Questa era un'idea già sostenuta dagli iconoclasti nell'VIII secolo: il concilio di Hieria aveva fatto ricorso a varie citazioni dei Padri, quelle di Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo, Basilio di Seleucia, Anfilochio di Iconio, Teodoto di Ancyra, appunto per sostenere che dei santi bisogna cercare e venerare non le immagini morte, quelle prodotte dagli artisti, bensì quelle viventi che sono rappresentate dalle loro azioni virtuose, delle quali gli scritti ci trasmettono il ricordo[596].

Il trattato di Epifanio, tuttavia, offre una spiegazione teologica più profonda del perchè le immagini dei santi sono *pseudonimoi*, false, andando al di là della solita qualificazione delle rappresentazioni artistiche come morte, perchè prive di vita e perchè fatte di materia inerte. Le

[595] Testo greco in P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council,* cit., pp. 63-64; *Nicephori...Refutatio et eversio,* ed. Featherstone, cit., 160-165, pp. 256-265 (inframezzato al commento di Niceforo); commentato da Niceforo nell'Adversus Epiphanidem in J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, pp. 305-335. Una sintesi di questo testo è offerta da P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council,* cit., p. 43.
[596] Cfr. paragrafo 3.4; M. Anastos, *The ethical theory,* cit., pp.151-160

immagini dei santi sono false, dice Epifanio, perchè essi sono *summorfoi Christou*, cioè vengono assimilati nella gloria di Cristo e assumono una forma simile alla sua, come confermano San Giovanni, quando dice che "saremo simili a Lui" (1Gv 3,2) e San Paolo, laddove parla di coloro che sono stati predestinati ad essere conformi all'immagine del Figlio (Rom 8, 29). Poichè Cristo non può essere rappresentato in pittura, ne consegue che neppure i santi possono essere dipinti, perchè, entrati nella gloria, condividono la sua forma[597].

Gli iconoclasti del IX secolo sposano queste osservazioni di Epifanio perchè esse offrono una spiegazione sull'illegittimità delle immagini sacre che può valere tanto per le immagini di Cristo che per quelle della Vergine, dei profeti e dei santi, queste ultime più difficili da attaccare su base teologica, trattandosi di personaggi umani. Una concezione generale che risultava forse più efficacie delle idee di Costantino V, che riteneva che l'unica immagine di Cristo potesse essere l'Eucarestia, perchè a Lui consustanziale[598].
Le altre testimonianze introdotte nel florilegio vanno anch'esse a sostenere questa visione. I brani di Asterio, Leonzio e Giovanni Crisostomo (Omelia su San Romano) affermano che Cristo non può essere rappresentato perchè questo significherebbe voler circoscrivere la sua divinità[599]. L'omelia di Basilio sulla creazione dell'uomo fa una distinzione fra immagine e somiglianza: l'immagine è vana e senza vita, mentre attraverso la somiglianza ricevuta con la creazione l'uomo ha avuto il potere di diventare come Dio, per le sue buone azioni e per la grazia divina[600]. Gli effetti che si vogliono raggiungere con questa citazione sono molteplici: il richiamo alla pratica delle virtù è in sintonia con i passi di Teodoto di Ancyra, Basilio di Seleucia, Anfilochio di Iconio; ma al tempo stesso, mostrando come Basilio intendesse il biblico essere "a somiglianza" come un percorso etico di ricongiungimento con la divinità, si volevano forse sottrarre agli iconofili i molti passi in cui il concetto di immagine era usato in chiave teologica, ma non per questo, secondo gli iconomachi, voleva indicare un atteggiamento favorevole verso le immagini artistiche, tanto è vero che in questo brano il vescovo di Cesarea chiama vane le immagini prodotte dagli artisti.

[597] Cfr. Antologia, n. 159. H. G. Thummel, *Die bilderfeindlichen Schriften*, cit., pp. 182-184; Id., *Die Frühgeschichte*, cit., pp. 68-69 .
[598] P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit., pp. 44-45. Su Costantino V e la sua concezione dell'Eucarestia come vera immagine di Cristo, si veda S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V*, cit.
[599] Cfr. P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit., citazioni nn. 18-19, p. 60, 26, p. 62; 85, 8-34, pp. 149-150; 89, 3-21; 157-158; 143, 2-9, pp. 233-234. *Nicephori...Refutatio et eversio*, ed. Featherstone, cit.,85, 8-34, pp. 149-150; 89, 3-21; 157-158; 143, 2-9, pp. 233-234.
[600] Cfr. P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit., citazione n. 23, pp. 161-162; *Nicephori...Refutatio et eversio*, ed. Featherstone, cit., 122, 4-15, p. 215. Su questo testo torneremo nel paragrafo 4.1, riguardo al problema dell'uso del concetto di immagine in contesti teologici.

Insomma, si cercava di sferrare un duro colpo ai difensori delle immagini proprio ricorrendo all'autore che avevano assunto a loro portabandiera.

Si prestano ad essere letti come tentativi di combattere gli iconoduli sul loro stesso terreno anche i brani di Gregorio di Nyssa e di Asterio, se pensiamo alla straordinaria rilevanza che a questi padri – e soprattutto al secondo, con l'*ekphrasis* di S. Eufemia – era stata conferita negli Atti del Concilio Niceno II[601].

Un'altra linea di pensiero interessante sembra emergere da alcune testimonianze presenti nel florilegio, ed è quella del rapporto fra immagini pagane e cristiane. Nel frammento di Omelia su Abramo attribuito al Crisostomo il padre biasima alcune rappresentazioni della visita dei tre angeli ad Abramo alla quercia di Mamre, dichiarandole opera di pagani ed affermando che la chiesa non ha bisogno di testimonianze provenienti dall'esterno, da coloro che non credono[602]:

> Che i tre angeli si siano recati presso Abramo e abbiano compiuto queste cose lo testimoniano involontariamente anche i pagani. Infatti coloro che abitano la terra di Palestina e sono soliti dipingere immagini di ciò che per loro è oggetto di venerazione dipingono i tre angeli e Abramo insieme con loro, e Sara, e il vitello e la farina (delle focacce che Abramo offrì ai suoi ospiti); e tutte le cose che la scrittura dice per mezzo dell'inchiostro, quelli lo rappresentano per mezzo dei simulacri. Dico queste cose non perchè la fede arrivi ai credenti dai pagani; noi infatti non accogliamo le testimonianze che provengono da coloro che sono al di fuori della Chiesa.

Una simile connessione fra le immagini cristiane e quelle pagane era suggerito anche dagli scritti di Eusebio (la lettera a Costantina e la parte finale del brano dell'Historia Ecclesiastica sull'emorroissa)[603], non presenti nel florilegio del concilio dell'815, ma ampiamente usati dagli iconoclasti, come dimostra anche l'impegno che Niceforo metterà nel confutarli; e può emergere anche dalla lettera di Epifanio di Salamina a Giovanni di Gerusalemme, che, per quanto mi è noto, fa ora il suo ingresso nella controversia, senza che gli iconoclasti dell'VIII secolo se ne siano serviti[604].

---

[601] Purtroppo non possiamo sapere come se e come gli iconoclasti avessero risposto all'utilizzo che il concilio del 787 aveva fatto delle due omelie di Asterio, suggerendo una distinzione fra sacro e profano.

[602] Antologia, n. 146; P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council,*cit., citazione n. 27, p. 62; *Nicephori...Refutatio et eversio,* ed. Featherstone, cit., 146, 3-14, p. 238. Giovanni potrebbe aver derivato la notizia da Eusebio, ad ogni modo quello che qui interessa non è tanto che conoscesse direttamente quest'immagine, quanto piuttosto quale intento egli stesse perseguendo con questo passo: insinuare la derivazione delle immagini cristiane da quelle pagane? biasimare le rapprestazioni della Trinità? Su questi problemi si tornerà nei paragrafi 4.1 e 4.2.

[603] Cfr. paragrafo 2.1.

[604] Da notare che questa lettera, a differenza degli altri scritti iconofobi attribuiti ad Epifanio, ha un canale di tradizione indipendente dalla letteratura iconoclasta: fra IV e V secolo viene tradotta in latino da Girolamo, e la sua autenticità è pertanto assai meno suscettibile di essere messa in discussione; da questo punto di vista essa potrebbe anche essere assunta come elemento probante a sostegno della paternità di Epifanio anche per gli altri scritti. Cfr. Girolamo, *Epistola LI, 8-9. S. Epiphanii ad Joannem episcopum Jerosolymorum a Hyeronimo Latine reddita,* par.9, PL 22, 526-527. Sulla lettera di Epifanio e sulla traduzione di Girolamo, cfr. P. Maraval, '**Epiphane**: "**docteur** ,cit., pp. 51-62.

Qui, infatti, Epifanio racconta di aver rimosso un velo dipinto in una chiesa del villaggio di Ablautha, in Palestina, perchè su di esso era rappresentato qualcosa che al tempo stesso aveva la forma di uomo, era simile a un idolo pagano ed era ritenuto dalla popolazione locale essere un'immagine di Cristo[605]:

Mentre viaggiavamo verso il santo luogo di Bethel per riunirci a vostra Eccellenza, allorché giungemmo presso un villaggio chiamato Anautha, avendo visto una luce accesa e avendo chiesto informazioni al riguardo, venimmo a sapere che c'era una chiesa nel luogo, e, entrati per recitare una preghiera, trovammo sulla porta un velo colorato sul quale era dipinto qualcosa che aveva la forma di un idolo ed era simile a un uomo; le persone del luogo dicevano che era l'immagine di Cristo o di qualcuno dei santi, non ricordo con precisione che cosa ho visto; ma giacché so che la presenza di queste cose nella chiesa è un'infamia, squarciai il velo e suggerii che in esso venisse avvolto un qualche povero che era morto.

È chiaro che qui non si trattava semplicemente di affermare che le immagini cristiane sono idoli, ma si suggeriva una parentela con le immagini pagane che poteva suonare assolutamente pericolosa agli orecchi dei difensori delle immagini e che offriva una diversa lettura del momento delle origini dell'arte cristiana. Vedremo in modo più approfondito nel capitolo successivo quale consistenza e significato poteva avere questa accusa di affinità con l'immaginario pagano e come reagirono ad essa gli iconoduli.
Sempre con l'intento di mostrare che la Chiesa nei primi secoli della sua esistenza non accettava le immagini è citato il passo delle Costituzioni Apostoliche (III secolo) che apre il florilegio:

Disponi dunque lo strumento che usi per tessere alla realizzazione dell'immagine della croce. Evita l'ornamento sconveniente, affinchè la tunica fatta di pelle non sia rivestita della disobbedienza[606].

Considerando che molto raramente sia gli iconofili che gli iconoclasti si sono spinti oltre la soglia del IV secolo, si tratta di un'apertura degna di nota.

[605] P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council*,cit., citazione 30 d, p. 65; *Nicephori...Refutatio et eversio*, ed. Featherstone, cit., 203, 8-42, pp. 325-326; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., p. 297. Cfr. anche P. Maas, *Die ikonoklastische Episode in dem Brief des Epiphanios an Johannes*, in «Byzantinische Zeitschrift» , 30, 1929-1930, pp. 281-283. Riguardo all'immagine cristiana che ha la forma di un idolo, M. C. Murray ha sostenuto che effettivamente era un idolo magari da qualcuno reinterpretato come immagine cristiana e sarebbe questo che avrebbe irritato epifanio, ma non trovo questa ipotesi convincente; la studiosa vorrebbe negare la reale iconofobia di e. Nel suo articolo in cui cerca di ridimensionare tesi sull'iconofobia della chiesa primitiva. Cfr. Sr. M. C. Murray, *Art and the Early Church,* cit., pp. 326-336

[606] P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit., citazione n. 1, p. 60; *Nicephori...Refutatio et eversio*, ed. Featherstone, cit., 81, 10-13, p. 139. Questo passo non nell'edizione delle *Costituzioni apostoliche* curata dal Funk: F. X. Funk**,** *Didascalia et Constitutiones Apostolorum*, I, Paderborn 1905

Da altre opere di Niceforo sappiamo di ulteriori citazioni tirate in ballo dagli iconoclasti, anche se non risultano negli atti del concilio dell'815 (ma non è escluso che ne facessero parte, visto che a noi è giunto il solo Horos).

Nel *De Magnete* Niceforo si volge contro certi iconomachi che hanno pubblicato da un frammento di papiro alcune citazioni dell'*Apocriticus* di Macario di Magnesia[607]. Si tratta di *quaestiones* fra il pagano Teostene e Macario. Secondo Teostene il cristianesimo, a causa del culto degli angeli, è un paganesimo mascherato. Cita Mt 22, 29-30, dove Gesù dice che in cielo non ci saranno più nè mogli nè mariti, perchè tutti vivranno come angeli in cielo. Secondo Macario (cc 28, 31, 33), Cristo ha detto questa frase per spingere gli uomini a emulare il comportamento degli angeli sulla terra e poi ascendere in cielo, non per affermare che si devono fare immagini degli angeli.

Questo passo era perfettamente in linea con il pensiero del concilio dell'815, sia per l'idea che santi e angeli vanno imitati nella vita morale, nel comportamento, sia per l'ostilità che sembra trapelare verso le immagini degli angeli, un tema attuale nel dibattito del secondo iconoclasmo: compare nel *Tractatus contra eos qui imagines faciunt* di Epifanio, ed è affrontato in vari luoghi anche da Teodoro Studita e Niceforo. Forse proprio per la confutazione di quest'ultimo, comunque, il passo non venne inserito nel florilegio del concilio dell'815[608].

Nell'ultima parte dell'*Adversos Iconomachos* il patriarca iconofilo prende in esame altri due testi addotti dagli iconoclasti e che non erano stati da lui confutati precedentemente. Uno è il passo dell'Omelia 49 sul Vangelo di Matteo, in cui Giovanni Crisostomo definisce la pittura e il ricamo arti non necessarie (lo abbiamo già visto nel capitolo III)[609]. Da notare che, oltre ad essere una testimonianza nuova nel dibattito, era, ancora una volta, un brano che riguardava l'ambito dei tessuti, e quindi si potrebbe vedere anche qui l'intenzione di controbilanciare l'Omelia XI di Asterio di Amasea, che era uno degli argomenti più forti degli iconoduli.

L'altra citazione di cui Niceforo si occupa nell'Adversus Iconomachos proviene dal De resurrectione di Metodio di Olimpo, autore del quale i difensori delle immagini citavano un passo del *De Resurrectione* (presente in Giovanni Damasceno e nel florilegio iconofilo del Parisinus, ma non negli Atti Niceni)[610]:

---

[607] J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. I, cit., pp. 302-335.

[608] Tuttavia non venne inserito nel florilegio dell'815, forse proprio in seguito alla confutazione di Niceforo. proprio per questo sembra ragionevole datarlo all'814-815. Cfr. paragrafo 3.8

[609] Giovanni Crisostomo, Omelia XLIX sul Vangelo di Matteo (Sulla moltiplicazione dei pani). Testo greco in H. G. Thummel, *Die Frühgeschiche,* cit. p. 293. Traduzione italiana di chi scrive. Cfr. anche paragrafo 2.3.4

[610] Cfr. paragrafo 1.1.4.

I sofisti che vanno dietro a dottrine eterodosse sono solo imitatori dei simulacri della verità, e seguono la verità non più di quanto facciano i pittori. Questi infatti tentano di imitare i fabbricanti di navi e coloro che le conducono, ma non sanno fare né l'una né l'altra cosa. Dal momento che i colori ingannano così, siamo soliti cercare di persuadere i pittori che guardano ammirati queste pitture, che quelle navi non sono vere navi e i timonieri non sono veri timonieri, ma è solo la parete, ornata con colori e pitture per il piacere degli occhi[611].

Insomma, le pur non numerose testimonianze a disposizione confermano che la parte iconoclasta, verosimilmente sotto la guida di Giovanni il Grammatico, aveva ampliato gli orizzonti del dibattito, andando a cercare materiale nuovo nel campo sterminato della letteratura patristica.

I difensori delle immagini non saranno così innovativi, svilupperanno le loro riflessioni su materiale in gran parte già noto e si baseranno sui florilegi iconofili già esistenti; va detto che essi, tuttavia, essendosi opposti alla politica imperiale, si trovano in condizioni ben diverse rispetto ai loro avversari; la disponibilità di accesso ai libri era per loro senz'altro ridotta.

3.7 - Le testimonianze patristiche negli scritti di Teodoro Studita

Teodoro, abate del monastero di Studion a Costantinopoli, è, fra tutti gli iconoduli, quello che forse con maggiore profondità ha riflettuto sul problema della rappresentabilità di Cristo in relazione al suo essere persona umana e divina e che più di tutti ha messo nitidamente a fuoco la natura del rapporto che lega l'immagine di Cristo al suo prototipo, spiegando come il Logos possa essere presente nell'immagine pur non condividendone l'essenza, e senza che per questo la sua divinità risulti in alcun modo sminuita. Al tempo stesso lo Studita è anche il meno sistematico fra tutti gli autori che scrivono in difesa delle immagini. Non stupisce pertanto che, mentre concentra la sua attenzione sul tema che gli sta più a cuore, cioè quello dell'icona di Cristo, egli faccia un ricorso assai ridotto alle testimonianze dei Padri. Contribuisce alla controversia con il proprio apporto originale e non con una ricerca ad ampio raggio nella letteratura patristica. L'uso che fa delle testimonianze dei Padri è comunque degno di nota perchè Teodoro si serve delle citazioni patristiche per sostenere la sua linea di pensiero, anche deviando dalle rotte consuete della teoria iconodula e sviluppando osservazioni inedite su testi notissimi, ormai quasi topici nell'ambito della controversia intorno alle immagini sacre.

[611] Ibid., cap. XIX, pp. 278-279.

Prima di esaminare le testimonianze patristiche presenti nei suoi scritti, e per poter valutare più adeguatamente l'interpretazione che egli ne dà, ripercorriamo brevemente gli aspetti più importanti dell'apporto da lui recato alla riflessione iconodula[612].

Teodoro incentra la sua iconologia sul mistero della persona di Cristo e sulla possibilità o meno della sua rappresentabilità.

Egli parte dall'osservazione che l'icona di qualcuno rappresenta non la sua natura, ma la sua persona. Infatti la natura umana non può essere vista in astratto, in generale, ma nell'esistenza concreta che assume nelle determinate persone, ognuna delle quali, pur appartenendo allo stesso genere, si differenzia dagli altri uomini per le qualità specifiche che possiede, vale a dire i connotati peculiari del suo aspetto, che lo rendono dissimile da tutti gli altri esseri umani e permettono di riconoscerlo per la persona che è.

Ma che cosa accade quando ad essere rappresentato è il Figlio di Dio? Dal momento che egli è persona divina, si può dire che è persona al modo in cui lo sono gli altri uomini? Per Teodoro bisogna anzitutto riconoscere che Cristo ha assunto un' umanità individuale. Alcuni iconoclasti, ritenendo la forma umana singola e determinata indegna del Logos, hanno sostenuto che egli avrebbe assunto l'umanità in generale e che la sua natura umana sarebbe incircoscrivibile. Ma, come abbiamo già osservato, l'universale ha sussistenza solo negli individui; ne consegue che Cristo ha assunto la forma di uomo determinato.

L'icona di un uomo determinato rappresenta non la sua natura, ma ciò che di lui è visibile; potremmo dire la sua figura, il suo aspetto esteriore, caratterizzato dalle sue specifiche qualità. Ma si può dire questo anche per Cristo?

Secondo gli iconoclasti, rappresentando Cristo come uomo nell'immagine si introduce una persona puramente umana accanto a quella divina. Ma questo è assurdo, perchè equivale a pensare che la divinità e l'umanità del Figlio abbiamo due ipostasi distinte: cioè che il Logos non si sia fatto veramente uomo e Gesù non sia veramente Figlio di Dio.

Seguendo la dottrina dell'ipostasi composta (messa a fuoco da Cirillo di Alessandria e Massimo il Confessore)[613], Teodoro ribadisce che una sola è la persona di Cristo, nella quale

---

[612]I. Hausherr, *Saint Théodore Studite : l'homme et l 'ascète (d'après ses catéchèses),* Roma, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964,(Orientalia christiana, v. 6, no. 1); A. Gardner, *Theodore of Studium; his life and time*, New York, 1974; B. Vidov, *St. Theodore the Studite*, Toronto, 1985; C. Schönborn, *L'icona di Cristo,* cit.,; P. Karlin Hayter, *A Byzantine politician monk : St. Theodore Studite, Wien,* VÖAW, 1994, pp. 217-232; K. Parry, **Depicting The Word**, cit.,.; K. Dalkos, *Theodorou tou Stouditou Logoi antirrē tikoi kata eikonomachōn kai stichoi tines iamviko*i, Athēnai, 1998; T. Pratsch, *Theodoros Studites (759-826)--zwischen Dogma und Pragma : der Abt des Studiosklosters in Konstantinopel im Spannungsfeld von Patriarch, Kaiser und eigenem Anspruch*, Frankfurt am Main ; New York, 1998; J. L. Palierne, *L'image incarnée : trois controverses contre les adversaires des saintes images*, Lausanne, 1999; T. Damian, *Theological and spiritual dimensions of icons according to St. Theodore of Studion*, Lewiston, N.Y., 2002 ; R. Cholij, *Theodore the Stoudite : the ordering of holiness,* Oxford, 2009.

sussistono la sua divinità e la sua umanità. La natura umana di Cristo non sussiste in una persona distinta dal Logos, ma riceve la sua esistenza nella persona del Logos. E dunque, proprio nei tratti che permettono di riconoscere Gesù come quest'uomo determinato che si mostra anche la persona divina del Figlio. È vero, come dicevano gli iconoclasti, che nell'icona Cristo è circoscritto – come lo è ogni altro uomo - ma lo è perchè il Logos stesso ha accettato di circoscriversi secondo la carne, assumendo un'esistenza singola e concreta, per potere – uomo fra gli uomini – entrare in contatto con l'umanità. Al tempo stesso la sua divinità resta invisibile e incircoscrivibile, legata al corpo nell'unione ipostatica, cioè l'unione di due realtà che differiscono per essenza, ma sussistono nella stessa persona, come in ogni singolo uomo sono ipostaticamente uniti anima e corpo (ipostasi significa persona). Quindi anche di Cristo, come di tutti gli altri uomini, si può dipingere ciò che è visibile, la sua figura, il suo aspetto; ma questo *charakter* (volto) è quello di una persona che al tempo stesso ha anche una natura divina, e dunque rimanda anche ad essa: non si può dire che la rappresentazione nell'immagine riduca Cristo a carne umana, negando la sua divinità.

Questa riflessione saldamente ancorata alla dottrina delle due nature e dell'ipostasi composta permette a Teodoro anche di chiarire quale sia il rapporto fra l'immagine e il modello.

L'icona non mostra la natura di colui che rappresenta, ma la sua somiglianza visibile, che è ciò che lo caratterizza come persona. Pertanto "il modello archetipo è presente nell'icona a causa della somiglianza della persona"[614]. È una presenza, cioè, puramente intenzionale e personale; vediamo nell'immagine la reale somiglianza del modello (non però esso stesso), che rimanda alla sua persona. Esclusivamente in questa relazione si colloca la santità dell'icona; di per se stessa essa è mera materia (tanto è vero che le icone nelle quali non risulta più visibile la somiglianza vengono bruciate), anche se questo non significa che debba essere per questo disprezzata. La relazione personale fra l'immagine e il prototipo è confermata dalla loro omonimia: quel che si vede nell'immagine deve essere chiamato Cristo, e non "l'immagine di Cristo", appunto è perchè è la figura, la somiglianza visibile che appartiene a Cristo e lo caratterizza come persona.

"Se si considerano le due cose dal punto di vista della loro natura, allora Cristo e la sua icona sono qualcosa di fondamentalmente diverso. Ma invece tra i due sussiste una identità dal punto di vista della denominazione. Se si considera l'icona dal punto di vista della sua natura, allora ciò che si vede non lo si chiama Cristo, e neppure immagine di Cristo, bensì legno, colori, oro o argento o un altro dei materiali impiegati. Se si considera invece l'effigie della persona rappresentata, allora si

---

[613] D. Rousseau, *L'icône splendeur de ton visage*, trad. It *L'icona splendore del tuo volto*, Cinisello Balsamo, 1990; A. Fyrigos, *Filosofia patristica*, cit.; per Massimo anche H.U. Von Balthasar, *Kosmische Liturgie. Das Welltbild Maximus des Bekennners*, Einsiedeln, 1961, trad.it. *Liturgia cosmica. L'immagine dell'universo in Massimo il Confessore*, Roma, 1976.

[614] PG 99, 420 D; C. Schönborn, *L'icona di Cristo*, cit., p. 200

chiama l'icona "Cristo" oppure "immagine di Cristo"; "Cristo" a causa dell'identità del nome, "immagine di Cristo" in rapporto alla relazione (dell'immagine a Cristo)[615].

Da ciò viene anche l'importanza della titolatura dell'icona: essa garantisce l'intenzione di rendere possibile attraverso l'immagine una relazione personale con il rappresentato. Il nome consente anzi l'instaurazione della relazione personale anche quando la somiglianza, a causa delle scarse capacità dell'artista, è molto debole[616].

I passi che Teodoro sceglie dagli scritti dei Padri confermano appunto come il cuore della sua riflessione riguardi la possilbilità di rappresentare Cristo e il rapporto di somiglianza personale fra immagine e prototipo, che condividono il nome e la figura, ma non la sostanza.

In alcune delle numerose lettere da lui scritte riguardo alla questione dell'immagine, vale a dire le epistole, *Agli imperatori Michele e Teofilo, sulla fede ortodossa e sulle sante immagini*[617]; *A tutti i fratelli dispersi per causa di Cristo, in carcere o in esilio, Dogmatica sulle sante immagini*[618]; *Ai fratelli in carcere, sulle sante immagini (ai fratelli che a causa del Signore sono trattenuti in diverse carceri)*[619]; *Al fratello Naucrazio sull'immagine di Cristo e*

---

[615] PG 99, 341 BC. C. Schönborn, *L'icona di Cristo*, cit., p. 203. Qui Teodoro riprende il concetto aristotelico di omonymos, riferendosi a due realtà che hanno lo stesso nome ma differiscono nell'essenza. Anche Aristotele aveva fatto l'esempio dell'uomo e del ritratto dipinto, che lo Studita modifica applicandolo alla rappresentazione di Cristo. Cfr. K. Parry, *Depicting the world*, cit,.L'applicazione del lessico e delle categorie aristoteliche alla questione dell'immagine è una delle maggiori novità che Teodoro e Niceforo apportano alla teoria iconodula; su questo si vedano anche gli studi di Alexander: P. J. Alexander, *The iconoclastic council*, cit; Id., *Patriarch Nicephorus of Constantinople*, cit.

[616] Il nome è caratteristica assente nelle icone pagane conosciute, nelle quali la riconoscibilità era garantita dagli attributi che accompagnavano la divinità, ed anche nelle icone cristiane di età preiconoclasta non è sempre presente, come osserva R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon*, cit., pp. 197-199. Nel corso della controversia iconoclasta i difensori delle immagini maturano sempre di più la convinzione di una necessità per garantire la riconoscibilità delle immagini, e le iscrizioni con il nome diventeranno una costante dopo l'iconoclastia. H. Maguire**,** *The icons of their bodies,* cit., pp. 101 sgg. Il rilievo riconosciuto a questo aspetto è evidente in un passo degli Atti di San Pancrazio di Taormina, un testo al quale gli iconofili fanno ricorso nell'VIII e ancor più nel IX secolo e per il quale anche Teodoro sembra avere una speciale predilezione, come vedremo più avanti. Nel brano in questione il pittore Giovanni dipinge, su richiesta dell'Apostolo Pietro, immagini di Cristo, di Pietro e di san Pancrazio, e sotto ognuna di esse pone il nome: cfr. H. Maguire**,** *The icons of their bodies,* cit., p. 28; G. Dagron, *Holy images,* cit., pp. 23-33Il nome era anche una via che permetteva di uscire da pericolose situazioni di confusione fra immagini pagane e cristiane: cfr. paragrafo 4.2.

[617]G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae*, vol. 1-2 [*Corpus Fontium Historiae Byzantinae. Series Berolinensis* 31. Berlin: De Gruyter, 1992, vol. II, pp. 795-804 (n. 532); vol. I, pp. 471-473;
In essa è presente anche un passo dei Canoni del Sinodo degli apostoli ad Antiochia, in cui si legge che l'umanità e la divinità di Cristo sono unite in un'unica persona ed Egli è uno nell'immagine.

[618] G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, 342-349 (n. 221), vol. I p. 286. Qui troviamo anche il celebre passo del *De Spiritu Sancto di Basilio*, che si presta molto bene ai concetti di Teodoro, perchè sottolinea al tempo stesso la relazione e la differenza tra immagine e prototipo e mostra un esempio di omonimia fra l'imperatore e la sua immagine; *le Quaestiones ad Antiochum* di Pseudo Atanasio, riguardo alle quali si sottolinea come la venerazione rivolta all'immagine è destinata al prototipo.

[619]G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit.,vol II, pp. 439-443 (n. 301), pp. 333-334; Qui riporta i passi del De deitate...di Gregorio di Nissa, dell'Homilia in Barlaam e dell'Homilia de Legislatore appunto per mostrare come l'immagine può essere chiamata con lo stesso nome del prototipo.

sull'adorazione congiunta di questa e di Cristo stesso[620]; a *Giovanni il Grammatico su una propria lettera riguardo al culto delle immagini*[621], ricorre frequentemente un gruppo di citazioni impiegate dallo Studita proprio per sostenere le argomentazioni esposte sopra. A riprova della legittimità della rappresentazione di Cristo, un brano della *Vita di San Pancrazio di Taormina*, dove Pietro dà ordine di rappresentare Cristo perchè gli uomini vedano la forma umana assunta dal Figlio di Dio[622], e il celebre passo dell' *Homilia in Barlaam* di Basilio[623], riguardo al quale egli pone sempre l'accento sul fatto che il Padre abbia dato ordine di rappresentare Cristo (mentre in genere si ricorre a questo passo come testimonianza relativa all'esistenza delle immagini dei santi e all'equivalenza tra pittura e scrittura); un brano tratto dal *De Ecclesiastica Hierarchia* di Pseudo Dionigi Areopagita, che afferma al tempo stesso il rapporto di somiglianza e la differenza di essenza fra immagine e prototipo[624]; il canone 82 del concilio Quinsesto (692)[625] e i noti brani del *De deitate Filii et Spiritus Sancti* di Gregorio di Nissa[626] e dell'*Homilia De Legislatore* di Severiano di Gabala[627], ai quali fa riferimento

[620]G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, pp. 568-570 (n. 409), vol I pp. 392-393;
[621]G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit. vol. II, pp. 788-791 (n. 528), vol. I p. 470;
[622] Un'edizione critica della *Vita Pancratii* è stata approntata da Cynthia J. Stallman Pacitti, nella sua tesi di dottorato, consultabile presso l'Università di Oxford: C. J. Stallman Pacitti, *The life of S. Pancratius of Taormina Gregory, the Pagurite*, Thesis (D.Phil), Oxford University, 1986. Alcuni estratti sono citati nella *Refutatio et Eversio* di Niceforo: 1, 4; 11, 12-13,3; 14, 2-9; 304,6-305,4; 44, 5-13; 45, 2-48,3; 48,6; 172,14-175,12; 181,10-182,8; 226,9-12. Cfr. Nicephori...*Refutatio et Eversio,* ed. Featherstone, 83, 10-15, 15-43, 45-53, 54-70, 71-78, 78-88, 89-94, 96-97, 98-100, 100-106, pp. 143-147. Per le citazioni di Teodoro, cfr: *Agli imperatori Michele e Teofilo, sulla fede ortodossa e sulle sante immagini*: PG 99, 1605 A-B, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 799, 130-800-136; *tutti i fratelli dispersi per causa di Cristo, in carcere o in esilio, Dogmatica sulle sante immagini*: PG 99, 1136 A-B, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 345, 100-346, 106.
[623] PG 31, 489 A4-B3. Teodoro cita questo passo: nella lettera *Agli imperatori Michele e Teofilo, sulla fede ortodossa e sulle sante immagini*: PG 99, 1607 C-1610 A, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 801, 175-177; *A tutti i fratelli dispersi per causa di Cristo, in carcere o in esilio, Dogmatica sulle sante immagini*: PG 99, 1136 A, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p.346, 108-110 ; *Ai fratelli in carcere, sulle sante immagini (ai fratelli che a causa del Signore sono trattenuti in diverse carceri)*: PG 99, 1184 B; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 442, 93-94.
[624] Dionigi Areopagita, De *Ecclesiastica Hierarchia,* 4, 3 PG 3, 473 C:Teodoro lo cita nei seguenti luoghi: *Agli imperatori Michele e Teofilo, sulla fede ortodossa e sulle sante immagini*: PG 99, 1604 D-1605 A, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 799...
[625] Mansi XI, 977 E sgg. é citato da Teodoro nella lettera *Agli imperatori Michele e Teofilo, sulla fede ortodossa e sulle sante immagini*: PG 99, 1609 A-C, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 802, 201-223.
[626] In realtà Teodoro non cita il celebre passo nel quale Gregorio dice di aver pianto davanti alle immagini del sacrificio di Isacco, ma un brano precedente della stessa omelia, nella quale il Nisseno sta narrando la storia di Abramo e Isacco: "Isacco assieme al padre è da lui offerto in sacrificio...).Teodoro interpreta questo racconto come descrizione iconografica delle immagini che hanno strappato le lacrime al padre cappadoce, e osserva che Gregorio chiama ciò che vede "Isacco" e non l"immagine di Isacco", proprio perchè immagine e prototipo, in virtù della stretta relazione che li unisce, condividono il nome. Per il passo del Nisseno, cfr. PG 46, 572 C 4-9. Teodoro lo riporta: nella lettera *Agli imperatori Michele e Teofilo, sulla fede ortodossa e sulle sante immagini*: PG 99, 1610 C, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 803, 226-228; *Ai fratelli in carcere, sulle sante immagini (ai fratelli che a causa del Signore sono trattenuti in diverse carceri)*: PG 99, 1184 B, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 442, 96.
[627] Severiano di Gabala, Homilia De Legislatore, PG 56, 407. Per le citazioni dello Studita, si vedano: *A tutti i fratelli dispersi per causa di Cristo, in carcere o in esilio, Dogmatica sulle sante immagini*: PG 99, 11136 B, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p.346, 114-119; *Ai fratelli in carcere, sulle sante immagini*

come attestazioni dell'omonimia fra immagine e prototipo: rileva, infatti, che i padri conciliari del 692 parlano di Cristo e di Giovanni il Battista nell'icona, non delle loro immagini; che Gregorio di Nissa dice di aver visto il dramma di Isacco in pittura, non la sua immagine; che il Crisostomo (a lui infatti era attribuita l'*Homilia De Legislatore*) chiama "angelo" e non "immagine dell'angelo" il soggetto della "pittura su cera colma di pietà".

Anche nella *Refutatio poematum iconomachorum* Teodoro conferma la sua predilezione per questi passi, producendo una serie di testimonianze senza commentarle direttamente[628].

Un caso a se stante rappresenta la Lettera Dogmatica sulle sante immagini al fratello Naucrazio[629]. Qui il ricorso alle testimonianze patristiche è più ampio e le argomentazioni sono più in linea con i binari usuali del pensiero iconodulo.

All'inizio cita dall'*Homilia in Lazarum* di Asterio il passo che dice "non dipingere Cristo, gli è bastata infatti una sola volta l'umiliazione dell'Incarnazione; porta piuttosto il Logos incorporeo nell'anima."[630]. Ma, osserva Teodoro, l'Incarnazione non è un'umiliazione, perché Cristo ha assunto la carne di sua volontà. Tutto ciò che è fatto volontariamente è anche glorioso. La pittura è sempre è legata da somiglianza a ciò che rappresenta. Perchè mai rinnovare la memoria con la pittura dovrebbe essere un'infamia, mentre con la scrittura non lo è? Dice infatti Basilio che pittura e scrittura sono la stessa cosa[631].

Teodoro afferma che Cristo viene rappresentato in molte immagini perchè nei Vangeli è descritto in infiniti modi e episodi diversi: è stato nutrito dal latte della Madre, seduto sulle sue ginocchia; si è fatto uomo, ha ricevuto il Battesimo, è morto in croce, è stato sepolto ed infine è risorto[632].A sostegno della possiblità di dipingere Cristo, cita anche *l'Homilia in Barlaam* di Basilio[633] .

(ai fratelli che a causa del Signore sono trattenuti in diverse carceri): PG 99, 1184 B-C; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 442, 96-97 (limitato alla frase "ho visto un angelo in un'immagine..."); *Al fratello Naucrazio sull'immagine di Cristo e sull'adorazione congiunta di questa e di Cristo stesso,* PG 99, 1288 C, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, p. 526 (qui si tratta di un riferimento indiretto: "il Crisostomo ha visto un angelo in un'immagine..").

628 Oltre ad altre testimonianze patristiche, troviamo infatti citate in quest'opera: *Vita et Passio Pancratii Tauromenii*; Pseudo Atanasio, *Quaestiones ad Antiochum ducem*; Basilio di Cesarea, *Homilia in Barlaam*; Gregorio di Nissa, *De deitate Filii et Spiritus Sancti*; canone 82 del Concilio Quinsesto. Cfr. PG 99, 469-470.

629 PG 99, 1212-1224; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II pp. 511-519 (n. 380), vol. I, pp. 371-73.

630 Asterio di Amasea, *Homilia I De Lazaro et Divite*, ed. Datema, cit, 4, 10-13, p. 9; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II pp. 511,16-512, 18.

631 PG 99, 1212 D; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 512, 27-28. Si tratta di un riferimento indiretto al celebre passo dell'Homilia in XL martyres di Basilio di Cesarea, "quel che il discorso mostra attraverso l'udito, la pittura lo esibisce tacitamente attraverso l'imitazione": PG 31, 509 A.

632 PG 99, 1213 A; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 512, 36-42. Con questo riferimento a vari momenti della vita di Cristo Teodoro mostra di tenere presente anche il resto dell'Omelia, pur senza citarla direttamente. In essa infatti Asterio elenca una serie di soggetti cristologici che venivano rappresentati sulle vesti, ed esorta i cristiani facoltosi a desistere da questa pratica. Le scene della vita di Cristo menzionate da

Asterio dice di portare il Logos incorporeo nell'anima, ma questo per Teodoro equivale a negare che si Egli si è fatto carne; Cristo non è solo carne, ma neppure si può dire che sia incorporeo[634].Giova in proposito ricordare, come ha fatto Gregorio Nazianzeno, che Cristo ha sofferto nella carne e che gli sono state proprie tutte le cose della natura umana fuorchè il peccato[635]. Tutti i Padri avversano l'idea che il Logos sia incorporeo[636]. Teodoro raccomanda quindi di dipingere Cristo, perchè la conoscenza di Lui passi per la duplice via della pittura e della lettura[637].

Da notare che Teodoro non si preoccupa di conciliare l'*Homilia in Lazarum* con l'ortodossia e l'iconofilia di Asterio e non menziona minimamente l'*ekphrasis* di S. Eufemia. In generale sembra che abbia una sensibilità minore per le problematiche legate a quel testo, cioè le immagini dei santi, il rapporto fra pittura e scrittura, la reazione emotiva davanti alle immagini; l'immagine di Cristo occupa prepotentemente il centro della sua riflessione.

Cita quindi una fase dalla lettera a Teodosio di Epifanio di Salamina: "non è bene avere Dio dipinto nei colori".[638].

Ma questo, secondo Teodoro, è un discorso da manicheo; i cristiani, infatti, non dipingono Dio, che nessuno ha mai visto, ma Cristo, che si è fatto uomo; anche l'apostolo Paolo ha detto

---

Teodoro non corrispondono a quelle a cui fa riferimento Asterio (cfr. paragrafo 2.4): in quel caso si trattava infatti di miracoli la rappresentazione dei quali era molto diffusa nell'arte paleocristiana; ci si può chiedere se lo Studita abbia volutamente richiamato altri episodi perchè abituato a vederli nell'arte del suo tempo, o se la sua argomentazione sia di carattere prettamente letterario.

633 PG 99, 1213 B; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 512, 46-48.

634 PG 99, 1213 B-C; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 513, 49-56. A sostegno di questa argomentazione cita anche 2Cor 5, 16, ""abbiamo conosciuto Cristo secondo la carne, ora non lo conosciamo più..", usato dagli iconoclasti proprio per sostenere il contrario; il versetto paolino è citato nel *Tractatus contra eos qui imagines faciunt* di Epifanio, a cui gli oppositori delle immagini si richiamano.

635 In molti luoghi delle sue orazioni Gregorio sottolinea la piena realtà dell'Incarnazione, mostrata dal fatto che Cristo uomo soffrì e patì le varie affezioni della carne. Così ad esempio nell'*Oratio 38 In Theophania sive Natalitia Salvatoris*: "Fu mandato, si, ma come uomo (infatti era di duplice natura), poiché fu stanco, patì fame e sete, provò l'agonia e pianse come vuole la legge del corpo". Questo brano è citato nel Florilegio del Codex Parisinus Gr. 1115 (citazione n. 38, cfr. Appendice), dove si trovano anche altri passi che sottolineano la piena umanità del Figlio di Dio: Ignazio di Antiochia, *Epistula ad Philippenses De Baptismate* (citazione n. 26, cfr. Appendice); Proclo di Costantinopoli, *Homilia XXIII. De dogmate incarnationis* (cit. n. 12, cfr. Appendice) ; Cirillo di Alessandria, *Epistula 46, Ad Successum Episcopum Diocesareae*. Abbiamo già ricordato come nel florilegio del Parisinus Gr. 1115 sia data particolare importanza agli argomenti trinitari e cristologici che costituivano i fondamenti teologici del culto delle immagini, cfr: paragrafo 3.3.

636 La difesa della piena umanità del Logos incarnato era un prerequisito ineliminabile della dottrina ortodossa, ma per i padri del IV e V secolo dedurre da questa premessa che Cristo poteva essere anche dipinto non era scontato come lo è per Teodoro o per Niceforo, per i quali affermare che Cristo si è fatto uomo equivale a dire che può essere rappresentato Cfr. K. Parry, *Depicting the world*, cit.

637 Anche qui si può scorgere un riferimento indiretto all'Homilia in Barlaam di Basilio: cfr. n. 20. L'equivalenza fra pittura e scrittura e il loro ruolo nel coinvolgimento emotivo e nell'eduzione morale del fedele è un tema a cui presta particolare attenzione Niceforo nella Refutatio et Eversio: cfr. paragrafo 3.8.

638 Epifanio di Salamina, *Epistola ad Theodosium,* in H. G. Thummel, *Die Frühgeschiche,* cit. p. 300, 6-7; per la citazione di Teodoro, cfr: PG 99, 1213 D-1216 A; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 513, 72.

che Dio si è manifestato nella carne (1Tim 3, 16); e se è stato visto nella carne può anche essere dipinto.

Teodoro riporta quindi un'altra breve citazione di Epifanio, dal *Tractatus Contra eos qui imagines faciunt*: "ho udito alcuni ordinare di dipingere l'incomprensibile Figlio di Dio...quando odi queste cose inorridisci..."[639]. Anche a questa affermazione risponde sottolineando la piena umanità del Figlio di Dio, che si è manifestato nella carne ed ha subito la passione; e a questo proposito richiama citazioni giovannee e paoline[640].Adduce anche l'Eucarestia, nella quale il corpo di Cristo viene mangiato nella carne, a riprova del fatto che egli è vero Dio e vero uomo[641]. Nel complesso si può osservare come la sua confutazione di Epifanio sia piuttosto generica e sommaria: egli si limita a considerare due citazioni molto brevi, non raccoglie i molteplici spunti presenti nell'*Epistola ad Theodosium* e nel *Tractatus contra eos qui imagines faciunt*, ad esempio per quanto riguarda il problema della legittimità delle iconografie di Cristo e degli Apostoli, il problema delle immagini dei santi e degli angeli; ma, come abbiamo già osservato, lo Studita, nella sua difesa delle immagini, è poco incline alla discussione filologica delle testimonianze patristiche, e concentra il suo impegno nella tematica che più gli sta a cuore, che è quello della rappresentabilità della persona di Cristo e del rapporto fra icona e prototipo. Dopo i passi di Epifanio, passa ad esaminare il brano di Teodoto di Ancyra citato dagli iconoclasti nei concili del 754 e dell'815, nel quale si afferma che le scritture sono le vere immagini dei santi e ci si chiede quale vantaggio possano trarre i fedeli dalle immagini dipinte[642].

Teodoro osserva: se molti autori hanno ritenuto i testi scritti superiori alle pitture, per altri è vero il viceversa: e a questo riguardo cita ancora una volta Basilio, *Homilia in XL martyres*[643]. Poi risponde alla domanda contenuta nella citazione di Teodoto, ovvero a quale tipo di contemplazione si possa arrivare attraverso le immagini dipinte: e lo fa ricorrendo a una serie di testimonianze patristiche: anzitutto passi da Basilio (*De Spiritu Sancto*), Gregorio

[639] Epifanio di Salamina, Tractatus *Contra Eos qui imagines faciunt,* in H. G. Thummel, *Die Frühgeschiche,* cit. p. 299, 41. Teodoro lo cita in: PG 99, 1216 C, G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 514, 102-103.

[640] Gv 18, 12; 19, 40; 1Tim 3, 16. Cfr. PG 99, 1216 D; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 514, 105-515, 110.

[641] PG 99, 1217 A; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 515, 114-115. Il riferimento all'Eucarestia è più importante di quanto non potrebbe sembrare a prima vista, per la rilevanza che essa aveva avuto nella riflessione teorica del primo iconoclasmo, in particolare negli scritti dell'imperatore Costantino V, che aveva sostenuto che solo l'Eucarestia poteva essere la vera immagine di Cristo, in quanto a Lui consustanziale. Al riguardo cfr. S. Gero, *The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and Its Sources*, in «Byzantinische Zeitschrift» 68 (1975), 4-22; Id., *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V with particular attention to the Oriental Sources*, Louvain, 1977.

[642] Mansi XIII, 309 E-312 A (all'interno dell'Horos di Hieria); P. J. Alexander, *The iconoclastic council*, cit., p. 61 cit n. 20; Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 93, 3-14, p. 174.

[643] PG 99, 1217 C; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 516, 137-139.

Nazianzeno (oratio XXX) e Pseudo Dionigi, per ribadire che le immagini sono legate da una stretta relazione di somiglianza al loro prototipo[644]. Quindi produce le seguenti citazioni:

Gregorio di Nissa, *De deitate Filii et Spiritus Sancti* [645];
Severiano di Gabala, ivi ritenuto Giovanni Crisostomo, *Homilia de Legislatore*[646],
Cirillo di Alessandria, *Discorso su una martire*[647];
Gregorio Nazianzeno, Car*mina moralia, X De virtute* (Polemone)[648] ;
Basilio di Cesarea, *Homilia in Gordium*[649].

Nel commento Tedoro. dà rilievo alla forza dell'immagine, alla sua capacità di suscitare l'emozione dello spettatore[650]: osserva infatti che: per Basilio nell'immagine c'è tanta virtù che anche i demoni piangono; per Gregorio Nazianzeno basta la contemplazione dell'immagine per spingere una donna sulla strada della virtù, ed egli chiama l'immagine venerabile; un altro dei Padri non può allontanarsi dalla vista del quadro senza lacrime, quasi che in esso davvero avesse visto la fanciulla che subisce il martirio. (Cirillo di Alessandria); Crisostomo chiama l'immagine "diletta" (*egapemenen*); Gregorio Nisseno non può allontanarsi dalla rappresentazione del sacrificio di Isacco senza piangere.Teodoro in genere non è particolarmente sensibile a questa tematica, che impronta invece fortemente gli atti niceni; è probabile che, in una occasione che doveva essere particolarmente rilevante dal punto di vista dogmatico, si sia attenuto alle linee più tradizionali della teoria iconodula e abbia fatto riferimento al testo degli Atti sia per la scelta di alcuni passi significativi sia per il modo in cui li commenta.

Un altro caso particolare è rappresentato dalla lettera dogmatica sulle sante immagini al fratello Taleleo[651]. Essa è dedicata alla discussione del passo dell'Omelia su San Romano di

[644] Gregorio Nazianzeno, Oratio XXX Theologica IV De Filio, 20 ("la natura dell'immagine è di essere imitazione dell'originale"), PG 36, 129 B; Dionigi Areopagita, *De Ecclesiastica Hierarchia,* 4,3 (PG 3, 373 C); Basilio di Cesarea, De Spiritu Sancto, 18, 45 (PG 32, 149 C): cfr. PG 99, 1217 D-1220 A; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 516, 146, 148, 152. I passi di Basilio e di Dionigi, come abbiamo visto sopra, sono citati da Teodoro anche in altre lettere.
[645] PG 46, 572 C; qui in PG 99, 1221 A-B; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 518, 201-205. Questa volta si tratta del passo usualmente citato dagli iconofili, in cui Gregorio dice di aver pianto davanti alle immagini del sacrificio di Isacco.
[646] PG 56, 407; qui in PG 99, 1221 B; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 518, 205-208.
[647] Citazione n. 63 del florilegio del Codex Parisinus Gr. 1115, cfr. Appendice...; Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., ...Qui in PG 99, 1221 B; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 518, 208-210.
[648] PG 37, 738 A; per la citazione di Teodoro, cfr: PG 99, 1221 B-C; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 518, 210-213.
[649] PG 31, 489 A; PG 99, 1221 C; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 518, 213,-519,223
[650] PG 99, 1221 C-D; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 519, 223-230.
651 G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II, pp. 534-536 (n. 386), vol. I, pp. 378-379;

Giovanni Crisostomo, "il nostro Cristo non può essere circoscritto nelle pareti"[652], confermando così l'importanza che questo passo, introdotto nel dibattito dal concilio dell'815, aveva assunto nella seconda fase dell'iconoclastia[653]. Secondo Teodoro tale brano non può essere inteso alla lettera, ma bisogna comprendere quello che significa; bisogna considerare il tempo, il modo e la persona a cui l'autore si rivolge.

Il tempo: ciò che valeva per gli antichi, per le persone che erano sotto legge, non è detto che valga anche per le persone che vivono sotto la grazia; persona, perchè una cosa è parlare agli eretici, una cosa agli ortodossi; modo, perchè un conto è costruire un discorso dogmatico, un conto è parlare in modo più semplice. A chi si è rivolto dunque il Crisostomo? A un ortodosso che aveva eretto un'immagine a Cristo? Niente affatto, ma a un pagano, che aveva preteso di rappresentare la realtà suprema con le forme delle cose più vili, come dice Dionigi, senza riconoscere la sua superiorità rispetto alle forme molteplici e prive di divinità a cui aveva dato forma. Per questo giustamente Giovanni ha detto che Cristo non può essere circoscritto nelle pareti; intendendo che non può essere rappresentato nella forma della divinità, come gli dei pagani, che siedono fra pareti, in uno spazio limitato, e non hanno niente di più di ciò che si vede con la vista, niente che si comprenda con l'animo, hanno occhi e non vedono, hanno orecchi e non odono, come rimproverano i profeti (Sal CXIII, 6-7).

Ma Cristo non è simile a noi solo secondo la forma esteriore, come gli dèi pagani; egli è stato un uomo in tutto e per tutto, in tutto ciò che compete la nostra natura, eccetto il peccato. Al tempo stesso, però, è anche Dio, per natura e veramente; egli è insieme l'una e l'altra cosa (Dio e uomo).

Il Crisostomo stesso altrove riconosce che Cristo ha sofferto, faticato, ecc. Ora, il santo uomo non poteva che pensare che un uomo che soffre e fatica e non possa essere circoscritto e

652 Giovanni Crisostomo, Homilia in Romanum martyrem, PG 50, 616; per la citazione di Teodoro, si vedano: PG 99, 1241 B; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae*, cit., vol. II p. 535, 16-19. Su questo testo cfr. H. G. Thummel, *Die Frühgeschiche*, cit. pp...

653 Questo brano viene introdotto nella controversia sulle immagini nel IX secolo: fa parte del florilegio iconoclasta letto al concilio di Santa Sofia dell'815. Cfr. P. J. Alexander, The iconoclastic council, cit., p. 62, cit. n. 26; Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 143, 2-9, pp..La ricerca di ulteriori testimonianze ostili alle immagini nelle opere di Giovanni Crisostomo ad opera degli iconoclasti è confermata da un opuscolo di Niceforo, nel quale egli prende in esame testimonianze patristiche usate dagli iconoclasti e che non aveva discusso in altre opere: fra queste c'è il passo dell'Omelia XLIX sul Vangelo di Matteo nel quale la pittura e il ricamo vengono definite lusso superfluo: cfr. paragrafo 1.2.4. Per Niceforo, cfr. paragrafo...Abbiamo già ricordato come gli iconoclasti, sotto la guida di Giovanni il Grammatico, stessero cercando di ampliare l'orizzonte della tradizione a loro favorevole; il Crisostomo era uno degli autori più amati e venerati nella letteratura bizantina, quindi non stupisce il tentativo di trovare attestazioni utili nella sua abbondantissima produzione; del resto anche gli iconofili fecero ampio ricorso a passi attribuiti a Giovanni ma di dubbia provenienza: si ricordino, ad esempio, i frammenti su Abramo e sui Maccabei citati da Giovanni Damasceno, per cui cfr. paragrafo...

rappresentato sulle pareti e sulle tavole[654]. Se del resto egli dice di aver visto su una tavola l'immagine di un angelo, che è privo di corpo, come potrebbe non vedere quella di Cristo, che ha avuto un corpo?[655] Come testimonianza della sua attitudine favorevole alle immagini cristiane, Teodoro ricorda il *De sancto Meletio Antiocheno* [656]. Fa quindi riferimento agli Atti di San Pancrazio di Taormina, affermando che il testo, benché sia giunto anepigrafo, deve essere considerato una testimonianza sincera e degna di fede; chi non la accetta rifiuta il martire stesso; la storia narrata dalla *passio* è confermata dal culto che viene tributato al martire in Sicilia in un tempio grandissimo, nel quale si dice siano avvenuti molti miracoli[657].
È interessante in questa lettera soprattutto il fatto che Teodoro mostra di considerare l'omelia come rivolta a dei pagani che avevano tentato di rappresentare Cristo come uno dei loro dei: si tratta di un'ipotesi solo teorica, una battuta di polemica antidolatrica, oppure a Teodoro questa interpretazione era stata suggerita da immagini che mostravano una pericolosa e biasimevole parentela fra le immagini di Cristo e quelle delle divinità pagane[658]?

Se andiamo ora a prendere in considerazione la più importante opera di Teodoro, vale a dire anche gli Antirretici[659], vediamo anche qui confermata una scarsa attitudine dello Studita nel campo della letteratura patristica. Il ricorso alle citazioni dei Padri è molto limitato e strettamente funzionale alla trattazione del tema che più a sta a cuore a Teodoro, vale a dire quello dell'immagine di Cristo. Così, ad esempio, viene richiamato il celebre passo del *De Spiritu Sancto* di Basilio riguardo al tema dell'omonimia fra immagine e prototipo, e in particolare fra Cristo e la sua immagine:

Chiamiamo la rappresentazione "croce" perchè è anche la croce, sebbene non vi siano due croci; e chiamiamo l'immagine di Cristo "Cristo" perchè è anche Cristo, sebbene non vi siano due Cristi. Non possono essere distinti l'uno dall'altro per il nome che hanno in comune, ma per la natura. Allo stesso modo il divino Basilio dice che l'immagine dell'imperatore è chiamata "l'imperatore",

[654] Come abbiamo già visto, in genere per sottolineare la piena realtà dell'Incarnazione si faceva ricorso ad altri autori, come Proclo, Gregorio Nazianzeno, Cirillo di Alessandria; ma naturalmente potevano essere molteplici i riferimenti utili anche nella vastissima produzione del Crisostomo. Da notare che il riferimento alle tavole è un'aggiunta di Niceforo; il Crisostomo non faceva riferimento ad esse.
[655] Vi è qui un'allusione all'*Homilia De Legislatore* di Severiano di Gabala, attribuita al Crisostomo: PG 99, 1244 C; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 536, 550-551.
[656] Giovanni Crisostomo, *De sancto Meletio antiocheno*, PG 50, 516, 12-19; qui in PG 99, 1244 C-D; G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae,* cit., vol. II p. 536, 554-559.
[657] PG 99, 1243 D; PG 50, 536, 561-567. Da questo riferimento capiamo che c'era un'attività di ricerca sui testi delle passioni dei martiri nei circoli iconofili e una discussione su eventuali problemi legati all'attendibilità e all'autenticità delle passioni.
[658] Teodoro potrebbe aver dato quest'interpretazione per cercare di giustificare l'atteggiamento apparentemente ostile del Crisostomo verso le immagini. Allo Studita, comunque, non interessa immergersi in discussioni a colpi di passi patristici, e infatti anche qui non si preoccupa affatto di conciliare questo brano con altri dello stesso autore nei quali emerge un'attitudine positiva verso le rappresentazioni artistiche. Sul problema del rapporto fra immagini pagane e cristiane e sulle posizioni assunte dagli iconofili al riguardo si tornerà nel paragrafo 4.2.
[659] C. P. Roth (trans.) *St. Theodore Studite On The Holy Icons, Crestwood,* 1981.

ma non ci sono due imperatori, nè il potere è diviso, nè la gloria frammentata, e l'onore reso all'immagine passa correttamente al prototipo, e viceversa.
"Accade, dice l'eretico, che tanti sono chiamati Signori e Cristi quante sono le icone diverse l'una dall'altra, e da questo viene il politeismo; ma noi, per parte nostra, non abbiamo che un unico Signore e Dio, che adoriamo".
E che dunque? Non è il Padre Signore? Non è il Figlio Signore? Non è lo Spirito Signore? Certo che lo sono. Dunque ci sono tre dei e tre signori? Che empietà! C'è un solo Dio e Signore. E voi, signore, dovete capire che lo stesso avviene nel caso delle icone. Anche se ci sono molte rappresentazioni, c'è tuttavia un solo Cristo, e non molti; poichè lo stesso è il Signore, e non differenti individui. Come nel primo caso l'appellativo di Dio e Signore si applica alla natura che non può essere divisa entro le tre persone, così nel secondo l'uso di un solo nome porta le molte rappresentazioni in una sola forma; e così la vostra obiezione non è valida[660].

L'*Homilia in Barlaam* di Basilio mostra come i Padri opportunamente riconoscessero che Cristo può essere rappresentato:

Dunque, quando ammetti che Cristo è circoscritto, devi ammettere, che ti piaccia o no, che è il prototipo della sua immagine, come ogni uomo lo è della sua propria sembianza. In accordo a ciò il divino Basilio dice "Che Cristo, che presiede agli avventimenti, sia rappresentato". Dicendo questo ha appropriatamente mostrato come Cristo sia il prototipo della sua immagine, se, come in effetti è, ognuno che è rappresentato in una pittura è copiato dalla forma del prototipo[661].

In stretta connessione con l'immagine di Cristo sono utilizzati anche altri passi sull'immagine dell'imperatore, vale a dire, sempre di Basilio, i brani dell'*Adversus Sabellianos, Arianos et Anomaeos*, nonchè del V libro del *Contra Eunomium* (spurio)[662]; ma anche noti luoghi di Atanasio (Oratio III Contra Arianos) e di Cirillo Alessandrino (Thesaurus)[663].
Anche la storia pseudo atanasiana dell'immagine del Crocifisso di Berytus è commentata secondo gli interessi preminenti di Teodoro, e cioè il rapporto fra l'immagine di Cristo e il suo prototipo, e non con l'usuale sottolineatura dei poteri miracolosi delle icone:

[660] Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto* XVIII, 45, PG 32, 149 C; *Antirretici* I, 8-9: cfr. C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* cit., pp. 28-29. Da notare, peraltro, che Teodoro allo stesso tempo si preoccupa anche di rispondere ai dubbi legati alla questione delle molteplici immagini di Cristo, su cui si tornerà in 4.5. Il passo del De Spiritu Sancto è commentato da Teodoro anche in Antirretici II, 24-25; cfr. C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* cit., pp.
[661] Basilio di Cesarea, *Homilia in Barlaam*, PG 31, 489 A4-B3; Antirretici II, 9, in C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* cit., pp. 47-48.
[662] Basilio di Cesarea, *Contra Sabellianos et Arium et Anomaeos*, PG 31, 605 D7- 608 A13; citato nelle Orationes del Damasceno (I, 44; II, 48), nel florilegio iconofilo del Codex Parisinus Graecus 1115 (cit. n. 19, cfr. Appendice) e negli Atti del Concilio Niceno II: Mansi XIII, 72 A-B ; Basilio di Cesarea, *Adversus Eunomium*, PG 29, 717 B2-B5, citato nel florilegio iconofilo del Codex Parisinus Gr. 1115 (cit. n. 34, cfr. Appendice II); Antirretici II, 9, in C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* cit., pp. 47-48.
[663] Atanasio di Alessandria, *Oratio III Contra Arianos*, 5, PG 26, 332; Cirillo di Alessandria, *Thesaurus de sancta et consubstantiali Trinitate*, PG 75, 184-185; cfr. Antirretici II, 18, in C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* cit., p. 53. Un riferimento al passo di Atanasio è anche in II, 28, C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* p. 61.

In più, il divino Atanasio dice qualcosa di rilevante e ancora più paradossale, cioè come la copia abbia così tanto in comune con il prototipo che la sofferenza dell'icona di Cristo sembra essere quella di Cristo stesso[664].

Sono presenti anche il *De sancto Meletio Antiocheno* del Crisostomo[665] e i versi del Nazianzeno sull'immagine di Polemone[666].

Anche in Teodoro, come anche negli altri iconofili, sono molto rare le osservazioni collegabili al piano delle vere e proprie immagini artistiche. Tuttavia non mancano alcuni elementi interessanti in tal senso. In un passo del primo Antirretico, infatti, menziona le rappresentazioni del Giudizio finale, con i dannati disperati alla sinistra di Cristo e i beati gioiosi alla sua destra[667]:

Giacchè il grande Basilio dice "Quello che le parole del discorso offrono (all'udito), la pittura lo mostra silenziosamente attraverso l'imitazione".
Per questa ragione ci è stato insegnato a rappresentare non solo quello che cade sotto la nostra percezione attraverso il tatto e la vista, ma anche qualsiasi cosa sia compresa nel pensiero, attraverso la contemplazione mentale. Per questo fin dal principio è invalsa (handed down) la consuetudine non solo di rappresentare gli angeli, ma anche di mostrare in pittura il giudizio finale, con quelli che stanno alla destra o alla sinistra che hanno espressioni rispettivamente più tristi (buie) o più gioiose. Una sola cosa è totalmente incircoscrivibile, ed è la divinità, che nessun pensiero può comprendere e nessun suono può rappresentare attraverso l'udito per quello che è per natura. Allo stesso modo anche la circoscrizione (grafica) è impossibile. Ma ogni altra cosa, se è definita e compresa dalla mente, può anche essere circoscritta sia attraverso la vista che che l'udito, essendo i due sensi equivalenti.

Nella lettera agli imperatori Michele e Teofilo elenca una serie di soggetti dei cicli cristologici: in cui parla dei soggetti cristologici che si vedono rappresentati nelle chiese: Gesù che nasce nella grotta ed è adorato dagli angeli; Gesù sulle ginocchia della madre, adorato dai Magi; seduto fra i dottori; battezzato dal Precursore; insieme agli apostoli, mentre compie dei miracoli; mentre è innalzato in croce; mentre muore, viene sepolto, risorge, ritorna al cielo [668].

[664] Antirretici, II, 19; C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* p. 55.
[665] Giovanni Crisostomo, *De sancto Meletio antiocheno,* PG 50, 516, 12-19; qui in PG 99, 374 B; Antirretici II, 29, C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* p. 61. Anche qui si vede come Teodoro non abbia interesse per il tema dell'immagine dei santi; l'eretico interlocutore dell'autore negli Antirretici ha richiamato il passo osservando che il Crisostomo ha chiamato l'immagine santa, ma non venerabile, a riprova del fatto che non tutto ciò che è santo è degno di venerazione.
[666] PG 37, 738 A; PG 99, 467.
[667] C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* p. 21
[668] C. P. Roth, *St. Theodore Studite On The Holy Icons,* pp....

3.8 – La lettura dei Padri negli scritti di Niceforo patriarca di Costantinopoli

Per Niceforo la lotta intorno alle immagini sacre fu una questione che segnò fortemente tutta la sua vita; non stupisce dunque lo straordinario impegno da lui profuso a sostegno della causa iconofila[669]. Il futuro patriarca nacque a Costantinopoli sotto il regno di Costantino V. Suo padre, segretario imperiale e ardente adoratore del culto delle immagini, fu esiliato dall'imperatore proprio per le sue convinzioni religiose. Niceforo ricevette una buona educazione ed entrò a sua volta nel segretariato imperiale, sotto Tarasio; partecipò al concilio Niceno II, verosimilmente in qualità di ambasciatore del palazzo imperiale; successivamente Tarasio lo fece direttore di una delle più importanti istituzioni caritateovoli di Costantinopoli. Nell'806 divenne patriarca, per le pressioni del clero della capitale sull'imperatore Niceforo. Durante il suo patriarcato si scontrò in più occasioni con il partito monastico guidato da Teodoro Studita, ma, con il riaccendersi della controversia in seguito all'ascesa al trono di Leone V l'Armeno (813), i due fecero fronte comune contro l'eresia. Niceforo fu deposto e costretto all'esilio in un monastero da lui stesso fondato.

Durante l'esilio scrisse un gran numero di opere in difesa delle immagini.

L'attenzione con cui Niceforo segue le attività del partito iconoclasta, e in particolare la raccolta, sotto la guida di Giovanni il Grammatico, di nuove testimonianze patristiche, è testimoniata da un piccolo opuscolo datato all'814-815, il *De Magnete*[670]. L'opera, come abbiamo già visto, si rivolge contro certi iconomachi che avevano pubblicato da un frammento di papiro alcuni estratti dell'Apocriticus di Macario di Magnesia (IV secolo). Il passo riguardava un tema molto attuale nel secondo iconoclasmo, e cioè le immagini degli angeli. Tuttavia non venne inserito nel florilegio dell'815, forse proprio in seguito alla confutazione di Niceforo. Se il patriarca già da tali primordi mostra la sua attitudine alla discussione delle testimonianze patristiche, va detto che questa non trova ampio spazio nelle prime opere, forse anche per un'oggettiva difficoltà ad avere accesso ai codici nella Costantinopoli iconoclasta, difficoltà da lui lamentata più volte, pur se godeva, anche da esiliato di una certa disponibilità di testi.

Così, ad esempio, nell'*Apologeticus Minor* (813)[671], diretto contro i membri del clero costantinopolitano che erano tornati a mettere in discussione le decisioni del concilio Niceno

[669] P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit; Id., *The Patriarch Nicephorus*, cit.

[670] J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. I, cit., pp. 302-335. Cfr. P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., pp. 165-167. La datazione all'814-815 è suggerita da Alexander sulla base del fatto che il frammento di Macario di Magnesia non venne inserito nel florilegio del concilio iconoclasta dell'815.

[671] PG 100, 833-850. Una sintesi del contenuto è in P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., pp. 163-164. La datazione all'813 si basa sui seguenti dati: in un passo si dice che sono trascorsi più di centoventi anni dal

II, convocando assemblee e cercando di influenzare l'imperatore, non si trovano citazioni patristiche in difesa del culto delle immagini. In compenso vengono menzionati gli scritti di Epifanio e sono riportate alcuni brani che dimostrano la vicinanza di Eusebio all'eresia ariana[672]. Niceforo, comunque, non si contrappone radicalmente agli avversari, sembra ancora cercare la soluzione del dialogo.

L'*Apologeticus Maior* e i tre *Antirrethici* che lo seguono (818-820) costituiscono un unico progetto di grande rilevanza, dedicato alla confutazione della teologia iconoclasta, in particolare secondo la formulazione che aveva avuto nelle *Peuseis* di Costantino V[673]. Il patriarca discute, citandone alcuni stralci, lo scritto dell'imperatore iconomaco e infine, nel III antirretico, si preoccupa di esporre una corretta visione del culto delle immagini. Forse proprio al fatto che quest'opera fosse strettamente deputata alla confutazione delle *Peuseis* si deve lo scarso spazio in essa concesso al confronto con la tradizione patristica. Nei primi due *Anthirretici* troviamo una serie di citazioni di carettere prettamente teologico, sul significato dell'Incarnazione e sull'unione delle due nature in Cristo, tratte da Gregorio Nazianzeno, Gregorio di Nissa, Anfilochio di Iconio, Cirillo di Alessandria[674]. Nel terzo Antirretico vengono prese in esame alcune testimonianze patristiche sulle immagini: ma per lo più si tratta di passi pertinenti all'ambito teologico, che svolgono il paragone fra immagine e prototipo. Sempre con il fine di sottolineare la stretta relazione che li unisce sono citati il celebre luogo del *De Spiritu Sancto* di Basilio[675] e il carme di Gregorio Nazianzeno che narra

---

concilio Quinsesto (692); inoltre l'imperatore sembra non essere ancora passato a posizioni iconoclaste, anche se l'inizio di una nuova fase di lotta contro le immagini è nell'aria.

[672] Su Epifanio, PG 100, 837 B; su Eusebio, PG 100, 848- BC.

[673] Il testo dell'*Apologeticus Maior* è in PG 100, 533-831; quello degli *Anthirretici* in PG 100, 200-533; una traduzione francese di questi è offerta da M. J. Mondzain, *Nicéphore, Discours contre les iconoclastes*, Paris, 1989. L'*Apologeticus Maior* precede i tre *Anthirretici* nelle intenzioni dell'autore, nei manoscritti e anche nell'edizione settecentesca di Banduri, mentre Mai e Migne erroneamente lo posposero, compromettendo in questo modo la comprensibilità degli *Anthirretici.* Per quanto riguarda la datazione: Mai e Ehrard dedussero la data dell'817 dal fatto che N. dice che sono passati 30 anni dal Niceno II, ma questa è un'affermazione che non ha molto peso, si trova anche nella Refutatio, sicuramente più tarda, e con essa si vuole alludere al fatto che l'interludio fra le due fasi iconoclaste era durato una trentina d'anni. n un altro passo dice che sono passati 500 anni dal concilio niceno I, e questo porterebbe ad una datazione all'825.Questo però comporterebbe che le tre principali opere teologiche di Niceforo (oltre all'*Apologeticus Maior* e gli *Anthirretici*, il *Contra Eusebium et Epiphanidem* e la *Refutatio et Eversio)* siano state scritte tutte fra l'825 e l'828, cosa che non sembra possibile.
In realtà l'indicazione dei 500 anni potrebbe nascere, da un'errata datazione del concilio di Nicea al 318, errore che si trova nel Breviarium, opera storica attribuita a Niceforo.La cronologia dell'opera sarebbe quindi da inquadrare in un periodo compreso fra l'818 e l'820. Cfr. P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., pp. 172-173.

[674] Anfilochio di Iconio, Epistola ad Seleucum, frag. 15: I, 47, PG 100, 321 B; Cirillo di Alessandria, Epistola XVII, III ad Nestorium, I, 47, PG 100, 321 A-B; Gregorio Nazianzeno, *Epistula CI ad Cledonium*, 32: I, 26, PG 100. 273 B; 1, 42, PG 100. 309 A; *Epistula CI ad Cledonium*, 33: I, 20, PG 100, 245 A; *Oratio XXX, Theologica IV, II De Filio, 8*: I, 32, PG 100, 284 A; *Oratio XXXVIII, In Theophania sive Natalitia Salvatoris*, : I, 39, PG 100, 300 A; *Oratio XXXVIII, In Theophania sive Natalitia Salvatoris*, 2: I, 20, PG 100, 240 D; II, 18, PG 100, 272 A; *Oratio XXXVIII, In Theophania sive Natalitia Salvatoris*, 13: I, 20, PG 100, 233 A; I, 25, PG 100, 265 B; I, 39, PG 100, 297 D; Gregorio di Nyssa, Contra Apollinarem, I, 47, PG 100, 321 D.

[675] Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto*, XVIII, 45: III, 18, PG 100, 401 D; III, 21, PG 100, 409 A.

la conversione di una prostituta toccata dalla vista di un'immagine di Polemone[676]. Altri brani ricorrenti nei florilegi iconofili provengono dal *Thesaurus* di Cirillo di Alessandria[677] e dall' *Oratio XXX* del Nazianzeno[678]. Degna di nota, per la scarsità dei riferimenti degli autori di età prenicena nella letteratura di epoca iconoclasta, è la citazione di un passo di Clemente Alessandrino: tratto dal *De Pascha*, è sempre dedicato al rapporto fra immagine e prototipo[679]. Al terzo Antirretico era allegato un florilegio di citazioni anch'esse di argomento teologico, sulla circoscrivibilità di Cristo, sulla sua natura umana, sul suo corpo risorto[680].

La prima opera nella quale con maggiore sistematicità Niceforo prende in esame le testimonianze patristiche addotte dagli iconoclasti e ne cita a sua volta altre in difesa del culto delle immagini è l' *Ἀντίρρησις καὶ ἀνασκευὴ τῶν Ἐυσεβίου καὶ Ἐπιφανίδου* λόγων τῶν κατὰ *τῆς τοῦ Σωτῆρος ἡμων Χριστοῦ σαρκώσεως ληρωδηθέντων*, pubblicata dal Pitra in due parti separate, *Eusebii Caesariensis Refutatio* e *Pseudo Epiphanii sive Epiphanidis Confutatio*, e nota con il più semplice titolo di *Contra Eusebium et Epiphanidem*[681].

Nella prima parte (*Contra Eusebium*) Niceforo enuncia esplicitamente il proposito di discutere il florilegio allegato alle *Peuseis*, dopo aver confutato le tesi dell'imperatore iconoclasta nei suoi lavori precedenti[682]. Ampia parte dell'opera è dedicata ad un'accuratissima analisi della lettera di Eusebio a Costanza[683]. L'argomentazione principale su cui si basa la confutazione del patriarca è che il pensiero di Eusebio sull'Incarnazione non era ortodosso, ma legato all'eresia ariana: per dimostrarlo, cita passi del vescovo di Cesarea dai quali emerge che egli considerava il Figlio creatura e inferiore al Padre[684], nonché testimonianze di padri ortodossi, Giovanni Crisostomo, Cirillo di Alessandria, Atanasio, Gregorio Nazianzeno, Gregorio di Nissa, Anfilochio di Iconio, Metodio di Myra[685].

---

676 Gregorio Nazianzeno, *Carmina moralia, X De virtute*: III, 17, PG 100, 401 A.
677 Cirillo di Alessandria, *Thesaurus de sancta et consubstantiali Trinitate* (PG 75, 184 D6-185 A5): III, 24, PG 100, 413 B.
678 Gregorio Nazianzeno, *Oratio XXX, Theologica IV, II De Filio* (PG 36, 129 B): III, 23, PG 100, 412 B.
679 Clemente Alessandrino, *De Pascha*, III, 26, 416 B.
680 J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. I, cit., pp. 336-370. Cfr. P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., p. 171.
681 J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. I, cit., 373-503; vol. IV, pp. 292-380. La datazione all'820 circa si deve al fatto che l'opera segue il complesso dell'*Apologeticus Maior* e dei tre *Anthirretici*, continuando la confutazione delle Peuseis (occupandosi in particolare del florilegio) e precede la *Refutatio et Eversio*, nella quale si accenna ad un altro trattato in cui sono stati confutati gli scritti attribuiti ad Epifanio. Cfr. P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., pp. 177-178.
682 J. B. *Pitra, Spicilegium Solesmense*, vol. I, cit., pp. 380-381.
683 Ibid. pp. 383-386 (citazione della lettera), 387-466 (confutazione).
684 Ibid., p. 472.
685 Ibid., pp. 477, 480.

Quindi, dopo aver riportato in modo diretto o indiretto, come abbiamo già visto, alcune delle citazioni del florilegio di Costantino V[686], concentra l'attenzione su un altro brano di Eusebio, quello sulla statua dell'emorroissa contenuto nell'*Historia Ecclesiastica*[687].

Niceforo rimprovera a Costantino di aver tagliato la parte finale e di aver forzato l'interpretazione del passo, facendo trapelare un'ostilità verso le immagini che il vescovo di Cesarea non aveva[688]. Ribatte quindi che le immagini sacre non derivano da una tradizione pagana, ma sono da sempre sono un'antica e consolidata tradizione della chiesa. Per provarlo ricorre ad una serie di argomenti caratteristici della letteratura iconodula. Fa riferimento alla statua dell'emorroissa come testimonianza risalente all'età evangelica[689]: per essa, però, si richiama non ai passi di Sozomeno e Antipatro di Bostra letti al Concilio Niceno II, ma all'*Homilia in Jairum* di Asterio di Amasea, che narra la distruzione della scultura ad opera di Massimino e l'abbattimento della statua imperiale che l'aveva sostituita a causa di un fulmine. Osserva che lo stesso Eusebio è in contraddizione con se stesso, perché qui (nel passo tagliato da Costantino V) dice di aver visto immagini di Cristo e negli Apostoli, mentre nella lettera a Costanza sembra pretendere di conoscerne affatto[690].

Niceforo propone quindi degli esempi di venerazione di oggetti materiali: il trono dell'apostolo Giacomo, conservato e venerato in Palestina fino al tempo di Eusebio; le verghe di Giacobbe nell'Antico Testamento; la croce e la pietra del sepolcro nella tradizione cristiana[691]. Osserva che l'emorroissa era giudea, e pertanto il suo gesto non può essere considerato espressione di una consuetudine pagana[692].

Riporta infine dei passi tratti dagli Atti di San Gregorio l'Illuminatore, evangelizzatore dell'Armenia, incentrati sulla contrapposizione fra gli idoli e Cristo: il Figlio di Dio è venuto nel mondo per sconfiggere l'idolatria, e dopo il suo sacrificio l'adorazione della croce ha sostituito quella degli idoli[693].

La seconda parte del *Contra Eusebium et Epiphanidem* è dedicata alla discussione degli scritti contro le immagini di Epifanio di Salamina[694]. Niceforo affronta nell'ordine: *il Testamento*[695]; il frammento di *Epistola Dogmatica*[696]; il *Discorso contro coloro che fanno immagini di*

[686] Cfr. paragrafo 3.4.
[687] J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense,* vol. I, cit., LXXX-LXXXV, 491-503.
[688] Ibid., LXXX, pp. 491-492.
[689] Ibid., LXXXII-LXXXIII, pp. 497-498.
[690] Ibid., LXXXI, p. 493.
[691] Ibid., LXXXI, p. 494; LXXXIV, 408-409.
[692] Ibid., LXXXI, 494-495.
[693] Ibid., LXXXV, p. 501
[694] J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense,* vol. IV, cit, pp. 292-380.
[695] Ibid., cap. IV, pp. 301-303.
[696] Ibid., cap. V, pp. 303-305.

Cristo, della Vergine, dei martiri, degli angeli e dei profeti[697]; *La lettera all'imperatore Teodosio*[698].

Ripercorriamo le linee principali della sua confutazione. Anzitutto egli sostiene, come già avevano fatto i vescovi convenuti al concilio Niceno II, che questi testi non possono essere del vescovo di Cipro. Lo dimostrano una serie di elementi[699]. Epifanio non ha mai dato prova di considerare la venerazione dell'immagine come idolatria: se così fosse, l'avrebbe inserita nel suo *Panarion*, summa contro le eresie del tempo[700]. Invece, nel *Panarion* e nell'*Anchoratus*, dà prova di avere un pensiero del tutto ortodosso riguardo all'Incarnazione[701]. L'autore dei sopraddetti testi iconofobi dichiara di essere sempre vissuto nella fede cristiana, mentre Epifanio nacque in Palestina da una famiglia giudaica e solo da adulto si convertì al cristianesimo[702]. A Cipro non si sa nulla né di un suo Testamento né della sua presunta ostilità verso le immagini; le pitture che adornano le chiese cipriote mostrano al contrario che l'isola è sempre stata fedele alla tradizione ortodossa delle immagini[703]. In una sua lettera all'imperatore Teodosio, diversa da quella citata dagli iconomachi, Epifanio non dice nulla riguardo al problema degli idoli nella chiesa[704]

Ciò che Epifanio pensava sul digiuno nel giorno del sabato è diverso da quello che pensava Epifanide; inoltre, mentre questi critica il fatto che Cristo fosse rappresentato con i capelli lunghi in quanto nazareno, egli riconosceva che Gesù era un nazareno e quindi con i capelli lunghi[705]. Il vero Epifanio ha combattuto fortemente le eresie, con le quali le idee di Epifanide sembrano invece avere molto in comune[706]. Una prova materiale della falsificazione compiuta dagli iconoclasti si ha in un codice capitato nelle mani del vescovo Tommaso di Side, che vide in esso il nome di Epifanide parzialmente cancellato in modo da trasformarlo in quello di Epifanio[707]. Il carattere eretico del contenuto di questi scritti è ribadito con forza in più punti dell'opera. Niceforo non si accontenta del paragone con l'ariano Eusebio, ma chiama in causa anche fantasiasti, doceti, marcioniti e manichei[708]. Riporta inoltre citazioni di autori eretici, per mostrare come siano strettamente paragonabili alle idee di Epifanide[709].

[697] Ibid., capp. VI-XIII, pp. 305-336.
[698] Ibid., capp. XIV-XIII, pp. 337-366.
[699] Ibid., cap. XXIX, pp. 371-374 (sintesi delle argomentazioni contro l'attribuzione ad Epifanio).
[700] Ibid., cap. XV p. 340. XVII p. 347.
[701] Ibid., cap. XVI.65, pp. 343-344.
[702] Ibid., cap. II, pp. 296-297.
[703] Ibid., cap. XXII.93, pp. 363.
[704] Ibid., cap. XXIII.94, p. 364.
[705] Ibid., cap. XIX.84, pp. 355-356.
[706] Ibid., cap. XIII. 64, p. 343.
[707] Ibid., cap. III.10, p. 300.
[708] Ibid., cap. X, pp. 327-330.
[709] Ibid., cap. XVI. 62, pp. 341-342,

Alla fine dell'opera allega un vero e proprio florilegio di citazioni ereticali[710], tratte da: Eudossio di Costantinopoli, *Sermo de Incarnatione*; Lucio di Alessandria, *Oratio de Pascha*; Mani, *Epistola ad Scythianum*, *Epistola ad Condarum Sarracenum*, *Epistola ad Oddam*; Apollinare di Laodicea, *Ad Petrum*, *De Incarnatione*, *Ad Diodorum*; Dioscoro, *Epistola ab ipso Gangris scripta ad Alexandrinos*; Timoteo presbitero, *Libellum adversus Marcianistas sive Acephalos*. In esse si dice che Cristo, pur essendosi incarnato, non si è fatto pienamente uomo e non ha assunto un'anima, perché ha una sola natura, quella divina (o comunque le due sono mescolate in una sola).

Il patriarca si preoccupa anche di rispondere alle argomentazioni avanzate sulla non rappresentabilità degli angeli e dei santi. Per quanto concerne i primi, a chi ritiene che non possano essere rappresentati in virtù della loro natura incorporea e invisibile, Niceforo risponde che essi per volere di Dio si mostrarono più volte in forma visibile agli uomini, come attestano vari episodi dell'Antico Testamento, e dunque possono essere dipinti in quelle sembianze[711]. D'altronde, Dio stesso ha chiesto di ornare l'arca con immagini dei cherubini[712]. E il fatto che nell'Apocalisse un angelo abbia esortato Giovanni a non inginocchiarsi davanti a lui non implica che queste creature celesti non meritino la venerazione, pur se non la tengono in conto[713]. Riguardo ai santi, nel *Discorso contro coloro che fanno immagini di Cristo, della Vergine, dei martiri, degli angeli e dei profeti* si afferma, facendo riferimento a citazioni giovannee e paoline, che essi, dopo la morte, divengono conformi all'immagine del Figlio, sono in qualche modo assorbiti nella gloria divina, e quindi non è possibile rappresentarli[714]. È un argomento molto in linea con la Definizione del concilio iconoclasta dell'815, che, non casualmente, cita questo testo e che su di esso dovette ampiamente basarsi[715]. Secondo Niceforo la "conformità all'immagine del Figlio" promessa da Cristo non pregiudica la possibilità di raffigurare i santi, dal momento che sono stati uomini. In difesa di questo tipo di immagini ricorre al passo dell'*Homilia in XL martyres di Basilio*[716], nonché ad altri luoghi celebri che affermano lo stretto rapporto fra immagine e prototipo[717], tratti da: Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto, Adversus Sabellianos, Arianos et Anomaeos*; Cirillo di Alessandria, *De sancta Trinitate Dialogi VII*, *Thesaurus de sancta et consubstantiali Trinitate* ; Dionigi Areopagita, *De Ecclesiastica Hierarchia.*

[710] Ibid., cap. XXX, pp. 376-380.
[711] Ibid., cap. VI.17, p. 307.
[712] Ibid., cap. IX.35, pp. 318-319.
[713] Ibid., cap. IX.36, pp. 319-320.
[714] Ibid., cap. VII.21, pp. 309-310.
[715] Cfr. paragrafo 3.7.
[716] J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, cit, cap. VII.27, pp. 313-314.
[717] Ibid., cap. VII.25, pp. 312-313.

Epifanide chiede più volte chi mai ha dato ordine di rappresentare il Cristo, i profeti, gli apostoli o i martiri, come se le immagini fossero un'aberrazione estranea alla storia del popolo cristiano[718]. Niceforo osserva invece che esse fanno parte della tradizione della Chiesa fin dall'età evangelica; Cristo stesso ci ha lasciato delle immagini: qui il patriarca sta pensando alle acheropite, e in particolare menziona il Mandylion di Edessa e una non meglio specificata icona romana[719].

Per quanto riguarda il problema dell'esistenza di molteplici iconografie dei santi, egli osserva che è legittimo che ci siano immagini differenti, perché essi hanno conosciuto le diverse età della vita[720]. L'attaccamento della chiesa primitiva alle immagini è del resto provato dallo zelo mostrato dai primi imperatori cristiani nei confronti delle medesime. Costantino distrusse le immagini pagane e sostituì ad esse quelle cristiane[721]. Teodosio fece costruire molte chiese e commissionò sia pitture che suppellettili liturgiche ornate con immagini sacre. Non tollerò, inoltre, la distruzione delle proprie statue nella rivolta di Antiochia[722].

Dagli scritti dei Padri, del resto, si apprende che essi conoscevano le immagini e nutrivano per esse profonda ammirazione ed amore. Niceforo fa riferimento a una serie di testimonianze molto care agli iconofili[723]:

Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica*;
Gregorio di Nissa, *De deitate Filii et Spiritus Sancti*
Severiano di Gabala (ritenuto Giovanni Crisostomo), *Homilia de Legislatore*
Giovanni Crisostomo, *In Job fragmentum*;
Giorgio di Alessandria, *Vita Johannis Chrysostomi*
Gregorio Nazianzeno, *Epitafio per Basilio*;
Cirillo di Alessandria, *Discorso su una martire*;
Basilio di Cesarea, *Homilia in Barlaam*;
Asterio di Amasea, *Homilia in Lazarum*[724].

Nella parte finale dell'opera, inoltre, il patriatca esamina brevemente alcune citazioni ortodosse che gli iconoclasti hanno interpretato in modo erroneo. Si tratta di brani che sono inclusi nell'Horos dell'815, e che egli commenta secondo argomentazioni che riproporrà in

[718] Ibid. cap. XVIII.72, p. 349.
[719] Ibid., XII.52, p. 332.
[720] Ibid., XIX.81, p. 353.
[721] Ibid., XVIII.80, pp. 352-353.
[722] Ibid., XVII.69-70, pp. 344-348; XII.93, pp. 363-364.
[723] Cap. XVIII.72-79, pp. 349-352.
[724] Riguardo a questo passo, Niceforo osserva che Asterio attesta l'esistenza delle immagini cristiane sulle stoffe e mostra di considerala un'usanza cristiana, e non pagana. Va detto che qui non affronta minimamente l'atteggiamento problematico del vescovo di Amasea, come invece farà nella *Refutatio et Eversio;* e stranamente non menziona l'*ekphrasis* di S. Eufemia, che non poteva non conoscere, anche solo per il ruolo che aveva avuto negli Atti del Concilio Niceno II.

modo più esteso nella *Refutatio et Eversio*[725]. Le citazioni potevano provenire qui o dal florilegio del concilio oppure della raccolta assemblata dalla commissione imperiale, oppure da tutti e due[726].

É probabilmente posteriore al *Contra Eusebium et Epiphanidem* un'altra opera di Niceforo, l'*Adversus Iconomachos*[727]. Si tratta di un breve opuscolo che offre risposte sintetiche alle accuse degli iconoclasti, sulla base di argomentazioni già esposte in altre opere[728]. In essa prende in esame due citazioni addotte dagli iconoclasti e che non in precedenza non aveva discusso:

- Crisostomo, Omelia 49 sul Vangelo di Matteo[729]:.(capp. X-XVIII)
- Metodio di Mira, De resurrectione[730] (capp. XIX-XXIV)

Riguardo al testo del Crisostomo: le parole di Giovanni sono volte ad esaltare il valore dell'elemosina come opera di carità che che concorre a farci guadagnare il bene futuro, la vita eterna; per questo fine, e non per un'ostilità di principio contro le arti figurative, contrappone l'elemosina alla pittura, alla tessitura e ad altre arti che riguardano il mondo terreno e rischiano anche, quando eccedono nel lusso, di far cadere gli uomini in un attaccamento eccessivo per i beni materiali. Di per sè un'arte non merita né lode nè vituperio, bisogna valutare l'intento e l'abilità dell'artista[731].

Per quanto riguarda la tessitura[732]: i Padri hanno spesso rivolto ammonimenti contro il lusso eccessivo, in particolare delle vesti femminili: così Basilio in un passo del *De divite*, che riporta. Ma lo scopo di questi ammonimenti non è quello di condannare le arti; Dio stesso ha chiesto a Mosè di far decorare l'arca e il tabernacolo attraverso l'utilizzo di materiali preziosi e l'operato degli artisti. L'arte della tessitura e del ricamo devono essere rivolte alla gloria di Dio, e non a soddisfare l'amore per il lusso e il piacere degli occhi, come avviene nelle vesti

[725] Gregorio Nazianzeno, *Carmina Moralia*, 31, 39-40; Nilo di Ancyra, *Epistola ad Olimpiodorum;* Basilio di Seleucia, fragmentum; Leonzio, fragmentum; Teodoto di Ancyra, fragmentum; Anfilochio di Iconio, *Encomium in Magnum Basilium*. Cfr. J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, cit, capp. XXIV-XXVII, pp. 366-370.
[726] Sembra da escludere che potessero fare parte in blocco anche delle Peuseis; verosimilmente il compito di confutare il florilegio di Costantino V era già stato esaurito nel Contra Eusebium. Cfr. P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., p. 178.
[727] J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, cit, pp. 293-291.
[728] Una sintesi del contenuto è offerta in P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., pp. 178-179.
[729] Cfr, paragrafo 2.3.3.
[730] Passo non altrimenti noto. È possibile che fosse già inserito nelle *Peuseis*, visto che Metodio è menzionato fra gli autori citati da Costantino nel *Contra Eusebium*. Cfr. P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., p. 179.
[731] J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, cit, capp. X-XI, pp. 261-265.
[732] Ibid., cap. XII, pp. 265-268;

degli imperatori, che, con colori sempre più splendenti, si fanno rappresentare con i barbari sottomessi o in scene di caccia[733].

Per quanto riguarda la pittura: il Crisostomo non ha inteso affatto condannare ogni tipo di pittura, bensì solo quelle che sono fatte con il solo scopo di suscitare il piacere, il diletto dello spettatore: vale a dire quelle che mostrano animali, volatili e pesci; spettacoli di cavalieri che combattono fra di loro o le corse dei cani che partecipano alle battute di caccia. Ma il padre di certo non voleva biasimare le immagini sacre, le pitture che illustrano il Vangelo, sostenendo la memoria dello spettatore e spingendolo alla pratica delle virtù.

Per quello che si riferisce alla pittura, si leverà qualcuno a suggerire: "A che cosa giova che nei vestiti e nelle pareti siano effigiate figure?". Io dico, pertanto, che poiché è stata fatta menzione congiunta dell'una e dell'altra arte, cioè della pittura, naturalmente, e del ricamo in oro, ugualmente ciò che è già stato esposto per una delle due deve essere scritto come del tutto conveniente anche all'altra: superflua infatti si presenta la spesa anche nell'accusa fatta nei confronti della pittura. Pertanto anche in questo caso qualcuno farà nel discorso distinzioni non inopportune e comprenderà l'opinione del maestro non accogliendola da rozzo incompetente secondo il significato delle parole: infatti non chiama "figure" tutte le cose raffigurate dal vivo con il pennello, né bandirà tutta la pittura, ma vuole che siano chiamate pitture solo quelle che, assecondando il piacere, la gioia e la mollezza di coloro che guardano, sono fatte per l'inganno degli occhi; quelle, dico, che, inventate da uomini di mente insensata e abietta, non hanno nulla di necessario o di utile per la vita. Di conseguenza, non tollera che queste cose siano chiamate arte e ordina che siano cancellate. Che cosa sono mai quelle immagini? Quelle che taluni assai spesso dipingono per descrivere la cattura di animali terrestri, volatili o acquatici, e tutte le cose simili a queste, con cui catturano l'attenzione di una mente frivola; quali sono anche quelle visioni di cavalli che gareggiano, o assalti di cani cacciatori, che gli amatori di cavalli e di cani si dilettano di figurarsi attraverso le rappresentazioni. Del resto, se a qualcuno per caso è gradito valersi di queste raffigurazioni e gli piace trovarsi fra i cacciatori di bestie feroci, nessuno per questo muoverà alcuna accusa contro le immagini sacre, così che il padre (Crisostomo), attraverso questo riferimento ai pittori di animali, non sembri avere reso spregevoli o svilito quelle immagini che ci conducono alla contemplazione e alla memoria delle cose evangeliche, alle quali certamente egli rivendica venerazione e culto religioso, come tra breve si mostrerà, e lì insieme quale sia stato il suo amore per la pittura[734].

Già al concilio Niceno II, leggendo le omelie I e XI di Asterio di Amasea, si era suggerita una distinzione fra arte sacra e profana[735], ma Niceforo sviluppa maggiormente questo argomento, dispiegando sotto i nostri occhi un repertorio di soggetti profani che dovevano trovare particolare spazio nell'arte di committenza iconoclasta. Il patriarca sembra non tenere in conto che questo tipo di repertorio lo si poteva incontrare anche nelle chiese, già in tempi antecedenti all'iconoclastia, come attestato anche dalla lettera di Nilo ad Olimpiodoro, che

[733] Ibid., capp. XVII-XVIII, pp. 275-277.
[734] Ibid., cap. XIII, pp. 268-270. Traduzione italiana di chi scrive.
[735] Cfr. paragrafo 3.5.

pure cita a conferma della sua interpretazione del passo del Crisostomo[736]. Così anche l'arte degli orefici è vana quando crea ornamenti lussuosi superflui, ma è degna di lode e ammirazione quando crea suppellettili che vanno a decorare e servire la casa di Dio[737].

A riprova del fatto che il Crisostomo non era mosso da un'ostilità di principio verso la pittura e neppure verso la scultura Niceforo cita alcuni passi delle Omelie sulle statue[738].

Il primo, proveniente dall'Omelia XII o XX, svolge un paragone con i pittori che dipingono le immagini dei sovrani, e prima schizzano le figure con linee bianche, apportando correzioni se lo ritengono necessario, poi aggiungono la verità dei colori, e a quel punto non possono più fare correzioni. Nel secondo, tratto dalla X Omelia sulle statue, il Crisostomo afferma che, al momento della creazione, il nostro corpo non era corruttibile come lo è adesso, ma era perfetto e splendente come una statua d'oro uscita dalla fornace senza difetti. Nello stesso discorso, sempre parlando del corpo umano, dice che Dio è come uno scultore che ha tratto un'opera ammirevole dal fango, e non da un materiale prezioso, e per questo è ancora più degno di ammirazione.

In un passo proveniente dal sermone XI il Crisostomo dice invece che è cosa opportuna porre statue d'oro nel foro, perchè la città sia decorata con immagini delle virtù e mostri la propria ricchezza. Si passa quindi (cap. XIX) alla confutazione del passo di Metodio di Olimpo:

> I sofisti che vanno dietro a dottrine eterodosse sono solo imitatori dei simulacri della verità, e seguono la verità non più di quanto facciano i pittori. Questi infatti tentano di imitare i fabbricanti di navi e coloro che le conducono, ma non sanno fare né l'una né l'altra cosa. Dal momento che i colori ingannano così, siamo soliti cercare di persuadere i pittori che guardano ammirati queste pitture, che quelle navi non sono vere navi e i timonieri non sono veri timonieri, ma è solo la parete, ornata con colori e pitture per il piacere degli occhi[739].

Niceforo osserva che non sono queste le rappresentazioni dei cristiani e che non bisogna confondere le immagini sacre con gli idoli[740].

Ultima opera di Niceforo, e al tempo stesso quella in cui è più ampia e approfondita l'analisi dei testi dei padri della chiesa sulle immagini, è l*a Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815,* nota come *Refutatio et Eversio*[741]. Come si evince già dal titolo, era diretta alla

[736] J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, cit, cap. XIV, pp. 270-273.
[737] Ibid., cap. XIII, p. 270.
[738] Ibid., capp. XVII-XVIII, pp. 277-278.
[739] Ibid., cap. XIX, pp. 278-279.
[740] Ibid., capp. XIX-XXIV, pp. 279 ss.
[741] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit. La *Refutatio et Eversio* è tramandata solo da due manoscritti, conservati entrambi a Parigi: il Graecus 1250 e il Coisl. 93. Secondo Blake, che studiò i due manoscritti alla BN di Parigi nel 1939, qualcuno nel IX secolo aveva approntato un'edizione in due volumi di tutte le opere di Niceforo. La Refutatio era inclusa nel secondo volume, dal quale derivano i due volumi, che datò al XIII e XV secolo (rispettivamente), anche se un altro insigne paleografo propose di assegnarli ai secoli

confutazione dell'*Horos* del concilio iconoclasta dell'815 e del florilegio di citazioni patristiche che vi era allegato. È appunto nella seconda parte, dedicata alla discussione del florilegio, che Niceforo dà prova di tutta la sua abilità nella ricerca e nell'interpretazione dei passi dei Padri. Egli confuta le citazioni del florilegio dell'815 in due modi: quando è possibile, mostra, attraverso il confronto con opere genuine dell'autore in questione, che il passo non è autentico; in caso contrario, si adopera per mostrare che il passo non è realmente rivolto contro le immagini e che gli iconomachi lo hanno interpretato male[742].

Applicando questa strategia, riporta e commenta molti brani in difesa delle immagini. Ripercorriamo dunque la sua analisi del florilegio.

Al passo delle *Costituzioni Apostoliche*[743] oppone alcune testimonianze che vogliono dimostrare come le immagini siano una legittima tradizione della chiesa fin dall'età evangelica. Cita dunque un brano di Panfilo, *Ex Apostolorum Synodo in Antiochiae celebratum*, in cui il martire Panfilo, partecipando al primo sinodo degli Apostoli tenutosi ad Antiochia, suggerisce di rappresentare l'immagine divina e umana di Gesù, perché gli uomini non siano più ingannati dagli idoli. Riporta vari stralci della Vita di San Pancrazio di Taormina, nella quali si parla sia di immagini risalenti all'età apostolica (san Pietro ordina a un pittore di rappresentare le immagini sua, di Cristo e del martire Pancrazio) sia della venerazione di icone opposta all'idolatria da parte del vescovo Bonifacio di Taormina[744]. Il patriarca fa inoltre riferimento ad una serie di immagini acheropite: due icone dipinte da San Luca e conservate a Roma, rappresentanti il Salvatore e la Vergine; molte sacre immagini conservate a Gerusalemme; un'icona della Trasfigurazione portata a Roma da Pietro e Paolo; l'immagine della Vergine apparsa su una lastra di porfido a Lydda, in Palestina[745].

Per quanto riguarda l' *Homilia in Lazarum* di Asterio[746], Niceforo cerca di dimostrare che gli iconoclasti hanno travisato il significato del brano, in quanto il vescovo di Amasea non

---

XII e XIV. Alexander copiò tutto il testo del Graecus e collazionò parti del Coisl...pensava forse di approntare un'edizione critica che poi non fece. Edizioni furono progettate ma mai realizzate anche dal benedettino Banduri nel 700 e nel XX secolo dal russo Andreev e da Serruys, il quale pubblicò estratti relativi all'Horos dell'815, poi ripubblicati da Ostrogorskij. Cfr. P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and Its Definition (Horos)*, in "Dumbarton Oaks Papers", Vol. 7, 1953, pp. 35-66, in particolare p. 39.

L'edizione critica integrale curata da J. M. Featherstone ha visto la luce solo nel 1997. Per quanto riguarda la cronologia, l'opera deve essere assegnata all'ultima fase della vita dell'autore, in particolare al periodo compreso fra l'820 e l'828. è sicuramente posteriore all'assassinio di Leone V l'armeno, avvenuto il giorno di natale dell'820, al quale fa riferimento all'inizio del trattato. L'828 è l'anno della morte del patriarca.

[742] P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., p. 183.

[743] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 81, 10-13, 19-23, 26-28, pp. 140-141.

[744] *Vita et Passio Pancratii Tauromeni*i, 1, 4; 11, 12-13,3; 14, 2-9; 304,6-305,4; 44, 5-13; 45, 2-48,3; 48,6; 172,14-175,12; 181,10-182,8; 226,9-12; Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 83, 10-15, 15-43, 45-53, 54-70, 71-78, 78-88, 89-94, 96-97, 98-100, 100-106, pp. 143-147.

[745] Ibid., 82, 55-92, pp. 142-143. Traduzione italiana di chi scrive.

[746] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 85, 4-9, 17-43, pp. 149-150.

intendeva affatto esprimere un giudizio di condanna contro le immagini. Secondo il patriarca, Asterio sta svolgendo un discorso di carattere etico e morale, condannando manifestazioni di lusso eccessivo, che non si addicono alla condotta di vita del cristiano[747].

L'aspetto più interessante della lettura di Niceforo non sta tuttavia tanto in questo, né nei sottili ragionamenti con cui si sforza di dimostrare che l'appello a non raffigurare Cristo non implica affatto la convinzione che non possa essere rappresentato, quanto piuttosto nella sottolineatura del compiacimento con cui Asterio indugia sulle singole scene menzionate: sembra quasi che le abbia sotto gli occhi e che, con grande piacere, le stia contemplando ad una ad una:

> Se qualcuno considerasse il testo con maggiore attenzione, troverebbe forse questo Asterio che in un certo qual modo gioisce e si rallegra per quello che è visibile della storia, che specialmente chiama evangelica e che pone come sotto gli occhi, attraverso l'elenco delle azioni, e si rivolge ai più religiosi e a quelli che sono stati raccolti, e non denomina le cose rappresentate immagini, ma piuttosto le chiama apertamente il Signore insieme con la donna peccatrice e i discepoli, e ciò che riguarda le nozze di Cana di Galilea e le altre persone e meraviglie compiute, che sono enumerate accuratamente, senza alcuna alterazione del nome o parafrasi[748].
>
> ...
>
> Si deve dunque pensare che Asterio, mentre ordina di non rappresentare Cristo, avendolo visto rappresentato, ora molto chiaramente lo conduce sotto i nostri occhi[749].

Per fornire ulteriori prove dell'iconofilia di Asterio, cita un passo sulla statua dell'emorroissa proveniente dall'*Homilia in Iairum et mulierem sanguinis profluvia laborantem*[750] e promette di riportare, più oltre, l'Homilia XI, con la celebre ekphrasis sul martirio di Sant'Eufemia di Calcedonia. La menzione dell'emorroissa lo spinge a citare anche l' *Homilia in mulierem quae per fluxus sanguinis passa est* di Antipatro di Bostra[751], mentre dichiara di tralasciare volutamente il passo dell'*Historia Ecclesiastica* di Eusebio, pur riconoscendogli il valore di testimonianza autoptica e molto articolata; la Chiesa non deve infatti accettare doni dagli eretici[752].

È quindi la volta del passo di Leonzio, il quale afferma che "giustamente i pittori non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo"[753]. Di seguito menziona una serie di scene evangeliche; tuttavia non è detto che avesse in mente rappresentazioni figurate. Sembra piuttosto fare riferimento ad episodi in cui si manifestò la gloria di Cristo, per mostrare come,

[747] Ibid., 85, 56-69. Cfr. paragrafo 2.3.3.
[748] Ibid., 85, 71-80, p. 151.
[749] Ibid., 86, 17-19, p. 152.
[750] Ibid., 87, 26-49, pp. 155-156
[751] Ibid., 88, 7-12, pp. 156-157
[752] Ibid., 88, 19-25, p. 157.
[753] Ibid., 89, 3-21, pp. 157-158. Cfr. paragrafo 2.3.2.

durante la vita terrena di Gesù, la figura corporea era sempre indissolubilmente connessa alla divinità del Figlio di Dio, e quindi non poteva essere circoscritta nella sfera della sensibilità.
Niceforo commenta che giustamente il pittore non ha imparato a rappresentare una sola immagine di Cristo, ma molte, perchè il Signore si è mostrato in differenti momenti ed episodi; e collega gli episodi evangelici menzionati da Leonzio a vere e proprie scene di un ciclo cristologico, fornendo particolari iconografici[754].
Al frammento citato dagli iconoclasti oppone poi la testimonianza di un altro Leonzio, il vescovo di Neapolis di Cipro (VII secolo), la cui *Oratio contra Iudaeos*[755] era uno dei testi favoriti degli iconofili.
Particolare impegno è profuso da Niceforo nel confutare i passi che esortavano a preferire alle rappresentazioni materiali dei santi le immagini spirituali che si possono desumere dagli scritti che narrano le loro azioni virtuose.
In risposta al frammento di Teodoto di Ancyra[756], il patriarca offre una serie di testimonianze sulle immagini dei santi e sul loro potere di provocare la commozione dei fedeli:

- Giovanni Crisostomo, in Job (Omelia sulla prima domenica dopo Pasqua)[757]
- Giovanni Crisostomo, De sancto Meletio antiocheno[758]
- Giorgio di Alessandria, Vita Iohannis Chryostomi[759]
- Basilio di Cesarea, Homilia in Barlaam martyrem[760]
- Gregorio di Nissa, De deitate Filii et Spiritus sancti[761]
- Gregorio di Nissa, De sancto Theodoro[762]
- Gregorio di Nissa, In sanctum Basiliscum fragmentum[763]
- Gregorio Nazianzeno, Epitaphium in Basilium[764]
- Asterio di Amasea, In sanctam Euphemiam martyrem[765]

Particolare rilievo è dato ai passi di Basilio e di Asterio, con riflessioni articolate e sottili sulla capacità della pittura e del discorso di raggiungere effetti di grande vividezza, che suscitano un profondo coinvolgimento emotivo nello spettatore[766].
Di seguito sono riportati il brano dell'omelia sui Quaranta Martiri di Basilio[767] che afferma l'equivalenza fra pittura e scrittura e il carme *De Virtute*, X, del Nazianzeno, sull'immagine di

[754] Ibid., 90, 17-29, p. 160. Cfr. paragrafo 4.5.
[755] Nicephori...Refutatio etEversio, ed. Featherstibem cit., 92, 21-307, pp. 163-173.
[756] Ibid., 93, 3-14 , pp. 174-175
[757] Ibid., 96, 3-6, pp.
[758] Ibid., 98, 2-10, pp.
[759] Ibid., 99, 3-17, pp.
[760] Ibid., 100, 11-24 , p. 181.
[761] Ibid., 101, 4-14, pp. 181-182.
[762] Ibid., 102, 2-35, pp. 182-183.
[763] Ibid., 103, 2-7, p. 183
[764] Ibid., 104, 10-15, p. 184
[765] Ibid., 105, 8-86, pp. 184-187
[766] Su questo aspetto si tornerà nel paragrafo 4.4.

Polemone[768]. Il patriarca fa inoltre presente la possibilità di trovare ulteriori testimonianze sulle immagini dei santi nella Vita del patriarca Eutichio di Costantinopoli, negli scritti di Sofronio di Gerusalemme e negli atti dei martiri[769].

Il passo di Basilio di Seleucia,[770] secondo Niceforo, è spurio. Il vero pensiero dell'autore in materia è infatti mostrato dal suo racconto riguardo ad un'immagine miracolosa di Santa Tecla[771]. Il brano tratto dall'*Encomium in Magnum Basilium* di Anfilochio di Iconio esorta a preservare memoria dei santi attraverso gli scritti e a imitare le loro virtù piuttosto che a cercare le loro immagini dipinte[772]. Anfilochio ha una personale preferenza per la scrittura, ma questo non significa che fosse ostile alle immagini, come dimostra il prologo dello stesso discorso. Qui, infatti, afferma che, se le assemblee cittadine rendono onore ai loro governanti attraverso le immagini, anche i cristiani debbono allo stesso modo mostrare la loro venerazione verso i santi:

> Le assemblee cittadine non rimuovono i segni del potere di coloro che le hanno comandate per brevi periodi, ma spesso fanno sì che nelle loro case siano conservate sulle tavole per mezzo delle pitture le memorie di quelli, anche se non sono più in carica; a destra e a sinistra dei magistrati rappresentano, in vesti femminili, le città, che li innalzano con lodi e li adulano, anche se spesso sanno che sono stati ingiusti e li hanno condannati in base alle motivazioni delle loro azioni, ma non di meno, come ho detto, fanno sì che attraverso la pittura permanga il loro ricordo, per il poco tempo che ai membri delle assemblee è stato concesso nell'amministrazione della cosa pubblica dagli eparchi che li comandavano.
> E se questi, nelle varie occasioni, possono essere desiderabili da vedere attraverso gli scudi che li circondano, ma anche temibili per gli avversari, essendosi aggirati fra insolenze e inganni, quanto più giustamente noi dobbiamo rappresentare con lodi di verità i soldati spirituali e narrare le loro vittorie e il loro buon governo, dico dei pastori della chiesa che hanno guidato santamente il popolo di Dio, essendosi mostrati perfetti nell'amore per Lui, loro che sono graditi al re del cielo, perchè hanno governato nobilmente, fuggendo le trappole del diavolo.
> È dunque più conveniente per noi rappresentare le loro memorie come modello per noi nel nome del Signore, perché siano per noi esempio di buon governo, affinché, ogni qualvolta la nostra mente coglie il buon ricordo attraverso la virtù, il buon governo di quelli sia rappresentato in noi come sigillo indelebile[773].

---

[767] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 108, 4-9, p. 189
[768] Ibid., 110, 5-15, p. 192.
[769] Ibid., 110, 38-41, p. 193.
[770] Ibid., 112, 10-19, pp. 197-198.
[771] Pseudo Basilio di Seleucia, *De Vitae et Miraculis S. Theclae,* in...; Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 113, 10-58, pp. 198-200.
[772] Ibid., 114, 5-27, pp. 200-201.
[773] Ibid., 114, 47-71, pp. 201-202.

In verità, se è vero che in tale proemio Anfilochio dà prova di accettare senza particolari remore le immagini dei magistrati cittadini, ad esse sembra opporre la narrazione delle azioni dei santi, piuttosto che rappresentazioni pittoriche dei medesimi.

La citazione dal *De tridui inter mortem et resurrectionem Domini nostri Iesu Christi spatio* di Gregorio di Nissa inclusa nell'Horos dell'815 esorta a non rappresentare e adorare la forma corporea di Cristo, ma piuttosto il Figlio tornato nella dimensione della gloria divina[774]. Per gli iconoclasti questa era una conferma dell'impossibilità di rappresentare la forma umana di Gesù, perché essa era stata inghiottita nella divinità, come si legge nella Lettera a Costanza. Niceforo adduce una serie di passi che mostrano come per Gregorio Cristo non ha abbandonato il suo corpo dopo la Resurrezione[775].

I versi in cui il Nazianzeno invita a riporre la fede non nei colori, ma nel cuore[776], non devono essere considerati una professione di ostilità verso le immagini. Gregorio intendeva infatti esortare a vivere la fede in maniera più autentica e profonda, come fa anche in altri luoghi della sua opera, che Niceforo riporta[777].

Per quanto riguarda l'*Omelia su San Romano* del Crisostomo[778], egli osserva che in essa si afferma che Cristo non può essere circoscritto, non che non può essere dipinto[779]. È la distinzione tra perigraphé e graphé, ricorrente del pensiero di Niceforo[780].

L'Horos iconoclasta citava poi il frammento di un discorso su Abramo di Giovanni Crisostomo[781]. Secondo Niceforo, il fatto che dei pagani della Palestina abbiano fatto delle statue rappresentanti i tre angeli che visitarono i tre Angeli alla Quercia di Mamre non prova che i cristiani non dovrebbero fare immagini, anzi, al contrario[782].

Anche il Frammento di Omelia sul carceriere, sempre del Crisostomo[783], è stato male interpretato. Il padre ha infatti espresso la sua preferenza per i testi scritti, come immagini spirituali dei santi, ma questo non vuol dire che egli intendesse proibire la rappresentazione pittorica dei medesimi[784].

---

[774] Ibid., 126, 3-7, 7-9, 44-45, 59-60, 60-61, pp. 222-224.
[775] Gregorio di Nissa, *Homilia in Ascensionem Christi:* 127, 2-12, p. 224; *In Stephanum protomartyrem*: 128, 4-11, pp. 224-225. Sullo stesso argomento sono riportate citazioni anche da Atanasio, Giovanni Crisostomo (non identificate), dall'Anchoratus di Epifanio e dagli Atti del V concilio ecumenico. Cfr. pp. 225-230.
[776] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit.,138, 3-6, p. 230.
[777] *In novam Dominicam Oratio 44*, in Gregorio di Nazianzo, *Tutte le Orazioni*, a cura di C. Moreschini, p. 1130; *In sanctum baptisma Oratio 40*; rispettivamente in Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 140, 2-9; 141, 2-4, 5-6, p. 231.
[778] Ibid, 143, 2-9; 144, 2-6; 144, 9-11; 144, 25-28, pp. 233-235.
[779] Ibid, 145, pp. 235-237.
[780] Su questo tema, cfr. P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus*, cit., K. Parry, *Depicting the word*, cit.
[781] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 146, 3-14, 27-31; 147, 8-10, pp. 238-240.
[782] Ibid., 148, pp. 240-241.
[783] Ibid., 149, 1-10, p. 241.
[784] Ibid., 149-154, pp. 241-248.

Riguardo alla lettera di Nilo di Ancyra al prefetto Olimpiodoro[785], Niceforo ritiene, come ha espresso anche in altre opere, che gli iconoclasti l'abbiano tagliata proponendo all'attenzione solo la parte che parla delle decorazioni aniconiche. É sufficiente citare l'intero testo della lettera per mostrare quale fosse il vero pensiero di Nilo. Per fornire un'ulteriore prova della sua iconofilia, Niceforo cita anche la lettera al silenziario Eliodoro[786], nella quale si narra la miracolosa apparizione ad un giovane di San Platone, secondo l'aspetto che di lui si conosceva attraverso le pitture.

Per quanto riguarda gli scritti attribuiti ad Epifanio di Salamina[787], Niceforo incorpora sostanzialmente la confutazione del *Contra Epiphanidem*. Da notare che in quest'opera prende in esame anche la lettera a Giovanni di Gerusalemme, come non aveva fatto in precedenza.

Capitolo IV –Linee di continuità nel pensiero iconofilo dai Padri all'iconoclastia

4.1 – L'*Imago Dei*. Punti di tangenza fra la teologia dell'immagine e la difesa delle immagini

4.1.1. - La riflessione sull'immagine in ambito teologico nel IV secolo

Già in età precostantiniana i Padri avevano fatto ampio ricorso al concetto di immagine in sede teologica, per illustrare il rapporto fra le persone della Trinità, in particolare il Padre e il Figlio, ma anche parlando dell'originaria somiglianza dell'uomo con Dio, stabilita con la creazione, offuscata dal peccato originale, e poi ripristinata dall'intervento salvifico di

[785] Ibid., 155, 2-35, p. 249.
[786] Ibid., 156, 5-9, p. 250.
[787] *Testamentum:* 158, 3-12, p. 252; *Epistula dogmatica*, 160, 2-5, p. 256; *Tractatus contra eos qui imagines faciunt*, 162 ss, pp. 258 ss; *Epistula ad Theodosium imperatorem*, da 188 ss, pp. 299 ss; *Epistula ad Iohannem Aeliae*, da 203 ss, pp. 325 ss.

Cristo[788]. La riflessione sull'immagine continua nel corso del IV secolo e anzi assume un rilievo ancora maggiore, soprattutto grazie al suo svolgersi in concomitanza con la messa a punto della nozione di immagine consustanziale, nell'ambito della controversia ariana[789]. Per Ario e i suoi seguaci il Figlio non era coeterno al Padre, ma era stato da Lui creato in un momento successivo e quindi era a Lui subordinato ed inferiore. Secondo Atanasio, vescovo di Alessandria, e i padri convenuti al I concilio di Nicea (325), invece, il Figlio è consustanziale (omousios) al Padre: cioè ha la sua stessa sostanza, la stessa natura, in quanto è stato non creato, ma generato dal Padre, così come un uomo condivide la stessa natura con il padre da cui è nato, non con i prodotti che crea con le sue mani; e la generazione del Figlio non è avvenuta in un momento successivo all'esistenza del Padre, bensì i due sono insieme dall'eternità, e quindi il Logos non ha una dignità inferiore a quella del Padre. Per esprimere la perfetta identità di essenza fra le persone della Trinità Atanasio ricorre al paragone con l'immagine, affermando che il Figlio è perfetta immagine del Padre. Con ciò egli intende l'immagine non come una copia sbiadita del modello, come era nella tradizione platonica e come anche per Ario, che definiva il Figlio immagine del Padre appunto per ribadire la sua inferiorità e subordinazione, bensì come un qualcosa che rispecchia in tutto e per tutto il modello, perchè non è semplicemente in relazione con esso, ma ne condivide l'essenza e quindi ha la sua stessa dignità. Sulla scia della concezione atanasiana, i Padri del IV secolo ricorrono frequentemente al paragone con l'immagine per esprimere il rapporto di perfetta comunione esistente fra le persone della Trinità. Cosi, ad esempio, Basilio di Cesarea, nel *De Fide*:

788 Cfr. paragrafo 1.2.

789 C. Schönborn, *L'icona di Cristo*, cit., pp. 15-21; D. Rousseau, *L'icône splendeur de ton visage*, trad. It *L'icona splendore del tuo volto*, Cinisello Balsamo, 1990, pp. 81-83; A. Fyrigos, *Filosofia patristica e bizantina, (I. Dalle origini dell'era cristiana alle lotte iconoclastiche)*, Seconda edizione interamente rielaborata ed aumentata, 1 ristampa, Roma, 2002, pp. 254-256. *Sull'immagine di Dio in Atanasio*: R. Bernard, *L'image de Dieu d 'après saint Athanase* , Paris, 1952; A. Besançon, *L'image interdite : une histoire intellectuelle de l'iconoclasme***,** Paris, 1994, trad. ingl. *The forbidden image : an intellectual history of iconoclasm*, Chicago, 2000, III ed, 2009, pp. 86-101 K. Anatolios, *Athanasius : the coherence of his thought*, London, 1998; Id., *Athanasius*, New York, 2004; Thomas G. Weinandy, *Athanasius : a theological introduction*, Aldershot, 2007. In generale sul tema dell'immagine di Dio nei Padri: V. Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu* , Paris, 1967, trad. it. *A immagine e somiglianza di Dio*, a cura di B. Petra, Bologna, 1999; A. G. Hamman, *L'homme, image de Dieu. Essai d'une anthropologie chrétienne dans l'Église des cinq premiers siècles*, Paris, 1987, trad. it. *L'Uomo immagine somigliante di Dio*, a cura di G. Pini, Cinisello Balsamo, 1991; Id., *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques*, Paris, 1998

E in verità tutte le cose che sono presenti nell'archetipo, sono anche nell'immagine. "Abbiamo contemplato, infatti, - dice l'evangelista, la sua gloria, gloria come di Unigenito dal Padre": cioè, non per dono e grazia gli sono stati dati i miracoli, ma per comunione di natura il Figlio ha la maestà della divinità paterna. Infatti, ricevere è comune anche alla creatura, ma avere per natura è proprio di colui che è stato generato. Così, in quanto Figlio, possiede per natura tutto ciò che è del Padre; in quanto Unigenito comprende in se stesso tutte le cose, senza che nessuna sia divisa dalle altre. Dunque, dal nome stesso di Figlio apprendiamo che egli è partecipe della natura del Padre, non creato per ordine di questi, ma splendente senza alcuna interruzione di sostanza, unito al Padre senza alcun intervallo di tempo, uguale nella bontà, uguale nella potenza, compagno nella maestà. E che cos'è, dunque, se non un sigillo e un'immagine, che mostra in se stesso il Padre per intero[790]?

L'immagine consustanziale è caratterizzata dalla somiglianza perfetta con il prototipo. I padri la paragonano con l'immagine prodotta dagli artisti, ma sono ben consapevoli del fatto che nelle rappresentazioni prodotte dalla *techne* entra in gioco anche la dimensione dell'inevitabile scarto nei confronti del modello. Gregorio Nazianzeno, in un passo dell'Oratio XXX, spiega la differenza che intercorre fra l'immagine consustanziale, quella naturale e quella artificiale:

(il Figlio è detto) "Immagine", perché è della sostanza e perché viene dal Padre, non il Padre da Lui. La natura dell'immagine, infatti, consiste nell'essere imitazione dell'originale, del quale è detta essere immagine, se non che in questo caso c'è qualcosa in più. In quel caso, infatti, si tratta di un'immagine immobile di ciò che è dotato di movimento; in questo, invece, si tratta di un'immagine vivente di un essere vivente, un'immagine che ha perfetta corrispondenza con l'originale, più di quanta ne avesse Seth con Adamo e ciò che è generato con qualunque essere che lo genera[791].

[790] PG 31, 464-472. Il passo è citato nel Florilegio del Codex Parisinus Graecus 1115: cfr.A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, citazione n. 18. Fra i molti altri esempi possibili, ricordiamo: Basilio di Cesarea, *Epistula 38, 8 (al fratello Gregorio, Sulla differenza tra ousia e ipostasi)*; Cirillo E Cirillo di Alessandria, nel *De sancta Trinitate Dialogi VII*. Per Basilio, cfr. Basilio di Cesarea, Epistola 38, 8: Y. Courtonne, *Saint Basile. Lettres*, vol. I, Paris 1957, pp. 91-92; *Le lettere* / Basilio di Cesarea ; introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione, commento a cura di M. Forlin Patrucco, Torino, 1983, p. 407. La critica discute se attribuire questa lettera a Basilio oppure al fratello Gregorio di Nissa. Essa infatti è attestata nella tradizione in alcuni manoscritti delle opere del Nisseno, come epistola da lui indirizzata al fratello Pietro di Sebaste. Cfr. R. **Hübner**, ***"Gregor von Nyssa als Verfasser der sog. Ep. 38 des Basilius***. Zum unterschiedlichen Verständnis der ousia bei den kappadozischen Brüdern", in J. Fontaine, C. Kannengiesser, ed., *Ekpetasis*, Paris, 1972, pp. 480 ss; J. Zachhuber, *Nochmals: Der 38. Brief des Basilius von Caesarea als Werk des Gregor von Nyssa*, in «Zeitschrift für Antikes Christentum», 7, 2003, pp. 73-90. Per Cirillo: PG 75, 944 D6-10 Il passo è citato nel Florilegio del Codex Parisinus Graecus 1115, : cfr.A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, citazione n. 64. Sul tema dell'immagine di Dio in Cirillo, si veda W. J. Burghardt, *The image of God in man, according to Cyril of Alexandria*, Washington, 1957 (Studies in Christian antiquity, no. 14).

[791] PG 36, 129 BC; trad. it. in *Gregorio di Nazianzo, Tutte le Orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 743; cfr. anche C. Schönborn, *L'icona di Cristo*, cit., p. 19. Il passo è citato da Giovanni Damasceno nella terza orazione del Damasceno: III, 64, cfr. paragrafo 3.2.

Come già nel II e III secolo, il riferimento all'immagine in ambito teologico ricorre anche in connessione altri argomenti: anzitutto, riguardo alla relazione di somiglianza dell'uomo con Dio, a un duplice livello: in senso potremmo dire "originario" e "statico", è quella somiglianza instillata nella creatura nel momento della creazione, quando Dio ha fatto l'uomo a sua immagine; più precisamente, secondo l'immagine del Figlio, presente e partecipe dell'atto creativo, come testimonia il "Facciamo" di Gn 1, 27; in senso dinamico, l'uomo recupera la somiglianza con Dio, perduta e offuscata a causa del peccato, grazie all'intervento di Cristo e alla pratica della virtù, tornando così a conformarsi secondo l'immagine del Figlio. Spesso dunque la natura umana viene paragonata ad un'immagine, mentre il Figlio viene accostato ad un archetipo oppure a un pittore che dipinge o restaura negli uomini l'immagine della virtù. Così in un passo dell'Oratio De Incarnatione Verbi di Atanasio:

> Quando una figura disegnata sul legno è stata cancellata da macchie provenienti dall'esterno, per poter restaurare l'immagine nella stessa materia occorre che si presenti colui che era stato raffigurato, e si deve alla sua figura se non si elimina la materia in cui era stato raffigurato, ma si modella ancora in essa il suo ritratto. Allo stesso modo il santissimo Figlio del Padre, che è immagine del Padre, è venuto nelle nostre regioni per restaurare l'uomo creato a sua immagine...[792]

Passi di questo genere (anche se in proporzione ridotta rispetto alla frequenza con cui questi temi ricorrono negli scritti dei Padri) saranno citati dagli iconofili, nell'VIII e IX secolo, come prova di un'attitudine favorevole dei Padri nei confronti delle immagini.

Ma una simile ripresa è legittima oppure è solo un'interpretazione pretestuosa? Si possono realmente individuare dei punti di contatto fra la riflessione sul concetto di immagine in sede teologica e l'atteggiamento concreto verso le immagini artistiche nella realtà pratica?

Al riguardo è bene non giungere a conclusioni univoche. In generale, la rivalutazione del concetto di immagine attuata dalla teologia cristiana, di contro alla svalutazione della tradizione platonica, può aver giocato un ruolo significativo nel cammino che ha portato la chiesa ad una piena accettazione delle immagini anche sul piano pratico.

È interessante rilevare, al riguardo, come una particolare profondità nella riflessione sull'immagine e una notevole articolazione dei paragoni "pittorici" si riscontri in autori di sicura iconofilia come i Cappadoci. Nell'Omelia I sulle Beatitudini di Gregorio di Nissa

---

Da notare la stretta somiglianza con il passo del *De Principiis di Origene* che abbiamo ricordato nel paragrafo 1.3.

[792] PG 25, 120 C4-10; *Atanasio, L'incarnazione del Verbo*, traduzione, introduzione e note a cura di Enzo Bellini, Roma, 1987, pp. 61-62. Il passo è citato nel Florilegio del Codex Parisinus Gr. 1115, cfr. Appendice...; negli Atti del Concilio Niceno II, all'interno della Sinodica di Adriano a Irene e Costantino VI: Mansi XII, 1067 C. Sulla restaurazione dell'immagine divina nell'uomo ad opera di Cristo negli scritti di Atanasio, cfr. T. G. Weinandy, *Athanasius*, cit., pp. 27 ss, 121 ss.

l'immagne divina nell'uomo viene paragonata alla figura eseguita da un pittore; il Nisseno indugia con compiacimento sui singoli elementi di questa rappresentazione:

Poiché chi plasmò l'uomo lo fece ad immagine di Dio, si dovrebbe, di conseguenza, ritenere beato ciò che è chiamato con tale denominazione per partecipazione alla vera beatitudine. Come per la bellezza fisica il bello archetipo è presente nel volto vivente e sostanziale e viene al secondo posto, per imitazione, ciò che si mostra nell'immagine, così, anche la natura umana, che è immagine della beatitudine trascendente, reca impressa in se stessa il carattere della bellezza del bene, ogni qual volta mostra in sé le impronte dei beati caratteri. Ma poiché la lordura del peccato rovinò la bellezza dell'immagine, giunse chi ci lavò con la sua acqua, acqua vivente che zampilla per la vita eterna, così che noi, deposta la vergogna del peccato, fossimo di nuovo rinnovati, secondo la forma della beatitudine. E, come nell'arte della pittura, l'intenditore potrebbe dire agli inesperti che è bella quella figura composta da certe parti del corpo: da una certa capigliatura, da certe orbite oculari, da una certa linea della sopracciglia, da una certa posizione delle guance, insomma da tutte quelle parti, una per una, per cui la bellezza della forma è completa, così anche colui che dipinge la nostra anima per imitazione dell'unica beatitudine, descrive nel discorso, una per una, le disposizioni che tendono alla beatitudine e dice, prima di tutto: "Beati i poveri di spirito, perché di essi è il regno dei cieli"[793].

Anca Vasiliu vede in modo particolare negli scritti di Basilio il passaggio da una dimensione puramente teorica della riflessione sull'immagine alla considerazione delle immagini artistiche propriamente dette, e ritiene che questo passaggio abbia avuto un ruolo importante nella genesi dell'icona[794].

Non sempre, tuttavia, si può stabilire un'equazione fra il riferimento alle immagini in sede teologica e un vero e proprio atteggiamento iconofilo. A questo proposito è opportuno ricordare che molti autori cristiani interpretavano la somiglianza dell'uomo con Dio in senso prettamente spirituale: l'anima, l'intelletto erano i luoghi nei quali si palesava questa somiglianza, non il corpo. Era così per Origene, nelle cui opere pure si trovano meditazioni assai raffinate sul tema dell'immagine; ed era così anche per molti padri che risentivano dell'influenza dell'autorevole alessandrino, inclusi i Cappadoci (anche se poi proprio i

[793] Gregorio di Nissa, *De Beatitudinibus Oratio I*, PG 44, 1194; Gregory of Nyssa, *Homilies on the Beatitudes : an English version with commentary and supporting studies : proceedings of the Eighth International Colloquium on Gregory of Nyssa*, Paderborn, 14-18 September 1998, ed. by H. R. Drobner, A. Viciano, Leiden, Boston, 2000 (Supplements to Vigiliae Christianae, v. 52), p. 25.

[794] A. Vasiliu, "Il visibile, l'immagine e l'icona all'inizio dell'era cristiana", in T. Velmans, **Le Grand Livre** *des icônes : Des origines à la chute de Byzance*, Paris, 2002, trad. it. *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milano, 2002, pp. 209-239, in particolare pp. 209-227, 237-239; Ead., *L'icône invisible ou le seuil liturgique du regard*, in «Revue roumaine d'histoire de l'art», Sér. beaux-arts, 36/37.1999/2000(2003), pp. 19-30; Ead., "Le regard, l'icône, le dépassement", in *L'images et l'image* , par M. Butor, C. M. Cluny, Paris, 2003, pp. 158-185; Ead., "L'immagine rovesciata : Sofisti e Padri alla fine dell'antichità", in *Ai limiti dell'immagine*, a cura di Clemens-Carl Härle. – Macerata, 2005, pp. 65-80, in particolare pp. 74-80.

Cappadoci dimostrano che questa interpretazione spirituale non comportava di necessità il rifiuto o comunque l'ostilità verso le rappresentazioni artistiche)[795].

È vero che un'altra linea di pensiero, che risaliva ad Ireneo, intendeva l'essere immagine e somiglianza di Dio anche in senso corporeo[796]. Nell'ultimo decennio del IV secolo le due diverse interpretazioni si scontrano nell'ambito della controversia origenista, in una contrapposizione che poteva avere implicazioni anche sul terreno della fabbricazione e del culto delle immagini, benchè esse non sono facili da valutare[797].

I monaci antropomorfiti del deserto egiziano, in particolare di Nitria, dapprima osteggiati, poi appoggiati dal patriarca Teofilo di Alessandria[798], erano accusati dagli origenisti di interpretare in senso fisico, materiale, i temi dell'immagine di Dio e dell'essere immagine e somiglianza di Dio. Se l'uomo era stato fatto ad immagine di Dio, essi osservavano, questo significa che Dio deve avere attributi corporei e può essere concepito secondo immagini materiali. Giovanni Cassiano racconta come Sarapion, monaco di Scete, essendo stato fortemente sollecitato a rinunciare alle immagini mentali di Dio che si figurava durante la preghiera, piangeva amaramente e lamentava il fatto che gli avevano portato via il suo Dio e che egli non sapeva più a chi indirizzare la sua devozione[799]. È chiaro che al centro del

---

795 H. Crouzel, *Théologie de l'image de Dieu chez Origène* , Paris, 1956; A. Besançon, *The forbidden image*, cit., pp. 92-96; A. C. Jacobsen, *Genesis 1-3 as source for the anthropology of Origen*, in «Vigiliae Christianae», 62 no. 3, 2008, pp. 213-232. I Padri Cappadoci affermano più volte che è la parte spirituale e razionale dell'uomo, l'anima, la ragione, che è immagine di Dio: così ad esempio Gregorio di Nissa nel *Commentario all'Ecclesiaste*, Homilia VI, in PG 44, 708; Gregorio Nazianzeno, *De Pace I, Oratio VI*, 5, 14; *In Theophania sive Natalitia Salvatoris Oratio XXXVIII*, 8, 11; *In Sanctum Pascha Oratio XLV*, 6, 7; *Carmina moralia, X, De virtute*.

796 Sulla teologia dell'immagine in Ireneo, cfr: E. Klebba, *Die Anthropologie des hl. Irenaeus : eine dogmenhistorische Studie*, Münster, 1894; G. Wingren, *Människan och inkarnationen enligt Irenaeus* , Lund, 1947, english translation *Man and the Incarnation : a study in the Biblical theology of Irenaeus*, transl. by R. Mackenzie, Philadelphia, 1959; J. Lawson, *The Biblical theology of Saint Irenaeus*, London, 1948; J. Fantino, *L'homme, image de Dieu, chez saint Irénée de Lyon*, Paris, 1986; A. Besançon, *The forbidden image*, cit., pp. 86-92; V. Minet, *L'empreinte divine : la théologie du corps chez saint Irénée* , Lyon, 2002; A. C. Jacobsen, *The Importance of Genesis 1-3 in the Theology of Irenaeus*, in «Zeitschrift für Antikes Christentum», 8, no. 2, 2004, pp. 299-316; M. C. Steenberg, *Irenaeus on creation : the cosmic Christ and the saga of redemption*, Leiden-Boston, 2008 (Supplements to vigiliae christianae, v. 91)

797 Sulla controversia fra origenisti e antropomorfiti sulla concezione dell'immagine di Dio, cfr.: G. Florovskij, *The Anthropomorphites in the Egyptian Desert*, in Id., *Aspects of Church History*, Belmont (Mass.), 1975, pp. 89-96; E. Clark, *The Origenist Controversy: the cultural construction of an early christian debate*, Princeton, 1992.

798 E. Clark, *The Origenist Controversy*, cit., pp. 44 ss. Il patriarca alessandrino Teofilo promulgò le proprie originarie convinzioni riguardo ad un'interpretazione immateriale e incorporea dell'immagine di Dio nella lettera festale del 399. Questa epistola suscitò molto sconcerto fra i monaci del deserto egiziano, che provocarono anche tumulti nella capitale. Teofilo passò in seguito a sostenere la posizione degli antropomorfiti: secondo gli storici Sozomeno, Socrate e Palladio (tutti simpatizzanti per la causa origenista) era mosso non da un reale cambiamento di opinione, ma da ragioni di opportunismo politico. È possibile che volesse guadagnare l'appoggio di Epifanio di Salamina, deciso avversario della fazione origenista, e che egli credeva assestato su posizioni antropomorfite.

799 Giovanni Cassiano, *Conlationes*, X, 10, in Jean Cassien, *Conférences* (VIII-XVII), tome II, Introduction, texte latin, traduction et notes par Dom E. PicheryParis, 1958 (Sources Chretiennes 54), pp. 85-90; O. Chadwick, *John Cassian: a study in primitive monasticism*, London, 1967, p. 17; E. Clark, *The Origenist Controversy*, cit.,

contendere erano non rappresentazioni artistiche propriamente dette, ma le immagini che i monaci si figuravano con la mente durante la contemplazione; tuttavia è forte qui la tentazione di vedere anche la possibilità di un collegamento con il piano delle immagini materiali: dalla convinzione che Dio poteva essere pensato e immaginato in termini fisici e corporei poteva infatti scaturire piuttosto facilmente anche la giustificazione e finanche il desiderio di sue rappresentazioni in forma umana, che peraltro potevano accompagnare il culto privato e la contemplazione in modo non meno coinvolgente delle raffigurazioni mentali. Peraltro una connessione con la sfera delle immagini di culto emerge, nella controversia fra origenisti e antropomorfiti, anche riguardo a un altro punto: il rapporto con il mondo pagano. Giovanni Cassiano e gli storici Socrate, Sozomeno e Palladio, la simpatia dei quali andava a sostegno degli origenisti, interpretavano l'esigenza di rappresentare Dio in forme umane non solo come frutto della semplicità e della rozzezza dei monaci egiziani, ma anche come residuo di paganesimo[800]. Non si trattava di un rilievo di carattere teorico. L'ultimo decennio del IV secolo, che vede svilupparsi in maniera infuocata il dibattito intorno all'immagine di Dio (che dall'Egitto si estenderà poi alla Siria e alla Palestina) è caratterizzato anche da una strenua campagna per lo sradicamento del paganesimo, campagna nella quale Teofilo di Alessandria era stato fortemente impegnato nei primi anni di patriarcato, svolgendo un ruolo di primo piano nella distruzione del Serapeo e degli altri templi pagani della metropoli egiziana, in ottemperanza all'editto di Teodosio del 391[801]. Il suo zelo antidolatrico è testimoniato da un'illustrazione marginale del papiro Goleniscev, prodotto ad Alessandria all'inizio del V secolo, nella quale si vede il patriarca sulla sommità del Serapeo, mentre all'interno del tempio è riconoscibile l'immagine di culto di Serapide, con il modio sul capo[802]:

---

p. 66; G. Florovskij, *The Anthropomorphites*, cit., p. 89. Su Giovanni Cassiano cfr. anche *Jean Cassien entre l'orient et l'occident : actes du colloque international organisé par le New Europe College en collaboration avec la Ludwig Boltzman Gesellschaft* (Bucarest, 27-28 septembre 2001), C. Bădiliță, A. Jakab, M. Alexandre (éd.), Paris, 2003

[800] Giovanni Cassiano, *Conlationes*, X, 5, in Jean Cassien, *Conférences*, cit., pp. 78-79.

16 Sulla figura di Teofilo di Alessandria, cfr: G. Lazzati, *Teofilo d'Alessandria*, Milano, 1935; A. Favale, *Teofilo d'Alessandria, 345 c.-412; scritti, vita e dottrina*, Torino, 1958; N. Russell, *Theophilus of Alexandria*, London, New York, 2007. Per la lotta contro il paganesimo nel IV secolo e in particolare riguardo alla distruzione del Serapeo e degli altri templi pagani di Alessandria, si vedano anche: J. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch - römischen Heidentums*, Heidelberg, 1920, english translation *The last days of Greco-Roman paganism* Transl. by S. MacCormack, 1978; N. Q. King, *The emperor Theodosius and the establishment of Christianity*, London, 1961, un particolare pp. 78-82; G. Fowden, *Bishops and temples in the Eastern Roman Empire A.D. 320-435*, Oxford, 1978; R. MacMullen, *Christianizing the Roman Empire (A.D. 100-400)*, New Haven, London, 1984, II ed. 1986; E. Clark, *The Origenist Controversy*, cit., p. 50 ss; R. MacMullen, *Christianity and paganism in the fourth to eighth centuries*, New Haven, London, 1997.

[802] A. Bauer, J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, cit.; J. Elsner, *Imperial Rome*, cit., fig. 162.



Fig. 72, Papiro Goleniscev, fol. 6v (frammento), Teofilo di Alessandria calpesta il tempio e la statua di Serapide

La distruzione delle immagini pagane perpetrata in questo contesto costituisce senza dubbio uno sfondo da tenere presente per gli scontri fra origenisti e antropomorfiti, in quanto: senza dubbio l'attività antidolatrica si sposava con la tendenza spirituale degli origenisti e con le originarie convinzioni dello stesso Teofilo[803]; la tradizione pagana poteva d'altronde aver esercitato il suo peso sugli antropomorfiti, che erano ben a conoscenza di quel mondo e che spesso provenivano da famiglie pagane, per quanto le fonti testimonino che essi fossero incondizionatamente allineati con il patriarca nella campagna contro gli idoli; ma da un retaggio pagano poteva derivare la loro esigenza di rappresentare la divinità[804]. È interessante vedere come gli antropomorfiti si difendessero dall'accusa di offendere Dio raffigurandolo con immagini corporee ed inadeguate. Nella vita di Aphou, monaco di Pemdje (Ossirinco), il monaco spiega che gli antropomorfiti non attribuiscono a Dio i difetti umani, ma, così come l'immagine dell'imperatore, pur essendo inadeguata, può rappresentare il sovrano, al punto

803 E. Clark, *The Origenist Controversy*, cit., p. 57.
804 La provenienza di alcuni dei padri del deserto da famiglie dedite al culto degli idoli è affermata negli *Apophtegmata Patrum*, *Verba seniorum*, 5,39, in PL 70, 885; E. Clark, *The Origenist Controversy*, cit., p. 56. Per il coinvolgimento dei monaci nella distruzione dei templi pagani, cfr. invece *Apophtegmata Patrum*, *Theophilus* 3, PG 65, 200.

che si dice che essi si rispecchino l'una nell'altra, così anche l'immagine umana, nonostante la sua imperfezione, può rimandare alla divinità[805]. Il riferimento alle immagini imperiali costituisce un ulteriore elemento di collegamento con l'ambito delle rappresentazioni artistiche e potrebbe quindi andare a sostegno dell'ipotesi che l'iconofilia degli antropomorfiti non fosse limitata ad un ambito mentale e spirituale, ma coinvolgesse anche la sfera materiale. Anche nel contesto della controversia antropomorfita, comunque, bisogna evitare di stabilire equazioni troppo rigide fra il riferimento alle immagini in sede teorica e la pratica delle medesime: perchè la meditazione teologica sull'*eikon* poteva essere sviluppata anche dagli autori che avversavano il culto materiale e perchè, viceversa, la presa di distanza da interpretazioni troppo spirituali dell'*imago* Dei non comportava necessariamente l'accettazione delle immagini sul piano pratico. Emblematico è, al riguardo, il caso di Epifanio di Salamina, deciso avversario del partito origenista, ma non per questo seguace dell'antropomorfismo, che considerava una tendenza ai limiti dell'eresia, e al tempo stesso attestato su posizioni decisamente iconofobe, come dimostrano i suoi scritti contro le immagini.

4.1.2 - Il ruolo dell'immagine nella controversia ariana

In modo simile, probabilmente, non univoci sono stati i rapporti fra riflessione teologica e attitudine verso le immagini nella maggiore controversia dottrinale del IV secolo, vale a dire la crisi ariana, nelle sue molteplici sfaccettature.

Abbiamo visto come il riferimento all'immagine avesse giocato un ruolo importante in sede teorica. Ci si può chiedere, tuttavia, se al largo ricorso al concetto di immagine in sede teologica corrispondesse nella pratica un atteggiamento positivo verso le rappresentazioni artistiche. Certamente la polemica antiariana ha avuto riflessi nell'arte. Sembra che un campo di sperimentazione particolarmente connesso ai dibattiti teologici sviluppatisi in seno alla controversia sia stata l'iconografia della Trinità. Il caso più noto e rilevante è costituito da due sarcofagi, conservati a Roma (Museo Pio Cristiano) e ad Arles. Presentano una struttura compositiva molto simile: sono entrambi a doppio fregio, con un clipeo contentente un doppio ritratto dei defunti al centro del registro superiore, e scene del Vecchio e del Nuovo

805 Questo testo, pubblicato per la prima volta nel 1883, venne ripubblicato con traduzione francese da Etienne Droton nel 1915-1917: E. Drioton, *La discussion d 'un moine anthropomorphite audien avec le patriarche Théophile d'Alexandre en l'année 399*, Paris, 1915-1917. Su Aphu, si vedano anche: G. Florovskij, *Theophilus of Alexandria and apa Aphou of Pemdje*, Jerusalem, 1965; E. Clark, *The Origenist Controversy*, cit., pp. 51-52; D. Bumazhnov, *Der Mensch als Gottes Bild im christlichen Aegypten, Studien zu Gen 1,26 in zwei koptischen* Quellen des 4.-5. Jahrhunderts, Mohr Siebeck, 2006 (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 34)

Testamento. La parte sinistra del campo superiore è occupata da due scene molto simili. Nel sarcofago del Museo Pio Cristiano (ex Lateranense 104) vediamo una figura barbata che siede su un trono vimineo, volgendosi di tre quarti verso la nostra destra e alzando la mano destra nel gesto dell' *adlocutio*. In piedi, dietro al trono, sta un altro barbato, mentre più a destra un terzo personaggio, sempre munito di barba, impone la mano destra sul capo di una figura nuda, rappresentata in proporzioni ridotte, al pari di un' altra sdraiata accanto a lei. Le due figurette sono da identificare con Adamo ed Eva, come si deduce anche dall'episodio immediatamente seguente, Cristo che attribuisce ai progenitori gli strumenti del lavoro; si tratta dunque della creazione di Eva, foggiata dalla costola di Adamo addormentato, ad opera delle tre persone della Trinità[806]. I tre barbati sono infatti il Padre (il personaggio seduto in

[806] La scena posta nella parte sinistra del registro superiore del sarcofago "Dogmatico" venne letta come scena della creazione di Eva ad opera della Trinità da: G. B. De Rossi, *Apologia dell'articolo sulle immagini di san Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana del cav. Giovan Battista de Rossi», anno III, n. 9, Roma, 1865, pp. 67-70; F. X. Kraus, *Roma sotterranea : die römischen Katakomben ; eine Darstellung der älteren und neueren Forschungen, besonders derjenigen De Rossi's*, 1879, pp. 354-357; G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi* : vol. II, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Christiana, 1932, p. 226; in tempi più recenti, da F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940, pp. 193, 196, 199, 200; E. Weigand, *Die spätantike* ***Sarkophagskulptur*** *im Lichte neuerer Forschungen*, in «Byzantinische Zeitschrift», 41, 1941, pp. 104-164, 406-446; ***L. de Bruyne*** , **L'Imposition** des *mains dans* ***l****'art chrètien ancienne*, in «Rivista di archeologia cristiana», XX [1943], pp. 113-298 J. Flemming, *Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst vom 3. bis zum 13. Jahrhundert*, Jena, 1953; F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit. n. 43. V. Schultze, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente : mit 26 Holzschnitten*, Wien, 1880, p. 150, suggerì che la figura dietro il trono e quella che impone la mano su Eva fossero angeli che assistevano l'Eterno, ma Stuhlfauth, in uno studio dedicato alla rappresentazione degli angeli nell'arte paleocristiana, osservò che questi in genere non partecipano alla creazione: G. Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, Freiburg [u.a.], 1897, p. 253. Una lettura analoga a quella di Schultze è stata proposta da J. Engemann, *Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst : Gab es im 4. Jahrhundert anthropomorphe Trinitätsbilder?*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 19, 1976, pp. 157-172. Helga Kaiser Minn interpreta la scena come creazione di Eva ad opera del Figlio, per ordine del Padre, alla presenza di un angelo assistente, rifiutando di riconoscere nel barbato dietro il trono lo Spirito Santo: H. Kaiser Minn, *Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts*, Münster, 1981, pp. 10-18 (in particolare pp. 17-18). Alla lettura di Engemann ha fatto riferimento anche J. M. Spieser, *Invention du portrait du Christ*, in *Le portrait : la représentation de l'individu* / textes réunis par Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth, Firenze, 2007, pp. 57-76. Altri studiosi tentarono differenti soluzioni nell'identificazione dei personaggi barbati: il Ficker vide nella scena due episodi distinti, Dio Padre in trono con un assistente, Dio Padre che impone la mano su Eva: J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans ; mit 2 Tafeln und 3 Abbildungen im Texte*, Leipzig, 1890, p. 44; Garrucci identificò la figura seduta in trono con Cristo, quella stante dietro il trono con Dio Padre, il personaggio che impone la mano con lo Spirito Santo: R. Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa : e corredata della collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in rame su 500 tavole ed illustrati / scritta dal P. Raffaele Garrucci*, Prato : Guasti, 1873 – 1881, vol. I, 1881, p. 134; vol. 5, *Sarcofagi ossia Sculture cimiteriali*, 1879, p. 96. Raggio e Schade hanno accettato la lettura trinitaria tradizionale, ma non l'interpretazione come creazione di Eva, suggerendo di leggere piuttosto nella rappresentazione rispettivamente: la Trinità che benedice l'uomo nuovo o che conferisce lo Spirito Santo: O. Raggio, *The Myth of Prometheus*, in "«Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 21, 1958, pp. 44-62, in particolare p. 48; H. Schade, *Das Paradies und die Imago Dei*, in *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen : Studien zum Bild eines Ideals / (gemeinschaftlich hrsg. von Hermann Bauer ; Lorenz Dittmann)*, Berlin, 1966, pp. 79-182, in particolare pp. 135 ss. In tempi recenti e in maniera indipendente Jensen e Utro hanno nuovamente suggerito di interpretare la scena come creazione di Eva ad opera della Trinità: R. M. Jensen, *The Economy of the Trinity at the Creation of Adam and Eve*, in «Journal of Early Christian Studies», 7, 1999, pp. 527-546; U. Utro, "Per un approccio interdisciplinare ai sarcofagi paleocristiani : la Trinità sul sarcofago "dogmatico" dei Musei Vaticani", in *La cristianizzazione in Italia tra tardoantico ed altomedioevo*, atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia

trono), il Figlio (colui che impone la mano sul capo della donna) e lo Spirito Santo (la figura stante dietro il trono), rappresentati volutamente con tratti simili) proprio per esprimere la comunione di natura che li unisce[807].

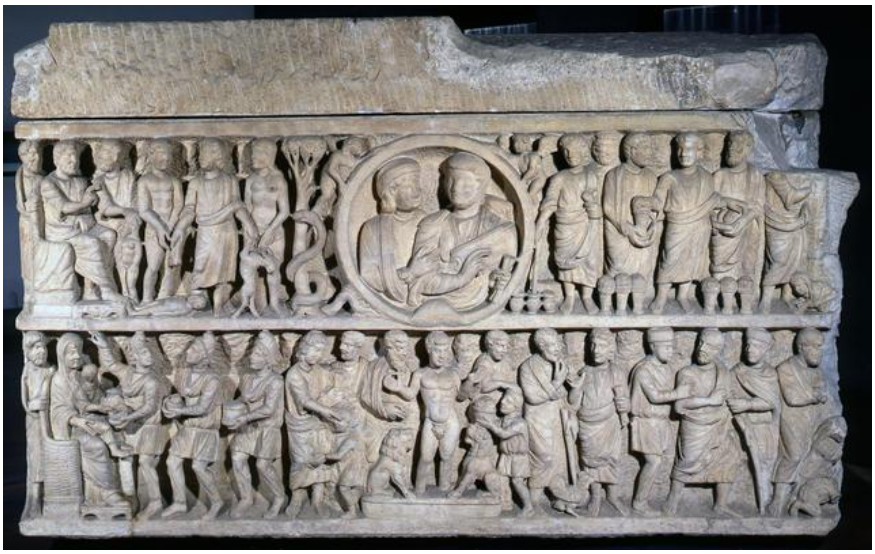


Fig. 73, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, Sarcofago "dogmatico"

É la nozione dell'*omoousios*, quella consustanzialità, in particolare fra il Padre e il Figlio, che gli ortodossi, al concilio di Nicea del 325, ma anche successivamente, difendono contro l'eresia di Ario, che ritiene il Figlio non coeterno al Padre e da lui generato, ma creato in un momento successivo e quindi di dignità inferiore[808]. La stretta somiglianza fra i tre personaggi barbati è senz'altro l'espediente visivo più evidente di questa presa di posizione antiariana,

---

Cristiana (Agrigento 20 - 25 novembre 2004), a cura di Rosa Maria Bonacasa Carra, Palermo, 2007, pp. 267-282. Ritengo condivisibile questa interpretazione, in quanto essa è corroborata: per quanto riguarda la creazione, dal confronto con l'iconografia pagana della creazione dell'uomo da parte di Prometo e con gli esempi, presenti su alcuni sarcofagi paleocristiani, di creazione (di Eva, di Adamo o di tutti e due) ad opera di uno o due personaggi divini: su questo si veda H. Kaiser Minn, *Die Erschaffung des Menschen,* cit. ; dalla presenza, subito a destra, di un altro episodio del Genesi, l'attribuzione degli strumenti del lavoro ai progenitori; per quanto riguarda la Trinità, dalle significative analogie con il testo del simbolo e dalla voluta connessione con la scena sottostante dell'Adorazione dei Magi, dove uno dei Re indica una triplice stella e al tempo stesso volge lo sguardo verso il registro superiore, come rilevato da Jensen e Utro.

[807] U. Utro, *Per un approccio interdisciplinare,* cit., pp. 268-271. L'età anziana e la barba (anche sulla scorta della visione dell'Antico dei Giorni nel Libro di Daniele) sono attribuite all'Eterno anche in altri soggetti dell'età paleocristiana, come il sacrificio di Caino e Abele, attestato su alcuni sarcofagi: così, ad esempio, sul coperchio del sarcofago di Trinquetaille di cui si parlerà più avanti: cfr. J.P. Caillet, H.N. Loose, *La vie d' éternité. La sculpture funéraire dans l' antiquité chrétienne*, Paris-Gèneve 1990, pp. 57, 64 fig. 46. Queste caratteristiche del Padre sono qui estese anche al Padre e allo Spirito Santo proprio per l'esigenza di esprimere visivamente attraverso la somiglianza fisica l'identità di sostanza.

[808] Sul concilio niceno I, cfr: C. Kannengiesser, *Nicée 325 dans l'histoire du christianisme*, in «Concilium», 1978, n°138, pp. 39-47; I. ***Ortiz de Urbina***, ***Nicée*** *et Constantinople*, Paris 1963; per il dibattito fra ortodossi e ariani nel IV secolo, M. Simonetti, *La crisi ariana nel IV secolo*, Roma 1975.

ma, come osserva Umberto Utro, si possono individuare anche altre corrispondenze con il Simbolo di Nicea del 325[809]. Il Padre, che nel testo del Credo niceno è detto Creatore di tutte le cose e a cui è riferito il detto di Isaia, "il cielo è il mio trono, la terra sgabello per i miei piedi", ha fattezze di anziano ed occupa una posizione preminente, essendo seduto in trono[810]. Oltre a ciò, alza la mano destra nel gesto dell'*adlocutio*, così come il Dio della creazione crea attraverso la parola nel racconto del Genesi.

Del Figlio si sottolinea, oltre alla consustanzialità con il Padre, il ruolo partecipe nella creazione: "per mezzo di Lui tutte le cose sono state create". E nella rappresentazione del sarcofago spetta a lui compiere il gesto di *impositio manuum* che infonde la vita ad Eva, creata dalla costola di Adamo[811]. Va ricordato anche che la citazione del versetto della Genesi, "Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza", dove il plurale "Facciamo" denota il comune operare del Padre e del Figlio, è uno dei *leitmotiv* delle opere teologiche antiariane.Per quanto riguarda lo Spirito, esso è rappresentato stante dietro il trono di Dio, senza particolari connotazioni in relazione alla creazione. A parte le difficoltà conneesse a una rappresentazione visiva dello Spirito Santo, bisogna tenere conto del fatto che il problema pneumatologico resta in questo momento ai margini del dibattito e sarà messo maggiormente a fuoco nella seconda metà del secolo, fino ad arrivare al concilio di Costantinopoli del 381. Le enunciazioni del secondo concilio ecumenico sono tuttavia indubbiamente preparate dal dibattito dei decenni precedenti, e un aspetto della rappresentazione nel sarcofago dogmatico offre una significativa affinità con l'idea che lo Spirito "ha parlato per mezzo dei profeti": la corrispondenza fra la figura dello Spirito e quella di Balaam nella scena dell'Adorazione dei Magi nel registro sottostante[812].

---

[809] U. Utro, *Per un approccio interdisciplinare,* cit.

[810] Ibid., p. 270; per il testo del Simbolo, cfr. *Enchiridion symbolorum : definitionum et declarationum de rebus fidei et morum* / quod primum edidit Henricus Denzinger et quod funditus retractavit, auxit, notulis ornavit Adolfus Schönmetzer. Ed. 36a emendata, Barcinone-Friburgi Brisgoviae Romae, 1976, § 125.
La collocazione in trono stabilisce senza dubbio una gerarchia, come osserva H. Kaiser Minn, richiamando il confronto con scene di giudizio, come quelle di Daniele e di Susanna, o con rappresentazioni dei sovrani dell'Antico Testamento, come Potifar e Nabucodonosor; la posizione dietro il trono è invece generalmente tipica di figure di assistenti in qualche modo subordinati, come Giuseppe o Balaam dietro il seggio della Vergine, soldati o guardie del corpo presso il sovrano: cfr. H. Kaiser Minn, *Die Erschaffung des Menschen*, cit., pp. 12-14. Probabilmente per questo la studiosa rifiuta di riconoscere nella figura dietro il trono lo Spirito, che verrebbe a trovarsi in una condizione di dignità inferiore rispetto alle altre due Persone della Trinità. A mio parere, comunque, la collocazione dell'Eterno in trono non implica più o meno eterodosse sfumature subordinazioniste; è indubbio del resto che il Padre occupasse una posizione preminente nel testo del simbolo (anche solo nel suo sviluppo cronologico), mentre lo Spirito rimaneva ancora una figura un poco in ombra nel dibattito teologico della prima metà del IV secolo.

[811] H. Denzinger, A. Schönmetzer (ed.), *Enchiridion symbolorum,* cit., § 126; U. Utro, *Per un approccio interdisciplinare,* cit., p. 271-272.Sul gesto dell'i*mpositio manuum*, cfr. ***L. de Bruyne*** , **L'Imposition** des *mains,* cit; H. Kaiser Minn, *Die Erschaffung des Menschen,* cit., pp. 14-15.

[812] U. Utro, *Per un approccio interdisciplinare,* cit., pp. 273-274. Per il testo del Simbolo del 381, in cui si legge che lo Spirito "ha parlato per mezzo dei Profeti", cfr. H. Denzinger, A. Schönmetzer (ed.), *Enchiridion*

Il sarcofago di Trinquetaille ripropone il nucleo delle tre persone della Trinità che partecipano alla creazione di Eva[813], ma c'è una differenza significativa: il Figlio diverge dal Padre e dallo Spirito, perché ha il volto del Cristo negli episodi dei miracoli, come si vede già nella scena immediatamente seguente, la guarigione del paralitico[814].

---

symbolorum, cit., § 150. Per il dibattito sullo Spirito Santo fra il I e il II concilio ecumenico, cfr.: C. Kannengiesser,, *Athanasius of Alexandria and the Holy Spirit between Nicea I and Costantinople I,* "Irish Theological Quarterly", Vol. 48, No. 3-4, 166-180 (1981)

[813] Questo sarcofago, scoperto negli anni 70, è stato pubblicato in J. M. Rouquette, *Trois nouveaux sarcophages chrétiens de Trinquetaille,* in «Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres» , vol. 118, 1974, n.2, pp. 254-277. Nella parte sinistra del registro superiore si trova, come già detto, una rappresentazione molto simile a quella del Lat. 104, e che è stata per lo più letta come scena di creazione, anche se pure in questo caso sono state avanzate proposte divergenti riguardo all'identificazione dei singoli personaggi, tenendo presente che qui l'interpretazione trinitaria è complicata dalla presenza di un quarto personaggio, che, posto alla destra di Cristo, poggia la mano sulla spalla di Adamo. Rouquette ha interpretato questa figura come Dio Padre che conduce Adamo presso Eva, in un episodio distinto, anche se fuso con il precedente. Questa ipotesi, che scongiura il pericolo di trasformare la Trinità in Quaternità, è stata condivisa dal Marrou nella discussione dell'intervento del Rouquette. Y. Christe, *A Propos du sarcophage a double registre recemment decouvert a Arles,* in «Journal des savants», 1975, pp. 76-80, in particolare p. 78, propone di identificare i due barbuti con Pietro e Paolo, sulla base del confronto con la figura di Pietro nella scena del rinnegamento nel margine destro del registro superiore. La figura dietro il trono sarebbe Pietro, quella che tocca la spalla di Adamo Paolo. La scena rappresenterebbe la presentazione degli uomini al Giudizio e l'assoluzione dell'anima, e la presenza dei due santi e il gesto di Paolo avrebbe un significato di protezione e patrocinio. J. Engemann, *Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen*, cit., ha interpretato la scena, analogalmente a quella del Dogmatico, come creazione di Eva ad opera del Padre e del Figlio alla presenza di angeli assistenti (il barbuto dietro il trono e quello accanto a Cristo). Su questa linea è anche H. Kaiser Minn, *Die Erschaffung des Menschen,* cit., pp. 19-28, che ritiene che i due barbuti svolgano una funzione analoga a quella discepoli nelle scene dei miracoli e che il gesto di porre la mano sulla spalla abbia una funzione compositiva, ma non un particolare valore semantico.
Secondo D. Markow, *Some borne again Christians of the fourth century*, in «Art Bulletin», 63, 1981, pp. 650-655, la presenza della quarta persona barbata nel sarcofago di Trinquetaille inficia la possibilità di interpretare come creazione di Eva non solo la scena rappresentata su questo sarcofago, ma anche quella sul Dogmatico.
La studiosa sottolinea la presenza, nella rappresentazione, di alcuni elementi di forte valenza battesimale, come le proporzioni ridotte delle figurette e la nudità, caratteristica dei risorti e simbolo resurrezione e rinascita. Nel caso del Dogmatico essa ritiene che l'idea della Resurrezione come nuova creazione spirituale sia alla base della particolare scelta iconografica, nella quale si fondono in una voluta ibridazione l'iconografia cristiana della Resurrezione (con presentazione del morto al tribunale eterno, al giudizio) e quella pagana della creazione dell'uomo per mano di Prometeo. Il rilievo di Arles, non avendo ripreso il modello della creazione, fa capire in modo più trasparente il tema della Resurrezione. R. M. Jensen, *The Economy of the Trinity*, cit, pp. 534-536, e U. Utro, *Per un approccio interdisciplinare,* cit., pp., 272-273, sulla scorta del confronto con il Dogmatico, interpretano invece la rappresentazione come creazione di Eva alla presenza della Trinità. J. M. Rouquette, *Trois nouveaux sarcophages,* cit, ha attribuito il sarcofago all'inizio del IV secolo, suggerendo una datazione un poco più antica rispetto al "Dogmatico" ed un analogo ambito di produzione romano, opinione che è stata condivisa dagli studiosi successiva.

[814] Altra differenza, meno rilevante dal punto di vista semantico, è data dal fatto che la figura di Adamo non è sdraiata ma in piedi, accanto ad Eva. La differente caratterizzazione di Cristo nei due sarcofagi spinse alcuni studiosi ad ipotizzare che il sarcofago dogmatico fosse rimasto in stato di abbozzo e che la figura del Figlio avrebbe dovuto essere sbarbata come nel sarcofago di Arles. Questa ipotesi fu avanzata dubitativamente da Engemann, *Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen*, cit., pp. 168-169; e poi sostenuta da K. Eichner, *Die Werkstatt des sogen. dogmatischen Sarkophage : Untersuchungen zur Technik der konstantinischen Sarkophagplastik in Rom,* Heidelberg, Ruprecht-Karl-Universität, Diss., 1977.Tuttavia, osserva H. Kaiser Minn, *Die Erschaffung des Menschen,*cit., p. 22, non sembra condivisibile, anche solo osservando che le capigliature dei tre barbuti nel Dogmatico sono già definite e più corte rispetto alla chioma di Cristo nel rilievo arlesiano. R. M. Jensen, *The Economy of the Trinity*, cit, e U. Utro, *Per un approccio interdisciplinare,* cit., sottolineano invece – a mio parere giustamente - l'intento di visualizzare l'identità e la continuità fra il Logos atemporale e il Cristo delle scene dei miracoli.



Fig. 74, Arles, Museum of Ancient Arles, sarcofago di Trinquetaille

È una soluzione forse meno efficacie nella resa visiva del concetto di o*moousios,* ma che in modo molto più forte e pregnante sottolinea il rapporto fra *teologia* e *oikonomia*, fra il Logos della dimensione intratrinitaria e il Cristo incarnato. Questo per altro era un tema molto importante anche per la teologia dell'immagine: è il nodo che stabilisce il collegamento con l'Incarnazione, vera e propria pietra angolare su cui poggia la legittimazione dell'immagine di Cristo. È pertanto suggestiva qui la tentazione di vedere in questa rappresentazione anche (pur se non solo e non primariamente) il riflesso di un cammino della riflessione cristiana sull'immagine; questo potrebbe confermare l'ipotesi che l'uso del concetto di immagine in sede teologica abbia svolto un ruolo positivo anche sul piano delle espressioni materiali, andando di pari passo con la maturazione della piena accettazione delle immagini sacre da parte delle gerarchie ecclesiastiche.Una conferma in tal senso potrebbe essere costituita, nel sarcofago di Trinquetaille, dalla presenza di Paolo, riconoscibile nel personaggio posto alla sinistra di Cristo e che poggia la mano sinistra sulla spalla di Adamo. I lineamenti del volto e l'essere calvo sembrano i tratti caratteristici dell'iconografia dell'Apostolo, e questo porterebbe ad escludere l'interpretazione come "barbato" angelo assistente della creazione o anche come doppia persona di Cristo (soluzione che trasformerebbe la trinità in quaternità)[815].

[815] Il suggerimento Y. Christe, *A Propos du sarcophage*, cit., p. 78**,** di interpretare il barbato che affianca Cristo come Paolo è stato raccolto dalla Jensen secondo la quale la presenza di Paolo potrebbe essere spiegata per il rilievo che ha nelle sue lettere il tema del Cristo nuovo Adamo (anche se questa è un'interpretazione che si converrebbe più al sarcofago Dogmatico, dove Cristo è rappresentato accanto ad Adamo nella scena

È un elemento su cui vale la pena riflettere, tenendo presente che alcune espressioni delle lettere paoline costituiscono le radici dell'uso del concetto di immagine nella teologia cristiana (il Figlio è "l'immagine del Dio invisibile", "splendore della gloria e immagine della sostanza") e che, nell'esegesi dei Padri, è nei commentari all'Apostolo, oltre che nelle opere dedicate alla Creazione, che si sviluppa maggiormente la riflessione sul rapporto fra le persone della Trinità e sull'essere il Figlio perfetta immagine del Padre[816].

I rilievi dei due sarcofagi rappresentano dunque senza dubbio un esempio di connessione con il dibattito teologico del tempo, e forse anche con la riflessione teorica sull'immagine. Essi non sono un caso isolato. Un altro esempio che si potrebbe ricordare è quello del mosaico con la *Maiestas Domini* in una lunetta della catacomba di Domitilla[817].Qui la figura del Cristo, dal volto giovane e imberbe e con i capelli lunghi, siede su un trono dall'alto schienale e dalle gambe arcuate secondo il modello della *sella curulis*, circondato da una grande mandorla di luce di colore verde chiaro e affiancato da Pietro e Paolo, seduti e acclamanti. Una grande *capsa* sta davanti alla figura del Salvatore, mentre nella parte centrale corre un'iscrizione che recita "Qui Filius diceris et Pater inveniris".

---

dell'attribuzione del lavoro, che a quella di Trinquetaille) e per il fatto che egli era detto l'Apostolo dei Gentili, qui rappresentati dai Magi. Cfr. R. M. Jensen, *The Economy of the Trinity*, cit, pp. 545-546.
Una forte connessione fra i due sarcofagi e la teologia paolina è stata sostenuta anche da D. Markow, *Some borne again Christians,* cit., pp. 654-655. Il collegamento si riscontra, secondo la studiosa, su un piano generale, per il rilievo dato ai temi di resurrezione e rinascita, ma anche, ad un livello più specifico, nella contrapposizione tra "uomo terrestre" e "uomo celeste", che sarebbe particolarmente evidente nel Dogmatico, dove le figure adulte dei progenitori nella scena dell'assegnazione del lavoro rappresenterebbero l'uomo terrestre, animato dall'anima, mentre le due figurette della prima scena l'uomo celeste, spirituale, pneumatico, animato dallo Spirito Santo, conferitogli attraverso il gesto dell*'impositio manuum.*

[816] Per i passi paolini in cui al Figlio è applicata la definizione di immagine, si vedano: A. Fyrigos, *Filosofia patristica e bizantina*, Roma, 1999, II ed. 2002, pp. 251-252; G.B. Ladner, *The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in "Dumbarton Oaks Papers", 7, 1953, pp. 3-34. Quelli citati sono Col 1, 15 e Ebr 1,3.

[817] Su questo mosaico, cfr. P. Pogliani, "Il mosaico con la Maiestas Domini, la Resurrezione di Lazzaro e i tre fanciulli nella fornace della catacomba di Domitilla", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp. 175-178, con bibliografia precedente.



Fig. 75, Roma, catacomba di Domitilla, mosaico con Maiestas Domini

Proprio quest'ultima è la chiave che consente di leggere la raffigurazione, che può essere considerata una ripresa in forma abbreviata del tema del Cristo docente nel collegio apostolico, alla luce del dibattito sviluppatosi fra ortodossi e ariani intorno al *Simbolo* di Nicea. Il testo è stato infatti prevalentemente interpretato come un'affermazione della consustanzialità fra il Padre e il Figlio, in virtù della quale il Secondo è perfetta immagine del Primo, che viene rivelato nella figura di Cristo[818]. Anche la mandorla luminosa può essere

[818] A. Ferrua, *Qui filius diceris et pater inveniris : mosaico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti», 33, 1960/61(1961), pp. 209-224, in particolare p. 224; R. Giordani, *Probabili echi della crisi ariana in alcune figurazioni paleocristiane*, in «Rivista di archeologia cristiana», 54, 1978, p. 229-263, in part. pp. 246-249; P. Pergola, *Die Domitilla Katakombe*, in «Boreas» 13, 1990, pp. 103-112; A. Ferrua**,** *La polemica antiariana nei monumenti paleocristiani*, Città del Vaticano, 1991, pp. 24-26; L. Cuppo Csaki, "Qui Filius diceris et Pater inveniris": il mosaico dello "scalone" nella catacomba di S. Domitilla a Roma", in *La mosaïque gréco-romaine. VII, Tunis 3-7 octobre 1994,*VIIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique , actes édités par Mongi Ennaïfer & Alain Rebourg, Tunis, 1999, pp. 777-793, in part. pp. 785-788. In precedenza, sulla base dell'erronea lettura del Marangoni, l'iscrizione venne ritenuta espressione dell'eresia modalistica monarchiana, dando luogo a interpretazioni contrastanti: si vedano: G. B. De Rossi, *Esame archeologico e critico della storia di san Callisto narrata nel libro dei "Filosofoumeni", parte II, Della dottrina dommatica e della disciplina ecclesiastica*, in «Bullettino di archeologia cristiana», 4, 1866, pp. 86-99, in particolare pp. 86, 95; O. Marucchi, *Roma sotterranea cristiana*, Roma, 1909, p. 60; V. Schultze, *Qui et Filius diceris et Pater inveniris*, in «Zeitschrift fur Kirchengeschichte», 45, 1927, pp. 513-526, in particolare p. 513; C. Cecchelli, *Monumenti cristiano eretici di Roma*, Roma, 1944, p. 196. Solo con la riscoperta del mosaico negli anni '60 e con gli studi di Ferrua si appurò che esso era collocato in un'area della catacomba gestito dalla chiesa romana, fatto che porterebbe ad escludere una committenza ereticale, anche considerando che nella rappresentazione non c'è nulla che conduca in direzione eterodossa. Cfr. P. Pogliani, *Il mosaico con la Maiestas Domini*, cit.
Una recente lettura di Perrin vede nella menzione del Padre non un riferimento alla Trinità, ma un epiteto di Cristo, finalizzato ad esprimere il potere salvifico della sua azione di redenzione: cfr. M. Y. Perrin, *La paternité*

letta come espediente visivo della polemica antiariana, in quanto simboleggia la piena divinità di Cristo secondo la metafora della luce contenuta nel credo niceno e frequente negli scritti dei Padri.

È difficile, tuttavia, stabilire quanto il ricorso all'arte in questo frangente fosse un fatto sporadico o piuttosto condiviso dalla chiesa nel suo complesso. La rappresentazione antropomorfa della Trinità, in particolare, poichè implicava la raffigurazione di Dio Padre, l'invisibile per eccellenza, poteva risultare non facilmente accettabile. Agostino, in un passo de *La fede e il Simbolo*, proprio parlando delle persone della Trinità afferma che non si deve in alcun modo immaginare Dio Padre delimitato in forma umana e che "è cosa empia introdurre simili rappresentazioni di Dio in un tempio cristiano"[819]. E forse potrebbe essere spiegata in tal senso anche l'ostilità manifestata dal Crisostomo contro le immagini dei tre angeli che visitano Abramo alla quercia di Mamre, altra iconografia fortemente connessa al tema della Trinità e che egli condanna in quanto di derivazione pagana[820].

D'altra parte risulta anche difficile cercare di stabilire con sicurezza quale fosse l'atteggiamento degli ariani verso le immagini. Le accuse di idolatria avanzate contro di loro dagli ortodossi erano rivolte contro le loro convinzioni dottrinali, in particolare l'idea che il Figlio fosse stato creato dal Padre e non fosse a lui coeterno: questo equivaleva a porlo al rango delle creature e quindi la sua venerazione diveniva idolatria, configurandosi come impropria attribuzione alla creatura di ciò che era dovuto solo al Creatore, secondo le parole dell'Apostolo Paolo[821]. Gli atti di distruzione delle effigi imperiali che sono loro imputati sembrano discendere non da attitudini iconofobe, ma da motivazioni squisitamente politiche.

Insomma, per quanto le opere sicuramente attribuibili ad una committenza ariana sono più tarde rispetto al momento che si sta considerando, sembra che non ci siano le basi per sostenere che la contrapposizione fra ortodossi e ariani nel corso del IV secolo passasse anche per una diversa presa di posizione riguardo alla questione dell'immagine[822].

---

du Christ : à propos d'une, mosaïque de la catacombe de Domitille, in «Rivista di archeologia cristiana», 77, 2001(2002), pp. 481-518.

[819] Agostino, *De Fide et Symbolo*, VII, 14, PL 40, 188.

[820] Cfr. paragrafo 2.1.

[821] Atanasio, ad esempio, in molti suoi scritti sembra suggerire una connessione fra arianesimo e culti pagani; cfr: *Encyclica*, 5: il vescovo ariano Gregorio di Cappadocia, che aveva sostituito Atanasio sul seggio alessandrino, viene accusato di idolatria, e ariani e pagani sono fatti oggetto di un'unica condanna; *Historia Arianorum ad Monachos*, 56: i pagani idolatri, oltre a compiere atti di profanazione contro le chiese ortodosse dietro istigazione degli ariani, affermano che questi ultimi, assieme all'imperatore, hanno riconosciuto i loro costumi; 73: gli ariani innalzano pagani idolatri alla dignità episcopale; 78: i meleziani, alleati degli ariani (nella lettura di Atanasio) sono idolatri come i pagani;

[822] M. Simonetti, "Arianesimo", ad vocem, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II (Animali -Bacini), Roma, 1991, pp. 443-449

4.1.3 - La connessione fra eresia e rifiuto delle immagini negli scritti degli iconofili

Eppure gli iconofili hanno sostenuto con forza il collegamento fra l'eresia ariana e il rifiuto delle immagini. Negli Atti del Concilio Niceno II questa connessione è affermata più volte, e in particolare, come abbiamo già visto, nel corso della VI sessione, nel contesto della confutazione della lettera di Eusebio a Costanza:

Essi, emeriti bugiardi, hanno lasciato gli insegnamenti degli ottimi padri, imitano quelli che sono stati cacciati con il ventilabro del giudizio divino dall'aia del Signore, cioè dalla chiesa cattolica, e trascinano nelle file della loro eresia. Chi, infatti, dei fedeli della chiesa e di quelli che hanno conosciuto l'autentica dottrina, non sa che Eusebio di Panfilo, in balia di un'intelligenza depravata, ha condiviso la stessa opinione di quelli che seguono le idee di Ario? In tutti i suoi i libri di Storia chiama creatura il Figlio e il Verbo di Dio, servo da venerare al secondo posto. Alcuni, poi, lo difendono e dicono che egli abbia firmato nel concilio; concediamo pure che sia così; ma egli ha onorato la verità con le labbra, mentre con il cuore era lontano da essa, come dimostrano gli scritti e tutte le sue lettere. Egli cambia e si trasforma a seconda dei momenti e delle azioni, ora lodando quelli che pensano come Ario, ora simulando la verità[823].

E ancora, dopo aver citato le lettere ad Alessandro di Alessandria e ad Eufrazione[824], per mostrare come il vescovo di Cesarea considerasse il Figlio creatura del Padre e a Lui subordinato:

Da questi suoi scritti, dunque, risulta che egli esalta le affermazioni di Ario e dei suoi seguaci. Con la loro ribelle eresia gli inventori della follia ariana sostengono una sola natura nell'unità sostanziale, e ritengono che il Signore nostro, nella sua economia salvifica, ha assunto una carne senza anima: è la divinità a supplire le volontà e i moti dell'anima. In questo modo, come dice Gregorio il Teologo, attribuiscono la passione alla divinità, e quelli che attribuiscono la passione alla divinità sono chiaramente teopaschiti. Coloro che aderiscono a questa empia eresia non vogliono ammettere immagini, come l'empio Severo, Pietro Cnafeo, Filosseno di Hierapolis e tutta l'idra dalle molte teste e acefala che è intorno a loro. Dunque anche Eusebio, che è di questa setta, come è stato dimostrato dalle lettere e dalle opere storiche, respinge, in quanto teopaschita, l'immagine di Cristo[825].

Ora, è vero che il dipingere il proprio avversario come ariano era quasi un *topos* della tradizione eresiologica cristiana, in quanto l'arianesimo era considerato la madre di tutte le eresie; ma qui sembra che sia in gioco qualche cosa di più, visto il rilievo che è dato

[823] Mansi XIII, 313; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 342.
[824] Cfr. rispettivamente: Mansi XIII, 313; 316-317; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 341-342; 343.
[825] Mansi XIII, 317; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 344.

all'argomento. Alle origini di questa linea interpretativa c'è, secondo David Gwynn, la citazione della lettera di Eusebio a Costanza da parte del concilio di Hieria (754)[826].

Prima dello scoppio dell'iconoclastia Eusebio, che non aveva un ruolo di primo piano negli scritti di Atanasio e nella tradizione polemica antiariana, era una figura quasi dimenticata come teologo e come biografo di Costantino, e questo nonostante il grande interesse che c'era intorno alla figura del primo imperatore cristiano nei secoli VIII e IX[827].

Negli scritti iconofili non si trovano condanne di Eusebio come ariano prima del 787. Germano, anzi, nella lettera a Tommaso di Claudiopoli cita il passo dell'*Historia Ecclesiastica* senza alcuna nota di biasimo nei confronti dell'autore[828]. Anche il Damasceno, nelle sue orazioni, riporta come testimonianze favorevoli al culto delle immagini brani tratti da varie opere di Eusebio, come abbiamo già visto[829].

Le citazioni di Germano e di Giovanni Damasceno potrebbero indicare che, nei primi anni dell'iconoclastia, non si aveva molta consapevolezza delle tendenze filoariane di Eusebio, e questo spiegherebbe perchè gli iconoclasti non avevano avuto particolari remore ad assumere questo testo come testimonianza patristica a loro favorevole.

È vero che Eusebio è condannato come ariano nella *Narratio De Synodis et Haeresibus*, attribuita a Germano, ma, secondo Gwynn, questo testo avrebbe delle interpolazioni posteriori al 787[830]. Sarebbero stati gli iconofili, nel darsi da fare per confutare la lettera, a scoprirne la consonanza con la dottrina ariana, che conoscevano attraverso gli scritti di Atanasio e degli autori che avevano ripreso e consacrato la lettura del padre alessandrino: Gregorio Nazianzeno, Epifanio di Salamina e gli storici del V secolo Socrate, Sozomeno e Teodoreto di

---

[826] D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism: The Construction of Christian Tradition in the Iconoclast Controversy*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies», 47, 2007, pp. 225-251.

[827] D. Gwynn, F*rom Iconoclasm to Arianism*, cit., pp. 231-232. in questi due secoli vennero composte molte biografie di Costantino e in esse ovviamente trovavano spazio il concilio I di Nicea e il battesimo di Costantino, episodio sul quale esistevano opinioni molto divergenti. Sul particolare interesse per la figura di Costantino, si vedano: F. Winkelmann, "Das agiographische Bild Konstantins I. in mittelbyzantinischer Zeit", in *Beiträge zur Byzantinische Geschichte im 9.-11. Jahrhundert*, Prague, 1978, pp. 179-203; A. Khazdan, *"Constantin Imaginaire": Byzantine legends of the ninth century about Constantine the Great*, in «Byzantion», 57, 1987, pp. 196-250; S. N. C. Lieu, "From History to Legend and Legend to History: The Medieval and Byzantine transformation of Constantine's Vita", in C*onstantine: History, Historiography and Legend*, ed. by S. N. C. Lieu and D. Montserrat, London, New York, 1988, pp. 136-176; P. Magdalino, *New Constantines: The Rythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th to 13th Centuries*, Aldershot, 1994.

[828] Mansi XIII, 125 D-128 A; traduzione italiana in *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 228. Germano non muove accuse ad Eusebio, tuttavia modifica il passo per renderlo più confacente alle esigenze iconodule, come si vedrà nel paragrafo 4.2.

[829] *Demonstratio Evangelica*, (immagine ospitalità Abramo), III, 67; *Historia Ecclesiastica*, VII, 18 (emorroissa), I, 69; *Historia Ecclesiastica*, IX, 9, 10s statue di Costantino a Roma e Costantinopoli, III, 70; *Vita Constantini*, Costantino rappresentato sulle monete in guisa di orante, III, 76; *Vita Constantini (*Ed. Heikel, 78, 27-79,5): danni contro le immagini imperiali ad Alessandria, 1III, 98. Sulla citazione dei passi eusebiani nelle Orationes del Damasceno, cfr. paragrafo...

[830] *Narratio De Synodis et Haeresibus*, 13-14. Per la datazione, cfr. D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism*, cit., p. 232, n. 22; L. Brubaker, F. Haldon, *Byzantium in the iconoclast era (ca 680-850): the sources: an annotated survey*, Aldershot, 2001.

Cirro[831]. Che gli iconofili conoscessero l'arianesimo attraverso la polemica antiariana della seconda metà del IV secolo lo dimostra il fatto che Giovanni Damasceno, nel suo *De haeresibus et synodis*, cita il capitolo 69 del *Panarion* di Epifanio, nel quale il vescovo di Salamina attribuiva agli ariani, oltre alla negazione della divinità e dell'eternità del Figlio, anche l'idea che che il Cristo incarnato non avesse un'anima umana, nel senso che l'anima sarebbe stata sostituita dal Logos, che si sarebbe rivestito di una carne, ma non si sarebbe fatto veramente uomo[832]. Tale argomento ha scarso rilievo in Atanasio, mentre ne ha nel dibattito alla fine del IV secolo, soprattutto riguardo ad Apollinare di Laodicea[833], ed ha conseguenze molto importanti per la questione delle immagini: negare infatti che il Figlio fosse divenuto uomo a tutti gli effetti inevitabilmente portava con sé l'impossibilità di rappresentarlo in immagine. Su questo punto, non a caso, puntano il dito anche i convenuti al concilio Niceno II. Così, con l'attribuzione ad Eusebio di argomentazioni che non erano in realtà proprie né del suo pensiero né dell'orizzonte ariano nel suo complesso, ma piuttosto di alcune sue diramazioni, gli iconofili inaugurano una connessione, quella fra arianesimo ed iconoclasmo, che consente loro di sbarazzarsi facilmente di una delle testimonianze più importanti della parte avversa. Proprio per questo non hanno fatto il benché minimo tentativo di negare l'autenticità della lettera a Costanza, sebbene l'accusa di falsificazione fosse molto in voga in seno alla controversia intorno alle immagini sacre[834]. Semplicemente, se un personaggio come Epifanio di Salamina, roccaforte della fede ortodossa, non poteva essere intaccato dal minimo sospetto di eresia, e quindi nel caso degli scritti a lui attribuiti non si poteva fare altro che dichiararli dei falsi, Eusebio non godeva della stessa posizione e della stessa autorevolezza nella tradizione ecclesiastica, e le sue incertezze nell'accettazione del *Simbolo* di Nicea fornivano un facile pretesto per presentarlo come eretico. È una strategia che ebbe la sua

[831] D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism*, cit., pp. 228-230. Sull'interpretazione dell'arianesimo data da Atanasio di Alessandria, si veda in particolare D. Gwynn, *The Eusebians: The polemic of Athanasius of Alexandria and the construction of the Arian Controversy*, Oxford, 2007. La lettura bipolare di Atanasio risulta piuttosto riduttiva e forzata secondo Gwynn, in quanto: divide manicheisticamente la cristianità del IV secolo in ortodossi e ariani, senza tenere in conto le molte posizioni intermedie e sfumate; estende anche impropriamente l'accusa di arianesimo a tutti coloro che avevano messo in discussione l'autorità del Concilio Niceno I (fra di essi Eusebio).

[832] D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism*, cit., pp.230-231. Per Epifanio, cfr. *The Panarion of Epiphanius of Salamis*, Transl. by Frank Williams, Leiden, 1987, 1994, p. 208; per il Damasceno, *Liber De Haeresibus*, 69, in PG 94, 720 A.

[833] D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism*, cit., p. 230.

[834] D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism*, cit., pp. 236-237. Per le diverse opinioni degli studiosi moderni riguardo all'autenticità della Lettera a Costantina, cfr. paragrafo 2.1. Le riflessioni di Gwynn sembrano lasciare spazio alla possibilità che la lettera sia del IV secolo, ma non di Eusebio, tuttavia l'autore non si pronuncia apertamente su questo problema, promettendo di farlo in futuro.

efficacia, se è vero che gli iconoclasti, preparando il concilio di Santa Sofia dell'815, ripresero il florilegio del 754, ma tralasciarono la lettera a Costanza[835].

Prima del concilio Niceno II, la connessione fra arianesimo ed iconoclastia viene affermata nelle *Parastaseis Synthomoi Chronikai*, opera la cui datazione e il cui autore rimangono discussi, ma secondo Gwynn da collocare, sulla scorta degli studi di Sevcenko, in un momento di poco precedente al concilio Niceno II.[836] Nelle *Parastaseis* si dice che gli ariani hanno distrutto non solo le immagini dei patriarchi ortodossi (gesto forse carico più di significato politico che di reali intenzioni iconofobe), ma anche della Vergine con il Bambino: il Figlio di Dio *fatto carne*, dice espressamente il testo, ad indicare il contrasto fra ortodossi e ariani nella dottrina dell'Incarnazione[837].

Anche in questo caso, comunque, la connessione fra arianesimo e iconoclasmo sarebbe frutto di una ricostruzione iconofila successiva al concilio di Hieria.

Perarltro si può anche notare che la distruzione delle immagini dei patriarchi ortodossi Metrofane, Alessandro e Paolo, menzionata nel passo delle *Parastaseis*, è narrata in alcuni brani di Teodoro il Lettore citati da Giovanni Damasceno: sorge il sospetto che l'autore delle *Parastaseis* abbia costruito questo episodio proprio a partire dal Damasceno[838].

Solo alcuni passi di Teodoro Lettore (VI secolo) sembrerebbero, in tempi non sospetti, affermare un'ostilità degli ariani verso le immagini in età preiconoclasta . In vari passi riferisce che i patriarchi ariani fecero distruggere le immagini dei loro predecessori (ma questo a mio avviso non è un gesto iconofobo *tout court*)[839]. Racconta inoltre un episodio avvenuto durante il regno dell'imperatore Anastasio: un ariano insultò in un bagno pubblico un gruppo di bagnanti ortodossi, e subì una punizione divina venendo immerso nell'acqua bollente. Un'immagine dell'episodio venne collocata nel bagno, e quando un ufficiale ariano tentò di rimuoverla, fu punito dall'imperatore e morì davanti all'immagine dopo aver ricevuto una punizione divina (Damasceno III, 90)[840]. Entrambi gli episodi, tuttavia, non sembrano espressioni di iconofobia fine a se stessa: la distruzione dell'immagine sembra essere dovuta alle lotte fra ortodossi e ariani e non a un'ostilità di principio contro le rappresentazioni

[835] La lettera rimaneva comunque una testimonianza chiave per gli iconoclasti, come mostra la confutazione che gli ha dedicato Niceforo nel *Contra Eusebium.* e nella *Refutatio et Eversio*. Cfr. paragrafo 3.8.

836 I. Sevcenko, *The Search for the Past in Byzantium around the Year 800*, in «Dumbarton Oaks Papers», 46, 1992, pp. 279-93, in particolare p. 290; A. Cameron, J. Herrin, *Constantinople in the early eighth century : the Parastaseis syntomoi chronikai : introduction, translation, and commentary***,** Leiden, 1984; D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism*, cit., p. 234.

[837] *Parastaseis Syntomoi Chronikai*, 10, in A. Cameron, J. Herrin, *Constantinople,* p. 68, 13-20.

[838] Cfr. paragrafo 3.2.

[839] Giovanni Damasceno, *Orationes contra imaginum calumniatores*, III, 97, 99, 100, 101, Ed. Hansen, 131, 4-6, 117, 9-11, 140, 9-11, 142, 6-14.

[840] Giovanni Damasceno, *Orationes contra imaginum calumniatores*, III, 90

artistiche. Per quanto riguarda l'immagine che illustra il miracolo, non si dice che in essa fossero raffigurati personaggi sacri, anche se non si può escludere del tutto una presenza di Cristo o della mano divina a decretare la punizione dell'empio.

Sembra dunque che la connessione fra arianesimo ed iconoclasmo sia effettivamente frutto di un'interpretazione degli iconofili affermatasi dapprima al Concilio Niceno II e poi negli scritti della seconda fase dell'iconoclastia, in particolare in quelli di Niceforo[841].

Viene da chiedersi se questa interpretazione sia stata influenzata dalla conoscenza che i difensori delle immagini avevano di altre eresie che, in modo simile a quanto emergeva dalla lettera a Costanza, propugnavano una visione non ortodossa dell'Incarnazione e delle due nature di Cristo, e al tempo stesso erano più vicine alla loro epoca ed essi potevano forse conoscerne la posizione nella questione della legittimità delle immagini sacre.

Abbiamo visto come nella confutazione della lettera a Costanza Eusebio venga accostato ai teopaschiti e ai monofisiti e come anche in altri luoghi degli Atti siano chiamati in causa i monofisiti Severo di Antiochia e Filosseno di Hierapolis, dei quali sono ricordati gesti iconoclasti e l'attitudine negativa in modo particolare contro le immagini degli angeli[842].

Si deve pensare che la conoscenza di eventuali attitudini iconofobe dei monofisiti abbia condizionato l'interpretazione degli iconofili? In realtà l'indagine nelle fonti di area siriaca (zona a forte penetrazione monofisita) compiuta da S. Brock ha indotto a ridimensionare le ipotesi di tendenze iconofobe o addirittura iconoclaste insite nel movimento monofisita[843].

Nella documentazione letteraria non si trova infatti alcuna menzione di gesti di distruzione o rimozione di immagini, fatta eccezione per episodi di *damnatio memoriae* vicendevoli fra calcedoniani e monifisiti, che tuttavia vanno letti in chiave politica e non implicano affatto un'ostilità di principio verso le rappresentazioni figurate, analogalmente a quanto già riscontrato nelle lotte fra ortodossi e ariani e anche fra ortodossi e monofisiti nel territorio dell'impero. Giovanni da Efeso racconta come il patriarca di Costantinopoli Giovanni Scolastico fece rimuovere da un monastero monofisita immagini degli eretici e le sostituì con le proprie, che vennero poi cancellate per ordine del patriarca monofisita Eutichio, il

[841] Cfr. paragrafo 3.8. Secondo D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism*, cit., p. 243, l'interpretazione di Niceforo ha particolarmente influenzato studiosi moderni come Florovoskij, Schönborn, Gero e Pelikan.

[842] Cfr. i seguenti passi letti nel corso della V sessione: Teodoro Lettore, *Historia Ecclesiastica*, in Mansi XIII, 180, *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 262 (Xenia di Mabbug era eretico e gettava discordia nella chiesa); Giovanni Diacrinomeno, *Historia Ecclesiastica*, in Mansi XIII, 180-181, *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 262-263 (Xenia e Filosseno di Mabbug contro le immagini degli angeli e le rappresentazioni dello Spirito Santo in forma di colomba); Cirillo di Scitopoli, *Vita di San Saba*, in Mansi XIII, 181, *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 263 (empietà di Filosseno); Giovanni di Gabala, *Vita Severi*, in Mansi XIII, 184, *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 264 (Severo di Antiochia contro le rappresentazioni degli angeli).

[843] S. P. Brock, "Iconoclasm and the Monophysites", in *Iconoclasm* , papers given at the ninth Spring Symposium of Byzantine studies , ed. by Anthony Bryer and Judith Herrin, Birmingham, 1977, pp. 53-57.

quale fece porre il suo ritratto nelle chiese, nei monasteri, nei villaggi e nel palazzo episcopale[844].Ma nulla lascia supporre un atteggiamento iconofobo di fondo.

Nelle omelie di Severo di Antiochia, al quale il concilio Niceno II aveva attribuito delle azioni iconoclaste, ricorrono paragoni con la pittura in ambito teologico e raffronti fra pittura e scrittura analoghi a quelli che si trovano nei Padri ortodossi,in particolare nei Cappadoci, per i quali mostra di avere una grande ammirazione[845]. Stando inoltre alla *Vita Severi* scritta da Zaccaria Scolastico, sembra che nella sua conversione avesse giocato un ruolo particolare la visione, nella chiesa della Theotokos di Beyruth, di un ciclo con storie di Adamo ed Eva, e in particolare della scena della cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre[846].

Nelle fonti monofisite si trovano inoltre vari riferimenti a rappresentazioni figurate ed anche ad icone. Giovanni da Efeso (VI secolo) ricorda che ad Amida, nella cappella di un monastero voluta dalla pia devota monofisita Eufemia, c'erano *somiglianze e pitture*[847] .

In un inno siriaco dedicato alla consacrazione della cattedrale di S. Sofia ad Edessa si descrive la decorazione di questo edificio, che sembra essere esclusivamente aniconica; tuttavia, viene menzionato il Mandylion, a paragone con le venature del marmo, che creano figurazioni *non fatte da mano umana*[848].

Atanasio Bar Gumaye attorno al 700, costruì una chiesa e un battistero per ospitare il *Mandylion,* che aveva sottratto ai Melkiti, ai quali aveva restituito una copia, tenendo per sè l'originale[849]. E ancora, Zaccaria di Mitilene attesta la presenza di un'icona di Cristo rappresentato come "Galileo" nel tesoro della chiesa dei Quaranta Martiri di Amida[850].

---

[844] M. Mundell, "Monophysite church decoration", in Iconoclasm : papers given at the ninth Spring Symposium of Byzantine studies , ed. by Anthony Bryer and Judith Herrin, Birmingham, 1977, pp. 59-74, spr.

[845] Hom. 67, *Sur Marie, sainte mère de Dieu et toujours Vierge*, in *Les homiliae cathedrales de Sévère d'Antioche, version syriaque de Jacques d'Édesse. Homélies LVIII à LXIX, éditées et traduites en français par M. Briere, Patrologia Orientalis*, vol. VIII, ed. R. Graffin, Paris, 1912, p. 360; Hom. LII, *Sur les Maccabées*, in *Les "Homilies Cathedrales" de Sévère d'Antioch, traduction syriaque de Jacques d'Édesse ; publiée et traduite. Homélies LII-LVII*, par R. Duval, in *Patrologia Orientalis*, vol. IV, ed. R. Graffin, Paris, 1908, pp. 7-8; Hom. CXVIII, *Sur la femme de mauvaise vie, c'est a dire pécheresse, consignée chez Luc*, in *Les homiliae cathedrales de Sévère d'Antioche, Hom. CXIII-CXIX* , par M. Brière, in *Patrologia Orientalis*, vol. XXVI, ed. R. Graffin, Paris, 1948, pp. 357-358. Cfr. anche S. P. Brock, *Iconoclasm*, cit., p. 56.

[846] Zaccaria Scolastico, *Vita Severi*: cfr. *Vie de Sévère, par Zacharie Le Scholastique*, par M. A. Kugener, in *Patrologia Orientalis*, vol. II, ed. R. Graffin, Paris, 1907, pp. 48-49; S. P. Brock, *Iconoclasm*, cit., p. 53.
Brock parla di una pittura del paradiso, ma sembra trattarsi di un ciclo che comprende almeno le scene dei progenitori nell'Eden, del peccato originale e della cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre.

[847] *Iohannis Ephesini Historiae Ecclesiasticae pars tertia*, ed. by E. W. Brooks, CSCO 105, Scriptores Syri, 54, Paris, 1953, pp. 11, 100 (testo); CSCO 106, Scriptores Syri, 55, Paris, 1953, pp. 7, 72-73 (traduzione). Cfr. anche: S. P. Brock, *Iconoclasm*, cit., p. 56; M. Mundell, *Monophysite*, cit., p. 72. Secondo la Mundell sono sicuramente icone portatili di santi o di qualche vescovo o patriarca, e non di Cristo, ma non è detto: poteva trattarsi anche di pitture murali; e le numerose testimonianze relative ad icone – per cui si veda oltre - mi sembra portino ad escludere l'atteggiamento di rifiuto dell'immagine di Cristo supposto dalla Mundell. Anche in questo caso, tuttavia, analogalmente alle pitture su tavola, si tratta di immagini esposte in uno spazio privato, e non in un vero e proprio edificio ecclesiastico).

[848] C. Mango, *The art*, cit., p. 57; M. Mundell, *Monophysite*, cit., p. 65.

[849] J. B. Segal, *Edessa 'the blessed city'*, Oxford, 1970, pp. 213-214; M. Mundell, *Monophysite*, cit., p. 65.

Anche l'esame delle testimonianze pittoriche riscontrabili nelle regioni di pertinenza monofisita ha riscontrato una pluralità di tendenze, non riconducibili ad una posizione univoca riguardo al problema della legittimità delle immagini sacre.

Marlia Mundell Mango, dopo aver indagato in tal senso le aree corrispondenti ai patriarcati di Gerusalemme, Antiochia, Alessandria, nonché l'Armenia, ribadì l'impossibilità di stabilire un'equazione fra monofisismo ed iconofobia, in base alla testimonianza delle fonti, ma anche per ragioni di prudenza, vista la scarsità di dati materiali e la difficoltà di identificare con sicurezza la committenza, per l'alternanza fra calcedoniani e monofisiti nel tempo e per il fatto che non di rado uno stesso santuario poteva essere frequentato da ambedue le parti. La studiosa, tuttavia, credette di riscontrare, nei fatti, una tendenza preferenziale, anche se non esclusiva, per il registro aniconico, nelle aree e nelle epoche della dominazione monofisita, e in particolare in Egitto, in Siria e Mesopotamia settentrionale. Almeno nel caso dell'Egitto copto, tuttavia, sembrano non esserci particolari argomentazioni per attribuire le pitture di carattere iconico dei monasteri di Bawit e Saqqara (VI-VIII secolo) a periodi di controllo calcedoniano di questi monasteri, come ha fatto la Mundell[851]; tant'è che, al contrario, Zibawi le cita come prova della fortissima iconofilia dei monaci monofisiti egiziani[852].

Proprio Bawit e Saqqara sembrano confermare in ogni caso un'altra supposizione della Mundell, e cioè quella che i monofisiti ammettessero di preferenza le rappresentazioni di carattere figurativo e in special modo le icone in spazi destinati alla devozione privata o comunque di carattere secondario, ma non negli edifici di culto pubblici: le numerose composizioni teofaniche e i pannelli iconici presenti in questi complessi adornavano infatti le celle dei monaci, ma non le chiese principali dei monasteri. È possibile, dunque, che la conoscenza di edifici ecclesiastici non ortodossi con decorazioni non figurative abbia ispirato le convinzioni degli iconofili riguardo alla connessione fra eresia monofisita e rifiuto delle immagini, mentre essi, con un grado di consapevolezza che risulta difficile da definire, tralasciavano di considerare che il registro aniconico, comunque, non era appannaggio esclusivo delle aree a prevalente confessione monofisita. Anche in ambito ortodosso, infatti, esso conviveva accanto alle rappresentazioni di carattere iconico, configurandosi come una linea alternativa non necessariamente portatrice di valenze iconofobe. I due sistemi di decorazione potevano arrivare a trovare spazio l'uno accanto all'altro nello stesso

---

[850] M. Mundell, *Monophysite,* cit., p. 65; Zachariah of Mytilene, *Church History*, transl. F. J. Hamilton and E. W. Brooks, London, 1899, p. 158. Sul problema delle diverse tipologie dell'immagine di Cristo si tornerà nel paragrafo 4.5.

[851] M. Mundell, *Monophysite,* cit., pp. 62-63.

[852] M. Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne : iconologie copte*, Paris, 2003, trad. it. *L'arte copta : l' Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Milano, 2003, pp. 101-104.

monumento, come insegna la proposta di Olimpiodoro, che sottopose a Nilo di Ancyra il progetto di decorare una chiesa con decorazioni aniconiche nella navata ed immagini dei santi nel santuario[853]

Vero è che gli iconofili potevano aver maturato una particolare ostilità nei confronti della dimensione aniconica, che per lungo tempo aveva avuto cittadinanza anche nella tradizione ortodossa, per il fatto che essa era la tipologia di decorazione adottata dagli iconoclasti e andava a rimpiazzare le immagini sacre da essi abbattute o cancellate[854].

Dalla Vita di S. Stefano il Giovane apprendiamo che Costantino V fece sostituire il ciclo cristologico delle Blachernae con mosaici "con ogni genere di uccelli e certe volute di foglie di edera con gru, cornacchie, pavoni,...come un mercato di frutta o una voliera"[855]. Nel Milion un ciclo che rappresentava i sei concili ecumenici, realizzato negli anni 711-713 e in parte modificato da Anastasio II fra il 713 e il 716 lasciò il posto a scene di ludi dell'ippodromo, con "una diabolica corsa di carri e del suo (di Costantino V) cocchiere favorito, Ouranikos"[856].

Più in generale, riguardo alla decorazione delle chiese, la *Vita Stephani* afferma che:

Dove c'erano immagini di Cristo, della Vergine o dei santi, queste venivano scalpellate o intonacate. Se invece c'erano pitture di alberi, uccelli, o di bestie prive di vita, in particolare di sataniche corse di cavalli, cacce, spettacoli del teatro o dell'ippodromo, queste venivano conservate con onore e ricevevano un lustro ancora più grande[857].

---

[853] Cfr. M. Andaloro, *La linea parallela*, cit.

[854] Molto probabilmente è da interpretare in questo senso l'ostilità contro i soggetti aniconici o profani che emerge negli Atti del Concilio Niceno II e nell'*Adversus Iconomachos* di Niceforo, come abbiamo già avuto modo di ricordare: cfr. paragrafi 3.5 e 3.8.

[855] Vita di S. Stefano il Giovane, 29: PG 94 1120 C-1221 A; M. F. Auzepy, , La *vie d'Etienne le Jeune par Etienne le Diacre. Introduction, edition et traduction*, (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, Volume 3.), Aldershot, 1997,, pp. 126-127; trad. fr. 221-222; Trad. ingl. C. Mango, *The Art*, p.153.

[856] Vita di Stefano il Giovane : in PG 94, 1172; M. F. Auzepy, La *vie d'Etienne le Jeune par Etienne le Diacre. Introduction, edition et traduction*, (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, Volume 3.), Aldershot, 1997, p. 166, trad. fr. p. 265; trad. ingl. C. Mango, *The Art*, p. 153.

[857] Vita di S. Stefano il Giovane, 26: M. F. Auzepy, La *vie d'Etienne*, p. 121, trad. fr. 215; trad. ingl. C. Mango, The Art, p. 152. Altri programmi decorativi di carattere aniconico, commissionati dall'imperatore Teofilo sono ricordati nelle fonti iconofile: Teofane Continuato ricorda che l'imperatore Teofilo fece decorare la sua armeria con immagini di scudi e di ogni sorta di armi; le pareti di una nuova sezione del palazzo, nota come Kamilas, le fece decorare con lastre di marmo verde nella parte infeiore e mosaici con figure che coglievano frutta su fondo oro nella parte superiore: cfr. C. Mango, *The Art*, pp. 163-164. Il tono neutrale, apparentemente privo di biasimo, con il quale si fa riferimento a tali decorazioni può essere associato alla campagna di riabilitazione di cui Teofilo fu oggetto dopo la sua morte, per la quale si veda: A. Markopoulos, "The rehabilitation of the emperor Theophilos", in L. Brubaker ed., *Byzantium in the ninth century*, pp. 37-49; L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium*, cit, p. 29-30. È stato anche suggerito che gli iconofili abbiano volutamente inserito in queste descrizioni elementi islamizzanti per associare Teofilo ai neimici dell'impero: cfr. C. Barber, *Reading the garden in Byzantium, nature and sexuality*, in «Byzantine and Modern Greek Studies», 16, 1992, pp. 1-19. Per quanto riguarda le scene di caccia, spettacoli e altre attività umane, una decorazione di carattere profano che può essere accostata a quelle di committenza iconoclasta è il ciclo pittorico dipinto nelle torri occidentali della cattedrale di S. Sofia fra la metà dell'XI secolo e l'inizio del XII probabilmente da artisti costantinopolitani, e includente diverse scene di giochi dell'ippodromo alla presenza dell'imperatore e dell'imperatrice: corse di cavalli, musici, danzatori, attori, combattimenti gladiatori, scene di caccia. Su queste pitture, cfr: N.P. Kondakov, "O freskakh lestnitsy Kievo-Sofijskogo sobora," [On the frescoes of the stairway of the Kiev Sophia Cathedral] *Zapiski Imperatorskogo*

La sostituzione di rappresentazioni figurative di epoca preiconoclasta con decorazioni di committenza iconoclasta è documentata da alcuni esempi.

La testimonianza conservata di maggior rilievo è rappresentata dall'abside di S. Irene, che, ricostruita dopo il terremoto del 740, forse attorno al 753, accolse un mosaico con una monumentale rappresentazione della croce in tessere nero su fondo dorato[858].

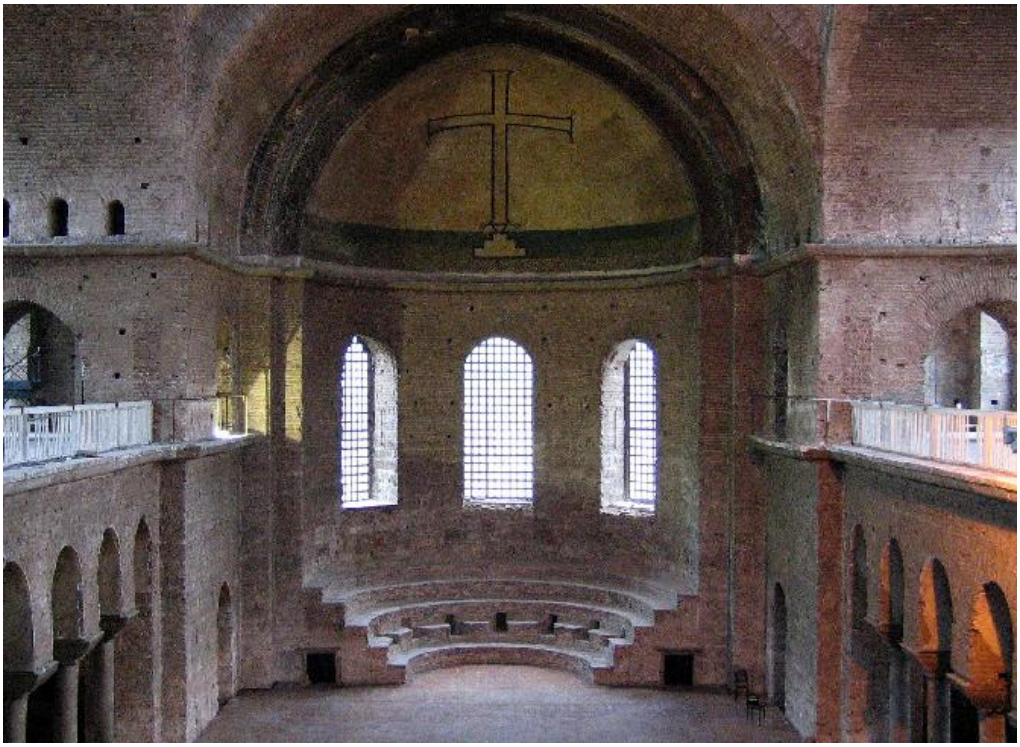


Fig. 76, Istanbul, S. Irene, abside

Sempre a Costantinopoli, nei mosaici dell'ambiente sovrastante la rampa di sud ovest in S. Sofia, vennero sostituiti da croci i clipei con otto figure di santi e il medaglione con Cristo nel centro della volta che dovevano stagliarsi fra i girali d'acanto, rispettivamente nei timpani e al centro della volta[859]. Nell'abside della perduta chiesa della Dormizione di Nicea una croce

---

Russkogo arkheologicheskogo obschestva 3 (1887-88) 2f; A. Grabar, Les *fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiew et l'iconographie impériale byzantine,* «Seminarium Kondakovianum» 7, 1935, pp. 103-17.
Grabar ha segnalato la presenza di scene di caccia nella decorazione pittorica di alcune chiese in età preiconoclasta: così ad esempio in una cappella di Bawit.: A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin,* cit., p. 223 e figg. 108-09.

[858]W. S. George, *The Church of Saint Eirene at Constantinople,* Oxford, 1913; U. Peschlow, *Die Irenekirche in Istanbul. Untersuchungen zur Architektur*, Tübingen, 1977.

[859] M**.** Andaloro**,** *"Costantinopoli-Pittura"***,** ad vocem, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*,vol.V, pp.406-421, in particolare p. 408.

andò a sostituire, in età iconcolasta, l'originaria decorazione musiva (Theotokos?). Tracce della croce sono ancora visibili nelle foto del mosaico con la Theokos e il Bambino che venne realizzato dopo la restaurazione del culto delle immagini nell'843[860].

Repertori figurativi paragonabili a quelli menzionati nella Vita di S. Stefano il Giovane sono invece stati rinvenuti in alcune chiese della Cappadocia e dell'isola di Nasso, nell'arcipelago delle Cicladi[861].

In Cappadocia si conservano vari esempi di decorazioni pittoriche non figurative, incentrate sull'immagine della croce, che orna l'abside o volte e soffitti della navate e del nartece, accompagnata da motivi ornamentali vari, racemi stilizzati, iscrizioni. Per lo più, tuttavia, in assenza di altri dati che permettano di precisare con maggiore sicurezza la cronologia, risulta difficile stabilire se queste pitture possano o meno essere assegnate al periodo e a una committenza iconoclasta, in quanto l'aniconismo e la staurofilia, dovuta anche a cause diverse rispetto alle opposizioni all'immagine, ricorrono sia prima che dopo la crisi iconoclasta. Fra i rari complessi che possono essere più verosimilmente associati all'iconoclastia, ricordiamo le decorazioni di Karacaoren e di S. Basilio a Mustafapasa[862].

---

[860] Sull'originaria composizione del mosaico in età preiconoclasta: F. De'Maffei, *L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai* I, II, in «Storia dell'arte», 45-46, 1982, pp. 91-116, 185-200; Ch. Barber, *The Koimesis Church, Nicaea: The Limits of Representation on the Eve of Iconoclasm*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 41, 1991, pp. 43-60; sulla rimozione della croce e la sua sostituzione con la figura della Theotokos, P. Underwood, *The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of Dormition at Nicaea*, in «Dumbarton Oaks Papers» 13 (1959), pp. 235-43. Più in generale sulla Koimesis di Nicea: O. K. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strassburg, 1903; T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nicaia, das Bauwerk und die Mosaiken*, Berlin, Leipzig, 1927; G. Peers, *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*, Berkeley, 2001, pp. 61-88; and Ch. Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantium*, Princeton, 2002, pp. 63-69; F. De Maffei, "The Second Nicene Council - the Seventh Ecumenical Council and the mosaics in the bema of the Church of the Dormition of the Virgin at Nicaea", in *Iznik throughout history*, Istanbul, 2003, pp. 109-117

[861] In generale, sul problema delle decorazioni aniconiche più o meno collegabili all'iconoclastia nelle varie aree dell'impero bizantino, si vedano: J. Lafontaine-Dosogne, *Pour une problématique de la peinture d'église byzantine à l'époque iconoclaste* in *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger*, «Dumbarton Oaks Papers», 1987, vol. 41, pp. 321-337; L. Brubaker, J. F. Haldon, *Byzantium in the iconoclast era (ca 680-850): the sources: an annotated survey*, Aldershot, 2001, cit., pp. 19-36; L. Brubaker, *Aniconic decoration in the Christian world (6th - 1 decoration in the Christian world (6th - 11th century) : East and West*, in *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente : (secoli VI - XI)*, «Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», 51, 2003, pp. 573-590.; L. Brubaker, *On the margins of Byzantine iconoclasm*, in *Byzantina - Metabyzantina : la périphérie dans le temps et l'espace*, organisée par Paolo Odorico, Paris, 2003, pp. 107-117.

[862] Cfr. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Saint-Léger-Vauban, 2001, trad. it. a cura di G. Romagnoli, *L'arte della Cappadocia*, Milano, 2001, pp. 34-40. Sul problema delle pitture "iconoclaste" della Cappadocia, si vedano anche: A. Wharton Epstein, 'The "iconoclast" churches of Cappadocia', in *Iconoclasm*, cit., pp. 103-111; N. Thierry, "Le culte de la croix: l'influence de l'iconoclasme in La Cappadoce", in *Dossier Histoire et Archéologie anc Dossiers (Les) de l'Archéologie* Dijon, 1982, n°63, pp. 43-45; Ead., "L'iconoclasme en Cappadoce d'apres les sources archeologiques : origines et modalités", in *Rayonnement grec : hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles, 1982, pp. 389-404; Ead.,"Topographie punctuelle de l'iconomachie en Asie Mineure", in **Eupsychia** - **Mélanges** Offerts À Hélène Ahrweiler, vol. II, Paris, 1998, pp. 651-672

La croce e alcuni dei motivi decorativi ricordati dalle fonti, alberi, uccelli, motivi vegetali stilizzati e altro, sono attestati nelle pitture di alcune chiesette dell'isola di Naxos (Sant'Antemio di Stauros, S. Kiriaki, San Giovanni il Teologo di Adisarou).

Anche in questo caso, tuttavia, non è certo che tali apparati decorativi possano essere ricondotti alla controversia iconoclasta: alcuni specifici motivi decorativi sembrano infatti essere collegabili a repertori entrati in auge a partire dalla seconda metà del IX secolo: quindi, se una specifica valenza iconoclasta c'è stata, essa sembra essere collegabile ad iniziative locali piuttosto che alla politica iconoclasta ufficiale degli imperatori bizantini nell'VIII secolo e nella prima metà del IX[863].

Sembra comunque che una molteplicità di posizioni riguardo al tema delle immagini sacre abbiano avuto cittadinanza sia nel mondo ortodosso che in seno alle varie correnti ereticali e che, pertanto, la proporzione che contrappone i binomi ortodossia e iconofilia, eresia e aniconismo sia una costruzione degli iconofili.

4.2 La posizione degli iconofili riguardo al rapporto fra immagini pagane e cristiane

Abbiamo già visto come nell'età precostantiniana alcuni autori cristiani avessero suggerito un collegamento fra le immagini cristiane e quelle pagane, affermando che i cristiani (o comunque dei gruppi ereticali al cristianesimo) facevano immagini di Cristo e degli Apostoli secondo il costume dei pagani: così Ireneo di Lione, parlando della setta dei Carpocraziani; così l'autore degli atti apocrifi di Licomede; così Eusebio di Cesarea, nelle lettera a Costantina e nell' *Historia Ecclestiastica*[864]. Queste testimonianze risultano particolarmente preziose in quanto sono le più vicine nel tempo all'epoca che presumibilmente vide il sorgere della pittura su tavola di soggetto cristiano (come abbiamo visto, è precipuamente a questo genere che esse fanno riferimento), in un momento in cui era ancora viva e fiorente la corrispondente tradizione pagana. Ma anche nei secoli successivi, anche dopo la definitiva affermazione e stabilizzazione del cristianesimo, alcune rare ma significative attestazioni fanno emergere un simile rimprovero da parte degli uomini di chiesa, e cioè che le immagini cristiane risultano scandalosamente simili a quelle pagane, al punto da poter essere confuse con esse. Nella seconda metà del IV secolo, e cioè in un momento in cui, per quanto le ultime fiamme del paganesimo siano ancora ben vive, come ricorda Agostino, è ormai indubbia l'accettazione e la diffusione delle immagini nell'ecumene cristiano, dobbiamo ricordare,

[863] Cfr. M. Chatzidakis et al., *Naxos. Byzantine art in Greece,* Athens, 1989, con bibliografia precedente..
[864] Cfr. paragrafo. 1.3.

oltre al già visto frammento del Crisostomo sulle immagini della visita dei tre angeli ad Abramo fatte dai pagani[865], la testimonianza di Epifanio di Salamina, il quale, nella lettera a Giovanni di Gerusalemme, racconta di aver rimosso un velo dipinto dalla chiesa di un piccolo villaggio della Palestina:

Mentre viaggiavamo verso il santo luogo di Bethel per riunirci a vostra Eccellenza, allorché giungemmo presso un villaggio chiamato Anautha, avendo visto una luce accesa e avendo chiesto informazioni al riguardo, venimmo a sapere che c'era una chiesa nel luogo, e, entrati per recitare una preghiera, trovammo sulla porta un velo colorato sul quale era dipinto qualcosa che aveva la forma di un idolo ed era simile a un uomo; le persone del luogo dicevano che era l'immagine di Cristo o di qualcuno dei santi, non ricordo con precisione che cosa ho visto; ma giacché so che la presenza di queste cose nella chiesa è un'infamia, squarciai il velo e suggerii che in esso venisse avvolto un qualche povero che era morto; ma essi, lamentandosi, dissero: "Avresti dovuto sostituire il velo a tue spese prima di lacerare questo"[866].

Epifanio dice di aver visto sul velo "qualcosa che aveva la forma di un idolo ed era simile a un uomo", e che i locali dicevano essere una figura di Cristo. Prendendo alla lettera le parole del vescovo di Salamina, potrebbe sembrare che egli non avesse mai visto immagini di Cristo, il che risulta davvero difficile da credere considerando il momento in cui vive (tra IV e V secolo); ma in realtà la voluta vaghezza della sua descrizione e l'affermazione di non ricordare con precisione sono un modo di prendere le distanze da una rappresentazione che doveva giudicare blasfema non solo per il suo generale atteggiamento iconofobo, che emerge qui con nettezza nella frase "la presenza di queste cose nella chiesa è un'infamia, ma anche per la somiglianza formale che tale immagine aveva con quelle pagane, al punto da poter essere confusa con una di esse.

Uno spunto che potrebbe essere utile in tal senso proviene dalla principale opera di Epifanio, il *Panarion,* una summa che passa in rassegna le eresie fino ad allora note nel mondo cristiano. Nel capitolo dedicato ai Colliridiani il vescovo di Salamina accusa questa setta ereticale di idolatria, affermando che essi sono dediti al culto di immagini pagane:

Non tende dunque questa opinione all'idolatria e non è un intendimento diabolico? Sotto una parvenza di giustizia, infatti, il diavolo, che sempre cerca di insinuarsi nella mente degli uomini, affinchè la natura umana fosse consacrata in luogo di quella divina, pose sotto gli occhi degli uomini immagini di aspetto simile a quello umano, nelle varie forme dell'arte. Dunque coloro che sono adorati sono morti; tuttavia i loro simulacri, che non hanno mai avuto la vita (e infatti non

[865] Cfr. paragrafo 2.1

[866] Epifanio di Salamina, *Epistula ad Iohannem Hyerosolimitanum:* cfr. Antologia, cit. 165. Su questo testo, cfr. anche P. Maraval, '**Epiphane**: "**docteur** des iconoclastes"," in F. Boespflug and N. Lossky (eds), *Nicee II, 787-1989. Douze siecles d'images religieuses*, Paris 1987, pp. 51-62.

possono essere chiamate morte le cose che non sono mai state dotate di vita), li propongono all'adorazione dei fedeli, essendo i loro animi passati dalla fede in un unico Dio all'adulterio[867].

Che tipo di immagini fabbricavano e veneravano i Colliridiani? Si trattava di un gruppo ereticale interno al Cristianesimo, eppure Epifanio parla delle loro immagini con il lessico e gli argomenti che solitamente i Padri riservano agli "pagani". Non solo utilizza il termine *agalmata*, ma afferma anche che si tratta di simulacri privi di vita delle forme di uomini morti. Questa setta, originaria della Tracia, si era diffusa anche in Scitia ed Arabia ed era composta soprattutto da donne. Si distingueva per il carattere femminile del culto, che riconosceva un ruolo di primo piano alla Vergine, venerata come Dea autonoma, con rituali anteriori al Cristianesimo. In particolare, le adepte coprivano un trono con una stoffa e vi deponevano un pane consacrato nel nome di Maria.

Si trattava, quindi, di un credo caratterizzato da una forte commistione con elementi della religione pagana, e in particolare con culti delle divinità femminili come la grande Madre (Rea/Cibele), Iside[868].

Sembra verosimile che le immagini alle quali si riferisce Epifanio fossero improntate ad una simile ibridazione, al punto da apparire come e vere e proprie effigi delle divinità pagane. Abbiamo già ricordato, del resto, come nel mondo egiziano si possa riscontrare una notevole affinità fra le più antiche immagini della Vergine e quelle della dea Iside[869].

Proseguendo nel tempo fino al VI secolo incontriamo la testimonianza di Teodoro Lettore, il quale in due diversi passi fa riferimento alla vicenda di un pittore punito per aver osato rappresentare Cristo nelle sembianze di Zeus:

---

[867] Epifanio di Salamina, Panarion 79, 4-5: cfr. Epiphanius. III. , *Panarion haer. 65-80* : De fide / Hrsg. von Karl Holl, 1933, 1985, p. 479; H. G. Thummel, Die Fruhgeschichte, n. 33, pp. 296-297; trad. ingl in *The Panarion of Epiphanius of Salamis* / translated by F. Williams**,** Leiden ; New York1994, pp...; Per la citazione di Niceforo, si veda: *Contra Epiphanium*, in J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense, complectens Sanctorum Patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera selecta e Graecis Orientalibusque et Latinis codicibus***,** -t.4. I*n quo monumenta tam Africanae quam Byzantinae Ecclesiae proferuntur et illustrantur*, reprint Graz, 1963, p. 315.

[868] Sulla connessione del culto della Vergine con quello delle dee madri Rea, Cibele, Iside, Demetra, si vedano: P. Berger, The **Goddess Obscured**: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint, Boston, 1985; S. Benko, *The virgin goddess : studies in the pagan and Christian roots of Mariology*, Leiden, 1993; V. Limberis, *Divine Heiress : the Virgin Mary and the creation of Christian Constantinople*, London, New York, 1994; B. S. Spaeth, *The Roman goddess Ceres*, Austin, 1996; J. Kamil, Christianity in the land of the pharaohs : the Coptic Orthodox Church, Cairo, London, New York, 2002; C. Maunder, The origins of the cult of Mary, London, New York, 2008

869 Cfr. paragrafo...

Al tempo di Gennadio si era avvizzita la mano ad un pittore che aveva osato dipingere il Salvatore nella forma di Zeus. Gennadio lo guarì per mezzo di una preghiera. L'autore dice che l'altra forma di Cristo, cioè quella con i capelli corti e ricci, è la più autentica[870].

Un certo pittore ebbe entrambe le mani avvizzite mentre stava dipingendo un'immagine di Cristo nostro Signore. Si diceva che la commissione di eseguire quest'immagine gli era stata data da un pagano e che sotto la parvenza del nome del Salvatore dipinse i capelli spartiti sulla testa in modo da lasciare il volto completamente scoperto (infatti è in questo modo che i pagani rappresentano Zeus), in modo che gli spettatori credessero che la venerazione indirizzata all'immagine fosse rivolta al Salvatore[871].

Il problema fondamentale che emerge da questi testi è quello dell'esistenza di due tipi iconografici di Cristo, quello di derivazione ellenistica, che vede il Salvatore con i capelli lunghi e la barba, sul modello adotattato nell'antichità per rappresentare Zeus, ma anche più in generale i tipi dei filosofi e dei taumaturghi; quello di origine siro-palestinese, che prevedeva una capigliatura corta e riccia ed era considerato più attinente alla realtà evangelica[872].

Dei due quello che storicamente finì per imporsi fu il primo, che tuttavia, nel VI secolo, non mancava di suscitare dubbi e perplessità, proprio per la sua vicinanza con le immagini delle divinità pagane. Il racconto di Teodoro potrebbe anche riflettere una polemica più antica: lo scrittore nel primo dei due passi riportati sembra citare un autore precdente e fa riferimento al tempo del patriarca Gennadio (V secolo)[873].

---

[870] Teodoro Lettore, Historia Ecclesiastica, I, 15, PG 86, 173; citato da Teofane il Confessore in C. de Boor, *Theophanis chronographia*, vol. 1. Leipzig: Teubner, 1883 (repr. Hildesheim: Olms, 1963): 3-503, in particolare p. 112. Trad. ingl, in C. Mango, *The art of the byzantine empire*, cit., p. 140.

[871] Teodoro Lettore, Historia Ecclesiastica, PG 86, 221. Trad. ingl, in C. Mango, *The art of the byzantine empire*, cit., p. 140. Sulla testimonianza di Teodoro, cfr. anche: H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp...; M. Andaloro, *I prototipi pagani e l'archetipo del volto di Cristo*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*. Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di S.Ensoli e E. La Rocca, Roma, 2000, pp.413-415, in particolare p. 415.

872 Abbiamo già visto come l'esistenza della duplice tipologia dell'immagine di Cristo sia testimoniata da due delle più antiche icone conservate al monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai: cfr. paragrafo... Entrambe le tipologie vennero da Giustiniano II sul *recto* delle monete da lui fatte coniare, rispettivamente, nella prima e nella seconda fase del suo regno (685-695,704-711) accompagnate dal ritratto dell'imperatore sul *verso*.J. D. Breckenridge, *The numismatic iconography of Justinian II (685-69)*, Numismatic Notes and Monographs, no. 144. New York, 1959, pp. 46 ss; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archeologique*, Paris, 1957, II ed. 1984, p. 46 . Il tipo semitico, piuttosto raro e limitato ad alcune attestazioni nell'area orientale, è stato ripreso nell'Adorazione della croce dipinta nell'abside di Santa Maria Antiqua a Roma al tempo di Giovanni VII (705-707) : cfr. P. J. Nordhagen, *John VII's Adoration of the Cross in S. Maria Antiqua*, in "Journal of Warburg and Courtald Insitute", 30, 1967, pp. 388-390, in particolare p. 390; Id., *The Frescoes of John VII (D.C. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", III, 1968, pp. 52-53; J.D. Breckenridge, *Evidence for the nature of relations between Pope John VII and the Byzantium Emperor Justinian II*, in "Byzantinische Zeyschrift", 65, 1972, pp. 364-374

[873] L'iconografia del Cristo con i capelli lunghi era già stata contestata da Epifanio nella lettera a Teodosio, come abbiamo visto nei paragrafi...Epifanio non aveva accostato quest'immagine a quella di Zeus, ma aveva biasimato quelli che la giustificavano ricordando che Gesù era un nazareno e che i nazareni erano soliti portare capelli lunghi. Questa spiegazione potrebbe essere sorta proprio per cercare una difesa più convincente a una tipologia che era nata dalla continuità con la tradizione pagana.

È molto verosimile che a quel tempo fosse ancora possibile vedere pitture su tavola rappresentanti Zeus o Serapide, e la somiglianza esistente fra queste e le icone cristiane doveva risultare assolutamente imbarazzante per le gerarchie ecclesiastiche.
Anche nell'età dell'iconoclastia si torna ad affermare questa stretta affinità: sono ovviamente gli iconoclasti a puntare il dito su di essa, a sostegno dell'idea che le immagini non rappresentavano originariamente un costume della chiesa primitiva, ma si innestarono più tardi, come infiltrazione pagana, sulla cultura cristiana.
L'autore della *Vita di Michele Sincello* (IX secolo) rimprovera gli iconoclasti per aver paragonato le immagini di Cristo, della Vergine e dei santi a quelle delle divinità pagane:

L'icona di Cristo, riguardo alla quale convenite nell'affermare che sembra un Dio solo a causa del timore degli uomini, è forse un idolo come quello di Apollo? L'immagine di sua Madre, la benedetta Theotokos, è come quella di Artemide? Le icone dei santi sono forse come gli idoli degli altri falsi dei[874]?

Ignazio il Diacono, nella Vita del Patriarca Tarasio, parla delle differenze fra l'immagine di Cristo e quella di Zeus[875].
Anche i teologi della corte di Carlo Magno, nei Libri Carolini, si pronunciano su questo problema, affermando che persino un iconofilo non saprebbe distinguere fra un'immagine della Vergine e una di Afrodite, se non fosse per le iscrizioni che accompagnano le figure:

Ammettendo dunque che l'immagine della Vergine Maria debba essere venerata, come possiamo riconoscerla o distinguerla dalle altre immagini? Giacchè fra di esse non c'è alcuna differenza, se non quelle che si debbono all'abilità degli artisti o alla qualità dei materiali con cui vengono realizzate le opere.Siano dunque poste innanzi ad uno di quelli che venerano le icone le immagini di due belle donne, prive di iscrizione, che qualcuno, disprezzandole, aveva gettato via.

Qualcuno gli dice: "Una è l'immagine della Vergine Maria, che non deve essere gettata; l'altra è l'immagine di Venere, e deve assolutamente essere gettata via".

874 M. B. Cunningham, *Life of Michael the Synkellos: Text, Translation and Commentary*, Belfast, 1991, p. 80; K. Parry, *Depicting the world*, cit., p. 48. Traduzione italiana di chi scrive. La menzione congiunta di Apollo e di Artemide potrebbe anche far pensare ad una voluta associazione con il sole e la luna. Belting ricorda come nella poesia dedicatoria di un calendario georgiano del 1030, proveniente da Costantinopoli, si invita l'osservatore ad osservare l'arte del pittore nella commemorazione quotidiana delle feste dell'anno e si paragonano Cristo, la Vergine e i santi rispettivamente al sole, alla luna e alle stelle. Cfr. H. Belting, Likeness and presence, cit, p. 253.
875 S. Efthymiadis**,** *The life of the Patriarch Tarasios by Ignatios the Deacon* (BHG 1698), Aldershot, 1998 (Birmingham Byzantine and Ottoman monographs, v.4), pp..Cfr. W. Wolska-Conus, *Un programme iconographique du patriarche Tarasios?*, in "Revue des études byzantines", 38.1980, pp. 247-254, in particolare p. 254.

L'uomo allora si rivolge al pittore e gli chiede, visto che le due immagini sono somigliantissime in tutto, quale delle due sia l'effigie della Santa Vergine Maria e quale quella di Venere. Il pittore applica ad una delle immagini l'iscrizione "Santa Maria", all'altra quella di "Venere".
Così, quella che porta l'iscrizione con il nome della Madre di Dio viene innalzata, venerata, baciata, mentre l'altra, a causa dell'iscrizione con il nome di Venere, viene abbattuta, biasimata e maledetta. Esse sono uguali nella forma e nei colori e sono state fatte con materiali identici; differiscono solo nel nome che su di esse è stato iscritto[876].

Come reagiscono i difensori delle immagini di fronte a questi argomenti? Il problema sta loro molto a cuore, eppure, rispetto ad altri temi della controversia, non sembrano affrontarlo di petto; affermano ripetutamente, com'è noto, la differenza fra le immagini cristiane e gli idoli, sulla base dell'Incarnazione, che ha reso legittima la rappresentazione di Cristo, come mai potrà essere quella delle divinità pagane, e sulla base del carattere relativo del culto: le immagini sono solo dei tramiti attraverso le quali la vera adorazione viene rivolta a Dio, mentre gli idoli sono oggetti materiali scambiati per divinità. Ma non discutono mai la possibilità di una somiglianza fisica, nella forma, nelle tecniche e nei materiali impiegati, fra le immagini cristiane e quelle pagane.
Quanto considerassero pericolosa questa accusa lo rivela l'estrema durezza con cui, negli Atti del Concilio Niceno II, viene condannato il passo degli Atti apocrifi di Giovanni, in cui l'Evangelista scambiava per un'immagine pagana il proprio ritratto, fatto eseguire dal discepolo Licomede. I padri conciliari di Nicea reputano questo testo la testimonianza emblematica della parte avversa, la fonte di tutte le opinioni più empie ed esecrabili[877]:

Il santo concilio disse: "Ogni eresia dipende da quel libro". Il santissimo patriarca Tarasio disse: "Ohimè, da quali libri eretici producono la loro eresia!". Gregorio, piissimo vescovo di Neocesarea, disse: "Questo libro deve essere vituperato e disprezzato: in base ad esso hanno esibito, come prova contro le immagini, le cose scritte su Licomede". Giovanni, reverendissimo monaco e legato dei patriarchi orientali, disse: "Presenta Licomede che incorona l'icona dell'Apostolo, come fanno i pagani con gli idoli". Basilio, piissimo vescovo di Ancira, disse: "Non sia mai che san Giovanni il teologo abbia parlato in maniera contraria al suo Vangelo". Il santissimo patriarca Tarasio disse: "Le idee lette prima provengono dal Vangelo?". Il santo concilio disse: "Non sia mai! Non accettiamo né le cose lette prima, né le ultime su Licomede".
Il santissimo patriarca Tarasio disse: "Chi accetta le seconde cose su Licomede, accetta anche le prime, come anche il falso concilio". Il santo concilio disse: "Sia scomunicato dalla prima lettera fino all'ultima"....
Basilio, piissimo vescovo di Ancira, disse: "Non v'è altra cosa che si opponga a questo Vangelo più di questo empio scritto. Ne consegue logicamente l'opinione contraria riguardo alle immagini".

[876] *Libri Carolini*, IV, 16, PL 98, 1219.
[877] Mansi XIII, 172-173; *Atti del concilio niceno*, cit., pp. 156-157.

Il concilio può agevolmente condannare gli Atti Apocrifi di Giovanni sulla base della cristologia eterodossa che caratterizza questo testo[878]. Non entra, però, nel merito del problema di una possibile somiglianza fra le immagini pagane e cristiane.

L'imbarazzo che i difensori delle immagini provavano riguardo a tale questione è mostrato chiaramente dalle diverse reazioni assunte di fronte a un testo tornato all'attenzione durante la controversia iconoclasta: vale a dire il passo dell' *Historia Ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea, dedicato alla statua di Cristo fatta erigere dall'emorroissa a Panea[879].

La statua dell'emorroissa era un argomento molto amato dagli iconofili, in quanto costituiva una sorta di prova archeologica del cristianesimo; tuttavia essi non potevano che trovarsi in difficoltà di fronte al commento finale di Eusebio, che afferma di aver visto immagini dipinte di Cristo, Pietro e Paolo e, pur non condannandole apertamente, mostra di biasimarle come sconsiderata espressione di un costume pagano.

In alcuni casi, dunque, i difensori delle immagini, nel citare il passo di Eusebio, modificano l'ultima parte, adattandola alle proprie necessità. Così Vertanes Kertogh, autore di un trattato armeno del VII secolo in difesa delle immagini (in Armenia infatti vi sono episodi di iconoclastia già prima dell'iconoclasmo bizantino), conclude la citazione del brano dell'*Historia Ecclesiastica* nel seguente modo:

> E non c'è nulla di più grande di questo, che dei pagani hanno creduto in Gesù Cristo, e hanno dipinto con colori le immagini di Pietro e di Paolo, ed esse si sono conservate fino ai giorni nostri[880].

La statua di Panea, lungi dall'essere biasimata come concessione ad un'usanza tutta pagana, è qui presentata come una dimostrazione della potenza della fede cristiana, in quanto opera di pagani che si sono convertiti al cristianesimo.

Germano, patriarca di Costantinopoli al tempo in cui scoppiò la crisi iconoclasta, e strenuo difensore del culto delle immagini, nella lettera all'iconoclasta Tommaso, vescovo di Claudiopoli, riassume la testimonianza di Eusebio senza citarla direttamente:

> Lo stesso Eusebio afferma di aver appreso ciò con i suoi propri occhi: essendo ben evidente che il Signore, mentre nella sua condiscendenza opera per la fede della donna ciò che è proprio della sua

[878] Al riguardo cfr. *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento, vol. II, Atti e Leggende*, versione e commento a cura di M. Erbetta, Casale Monferrato, 1966, II ed. 1978, rist. 1985, pp. 32 ss;

[879] Testo greco in H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., p. 285. Trad. it. in Eusebio di Cesarea, *Storia Ecclesiastica*, Introduzione, traduzione e note a cura di F. Migliore, Roma, Città Nuova, 1998. Cfr. paragrafo 2.1.

[880] S. Der Nersessian, *Un apologie des images du septième siècle*, in « Byzantion », 17, 1944-1945, pp.58-87, in particolare p. 63.

grazia, dimostra anche ciò che noi abbiamo indicato più sopra, e cioè che non sono considerate semplicemente le cose che vengono fatte, ma viene valutata l'intenzione di colui che le fa. D'altra parte lo stesso Eusebio dice, nello stesso luogo, di aver conosciuto le immagini degli apostoli Pietro e Paolo e dello stesso Cristo conservate in pitture. E noi, per parte nostra, non diciamo questo per occuparci di monumenti in bronzo ma soltanto per mostrare che, mentre il Signore non respinse ciò che era stato fatto secondo l'usanza pagana, ma ritenne giusto che in esso al tempo opportuno fosse dimostrata l'azione miracolosa della sua bontà, poi non sarebbe lecito rimproverare il costume che comunque si è affermato presso di noi più santamente[881].

Nella sintesi di Germano la connessione con l'usanza pagana non viene menzionata per le icone di Pietro e di Paolo e sembra riguardare il monumento di Panea semplicemente in quanto statua; la tradizione delle immagini si sarebbe in seguito affermata più santamente nella chiesa proprio per l'abbandono della scultura a tutto tondo. Nel passo di Eusebio, tuttavia, è inequivocabile il biasimo anche per le immagini dipinte di Cristo e degli Apostoli. Germano, naturalmente, doveva esserne perfettamente consapevole, anche se ha cercato di ammorbidire il tono del vescovo di Cesarea. In altri casi gli iconofili, pur costituendo la storia della statua di Panea uno dei loro cavalli di battaglia, preferirono il più delle volte non citare direttamente Eusebio, ma ricorrere alla testimonianza di autori successivi, che da lui avevano derivato la notizia, come Sozomeno e Antipatro di Bostra, e che non fanno parola del collegamento con i pagani. Avviene così nel florilegio iconofilo del Codex Parisinus Graecus 1115 e negli Atti del Concilio Niceno II[882]. Il patriarca Niceforo si confronta con questo testo in due sue opere. Una discussione più ampia si trova nel *Contra Eusebium*[883]. Niceforo ci informa che il passo dell'*Historia Ecclesiastica* era citato nelle *Peuseis di* Costantino V, ma non riporta direttamente il testo dell'imperatore.

Accusa il sovrano iconoclasta di aver forzato l'interpretazione del brano ben oltre le reali intenzioni di Eusebio, chiamando "vile immaginetta di bronzo" la statua dedicata dall'emorroissa e irridendo i miracoli attribuiti dall'erba prodigiosa sorta ai suoi piedi. In questo modo egli ha dato prova di disprezzare Cristo stesso, la sua Incarnazione e le meraviglie da lui compiute. Il patriarca riferisce poi che Costantino aveva tagliato il passo finale, che riconduceva le immagini ad una *ethnikè sunetheia* (consuetudine pagana)[884]. Questo potrebbe stupire a prima vista, ma bisognerebbe conoscere il discorso portato avanti dall'imperatore; si può ipotizzare che volesse evitare interpretazioni favorevoli alla parte iconofila, ad esempio l'idea che l'immagine di Panea fosse in realtà un'opera pagana a cui poi

[881] Mansi XIII, 125 D-128 A; traduzione italiana in *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 228.
[882] Sozomeno, *Historia Ecclesiastica*, PG 67, 1280 B10-C13, citazione n. 105 del florilegio; Antipatro di Bostra, *Homilia in mulierem quae per fluxum sanguinis passa est,* PG 85, 1793 D2-7; citazione n. 98 del florilegio; Mansi XIII, 13 D-E
[883] J. P. Pitra, *Spicilegium Solesmense,* vol. I, cit., pp. 491 ss. Cfr. anche paragrafi 3.4 e 3.8.
[884] J. P. Pitra, *Spicilegium Solesmense,* vol. I, cit., pp. 491-492.

era stato attribuito un nome cristiano e che era solo questo che aveva suscitato il biasimo di Eusebio[885]. Il fatto che Niceforo abbia per due volte cura di parlare di questa *ethnikè sunetheia* è comunque prova del fatto che gli iconoclasti dovevano richiamarsi a questo argomento. Che cosa risponde dunque il patriarca al riguardo?

Osserva anzitutto che Eusebio si contraddice, perchè nella lettera a Costantina aveva presentato il dipingere immagini cristiane come un'usanza sconosciuta alla chiesa in tutto il mondo. Si chiede poi se questa pratica possa davvero essere considerata come un'infiltrazione pagana nei costumi cristiani. Sulle prime sembra non avere problemi ad ammettere che le immagini sacre derivino da una tradizione pagana.

"Ammettiamo dunque che questa immagine sia stata fatta secondo una consuetudine pagana. Che mi dici allora del trono di Giacomo, prima guida della chiesa di Gerusalemme, trono che tu stesso dici che si è conservato fino ai tuoi giorni, tramandato di vescovo in vescovo, e che viene anche mostrato a tutti i fedeli? È fatto di legno...oseresti dire che in esso vive la consuetudine pagana di venerare il legno? Sicuramente no, diresti che viene venerato per amore di Dio...allora perchè non può essere lo stesso anche per l'immagine di Cristo?[886]

Dalle considerazioni successive ci accorgiamo tuttavia che non è così. Il patriarca si sforza di addurre molteplici argomentazioni per mostrare come il gesto dell'emorroissa non possa essere considerato di matrice pagana.

Si è mai visto, si chiede Niceforo, che una donna pagana che ha ricevuto una guarigione abbia eretto una statua? E poi l'emorroissa non era pagana, ma giudea: era nativa Pdi anea, allora posta sotto il tetrarca Filippo figlio di Erode, e Gesù si rivolge a lei chiamandola "figlia", come non fa con due donne pagane menzionate nel Vangelo, vale a dire la Cananea e la Fenicia. E se per i Giudei l'innalzare una statua era un'usanza pagana, l'Incarnazione ha legittimato per i Cristiani la rappresentazione nelle immagini. L'emorroissa volle consacrare il ricordo del beneficio ricevuto per tramandarlo ai posteri. A sostegno delle sue affermazioni Niceforo riporta il passo di Asterio di Amasea sulla statua dell'emorroissa[887] e alcuni brani tratti dagli Atti di San Gregorio l'Illuminatore, incentrati sul tema dell'Incarnazione che ha annullato e spazzato via l'idolatria[888].

[885] Questa interpretazione è stata proposta da Sr. C. Murray, *Art and the Early Church, in Journal of Theological Studies*, Ns. 28 (1977), pp 303-345, in particolare pp. 326-336

[886] Così P. J. Alexander, in *Nicephorus, patriarch of Constantinople*, cit., p. 175, n.2, afferma che Niceforo in questo passo dimostra di non avere difficoltà ad ammettere che la tradizione cristiana delle immagini derivi da quella pagana, diversamente da tutti gli altri iconofili.

[887] J. P. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. I, cit., pp. 496-497; Nicephori...*Refutatio e Eversio*, ed Featherstone, cit, 87, 26-49, pp. 155-156.

[888] J. P. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. I, cit., pp. 509 ss.

Nella sua confutazione, il patriarca sposta l'attenzione dalle tavole dipinte alla statua, non prende assolutamente in considerazione il problema di una somiglianza formale fra le immagini pagane e quelle cristiane e mostra di considerare la pratica del fare immagini una tradizione passata dal paganesimo al cristianesimo in forza di una trasformazione che l'ha resa qualcosa di indiscutibilmente diverso rispetto a quello che era prima.
Niceforo torna ad occuparsi del passo dell'*Historia Ecclesiastica* anche nella *Refutatio et Eversio*. Dapprima, dopo aver riportato il brano dell'*Homilia in Jairum* di Asterio, afferma esplicitamente di non voler fare ricorso alla testimonianza dell'eretico Eusebio, benchè sia più precisa e articolata di quella del vescovo di Amasea[889]. Successivamente, confutando la lettera a Teodosio attribuita ad Epifanio di Salamina, cita il commento finale, per mostrare come venissero dipinte immagini di Cristo e dei santi fin dai primi secoli del cristianesimo:

Dunque l'opera d'arte di per se stessa ha desistito dalla consuetudine pagana passando invece a ciò che le è opposto. E vedi come Eusebio convenga sul fatto che le più antiche immagini di Cristo e dei santi siano state rappresentate fin dai tempi più antichi del suo[890].

Niceforo, peraltro, prende in considerazione anche altri brani meno frequentati dal dibattito iconoclasta nei quali si suggerisce un collegamento fra immagini pagane e cristiane.
Nel *Contra Epiphanium* commenta il passo di Ireneo sulle immagini di Gesù possedute dagli gnostici Carpocraziani e da loro conservate assieme a quelle di altri personaggi pagani:

Ma in quel trattato Ireneo non dice nulla delle cose che ora dicono gli iconoclasti, né insegna che bisogna allontanare le sante immagini dagli edifici sacri o che si devono distruggere i templi o gli altari divini. Anzi, se qualcuno applicherà con diligenza la mente a questo passo, vedrà chiaramente che in esso non si dice alcunché che sconvolga la disciplina della chiesa, che piuttosto viene offerta anche qui. Infatti, mentre non nega a questi il nome di cristiani, al tempo stesso rivendica ai cristiani la consuetudine di istituire queste sante immagini; giacché infatti i Carpocraziani, avendo visto che queste immagini erano segni propri della religione cristiana, cercavano di convincere molti del fatto che essi stessi erano cristiani[891].

Nella *Refutatio*, occupandosi degli scritti di Epifanio sulle immagini, esamina anche la lettera a Giovanni di Gerusalemme, e si sofferma con particolare attenzione sul punto in cui Epifanio parla del velo dipinto da lui rimosso in una chiesa del villaggio di Anautha, perché vi era rappresentato "qualcosa che aveva la forma di un idolo ed era simile a un uomo" e che le

[889] Nicephori...*Refutatio e Eversio*, ed Featherstone, cit, 88, 19-25, p. 157.
[890] Ibid., 200, 15-19, p. 320. Traduzione italiana di chi scrive.
[891] Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, I, 25, 6: cfr. paragrafo...; J. P. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, cit., p. 297, 15-22.

persone del luogo dicevano che essere l'immagine di Cristo o di qualcuno dei santi. La risposta di Niceforo si regge sulla seguente argomentazione: non è possibile che Epifanio non riconoscesse un'immagine di Cristo, perchè doveva averne viste molte nelle numerose città e terre da lui visitate, da Roma, a Bisanzio, al vicino e medio oriente[892].

I vari atteggiamenti assunti dagli iconofili riguardo ai testi di età paleocristiana che suggeriscono una connessione fra le immagini cristiane e quelle pagane denunciano una forte volontà, da parte dei difensori delle immagini, di mettere a tacere un'accusa che non solo suonava incresciosa ai loro orecchi, ma che verosimilmente non era un semplice argomento letterario che riguardava il lontano momento delle origini dell'arte cristiana. Quest'accusa poteva risultare evidente e manifesta nella realtà delle cose, da un confronto fra le immagini cristiane e quelle pagane.

Secondo Thomas Mathews le icone pagane continuano ad esistere in età bizantina, ben oltre la piena affermazione del cristianesimo, e fino alle soglie della controversia iconoclasta[893]. Alcune testimonianze letterarie confermano questa supposizione.

Giovanni Malala racconta che nel 561 Giustiniano fece imprigionare i pagani di Costantinopoli: "i loro libri furono bruciati...insieme con pitture e statue dei loro dèi ripugnanti"[894]. Giovanni Damasceno sembra conoscere, ancora all'inizio dell'VIII secolo pagani che commettono abusi nella venerazione delle immagini, trattandole come se fossero divinità[895]; racconta inoltre che quando trovava delle immagini pagane le gettava nel fuoco:

> E noi sputiamo su tutto ciò che è stato fatto per la gloria, la venerazione e l'onore del diavolo e dei demoni, e lo distruggiamo consegnandolo alle fiamme[896].

Da un punto di vista materiale, l'unico esempio di icona pagana di età bizantina che si possa citare è quello di una tavola del VII secolo, conservata al Louvre, dedicata ad Anthousa, Tyche di Costantinopoli[897].

---

[892] Nicephori...*Refutatio e Eversio*, ed Featherstone, cit,204, 15-38, pp. 327-328

[893] T. Mathews, *The emperor and the icon*, cit, p. 169; Id., *Scontro di dèi*, cit., p. 97

[894]Giovanni Malala, *Chronographia*, 18, 36; trad. ingl. *The chronicle of John Malalas* / a translation by E. Jeffreys, M. Jeffreys and R. Scott, Melbourne, 1986, p. 300; T. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., p. 97

[895] I, 24: "Le pratiche che tu menzioni non rendono disgustosa la nostra venerazione delle immagini, ma quella dei Greci. Non è necessario abolire il nostro uso devoto a causa dell'abuso pagano. Incantatori e maghi praticano l'esorcismo, anche la chiesa esorcizza i catecumeni; ma essi invocano i demoni, mentre la Chiesa invoca Dio contro i demoni. I Greci dedicano immagini ai demoni e le chiamano dèi, mentre noi dedichiamo le immagini al vero Dio incarnato e ai servi e amici di Dio, e scacciamo la moltitudine dei demoni". Non mi convince del tutto l'interpretazione del passo; Mathews mette in rilievo l'uso del tempo verbale presente, ma potrebbe essere semplicemente una contrapposizione retorica fra il passato pagano e il presente cristiano. Peraltro non sono menzionate esplicitamente icone.

[896] Giovanni Damasceno, *Orationes contra Imaginum calumniatores*, III, 9; 2, 11



Fig. 77, Tavola dipinta con la Tyche di Costantinopoli, Parigi, Museo del Louvre

È noto che Costantino conferì grande importanza al culto della Tyche di Costantinopoli, a cui dette il nome di Anthousa, traduzione greca di Flora (attributo della Tyche di Roma), erigendo statue in suo onore e facendola rappresentare sulle monete[898].

Le attenzioni di Costantino si collegavano alla credenza diffusa nell'antichità, soprattutto a partire dall'età ellenistica, circa i poteri della statua della Tyche cittadina (Poliade) per

[897] Come segnalato da T. Mathews, *Scontro di dèi,* cit., p. 97. La tavola venne composta dall'assemblaggio di sei pezzi rinvenuti durante gli scavi di H. Henne nel 1921-22. La figura femminile che vi è dipinta può essere riconosciuta come personificazione di città grazie alla corona turrita che porta sul capo, vale a dire una corona caratterizzata da torri murarie stilizzate; un'iscrizione in greco disposta ai due lati del volto permette di identificarla come Anthousa, ovverossia la Tyche di Costantinopoli (Anthousa, fiorita, è l'appellativo che venne attribuito a Costantinopoli in occasione dell'inaugurazione dell'11 Maggio 330. La caduta della superficie pittorica su buona parte della tavola ha rivelato la presenza di un sottostante testo in aramaico melkita (lingua usata dai Cristiani della Palestina), indicando così che la tavola venne riusata per dipingere la figura. Su di essa, cfr. M. H. Rutschowscaya, *Musée du Louvre. La Peinture copte*, Paris, 1992, p. 30, 31, n°40; Ead., in G. Andreu, M. H. Rutschowscaya, C. Ziegler, C. Haffner Lance, *L' Egypte ancienne au Louvre*, Paris, 1997, pp. 247-248; M. Rassart Debergh, *De l'icône païenne à l'icône chrétienne*, Le Monde Copte 18, novembre 1990, p. 57-58, fig. 16.

[898] Sul culto della Tyche a Costantinopoli dal IV al IX secolo, cfr. G. Marasco, La magia e la guerra, in «Millennium - Jahrbuch / Millennium Yearbook. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends», 1 (2004), pp. 83-132.

garantire alla città fortuna e prosperità. Si potrebbe pensare che, con il passare dei secoli, in piena era cristiana, la Tyche fosse rimasta come personificazione simbolica della città, ma che fossero state dismesse le credenze di carattere magico e le pratiche cultuali ad essa indirizzate. Non è così: una vera e propria devozione di matrice pagana nei confronti di Tyche sembra essere ancora molto viva in età bizantina. Degna di nota in tal senso è una notizia riferita dallo storico Zonara. L'imperatore Anastasio (491-518) fece restaurare la statua di bronzo della Tyche che era in rovina, probabilmente la stessa già restaurata da Costatino. La statua raffigurava una donna che poggiava i piedi su una nave, e pezzi di quest'ultima erano caduti o erano stati asportati; il popolo attribuiva a questo le difficoltà degli approvvigionamenti, perchè le navi da trasporto venivano respinte dai venti e non riuscivano ad attraccare in città. La navigazione tornò normale dopo che i frammenti della nave su cui poggiava il piede di Tyche furono ricercati e rimessi al loro posto. Per avere la conferma della causa dell'impedimento, si provò di nuovo a staccare i frammenti, e subito le navi che stavano approdando a Costantinopoli furono respinte dai venti; avuta la prova della causa del fenomeno, si provvide a restaurare la statua.

Abbiamo qui una testimonianza molto importante circa la fede diffusa nei poteri della statua della Tyche, in un'epoca in cui Costantinopoli era profondamente cristianizzata, una fede tanto forte da imporre il restauro di una statua pagana all'imperatore Anastasio, che si distingueva per il suo zelo anti pagano. Simili credenze sopravvivevano ancora nel IX secolo: Pseudo Codino racconta come l'imperatore Michele III Rangabe fece amputare una mano alla statua della Tyche nel foro, perchè i cittadini non potessero tentare nulla contro gli imperatori. Cinquant'anni dopo Bardane la fece distruggere. In base all'importanza che il culto della Tyche cittadina aveva in età bizantina, sembra verosimile pensare che anche la tavola del Louvre potesse essere un'immagine oggetto della devozione dei fedeli, collegata al culto, insomma, una vera e propria "icona pagana".

4.3 - *L'onore tributato all'icona passa al modello.* Il ruolo dell'immagine dell'imperatore nella teoria iconodula

Già in età precostantiniana, come si è visto in precedenza, l'immagine imperiale aveva svolto il ruolo di utile e importante termine di confronto per i Padri della chiesa, presentandosi come modello di una venerazione che dall'oggetto materiale passava alla figura in esso effigiata ed indicando quindi una possibile via per superare la diffidenza nei confronti delle rappresentazioni artistiche[899]. Nel IV secolo questo processo giunge a compimento. Abbiamo già ricordato come il paragone con l'immagine abbia giocato un ruolo chiave per esprimere il rapporto di strettissima somiglianza fra le persone della Trinità nell'ambito della controversia ariana[900]; ed è, in particolare, all'immagine dell'imperatore che si fa riferimento nei celebri passi di Atanasio e di Basilio che tanto frequentemente saranno citati dagli iconofili nell'età dell'iconoclastia:

> Nel Figlio, infatti, si comtempla la divinità del Padre. Qualcuno potrà comprenderlo con maggiore immediatezza attraverso l'esempio dell'immagine dell'imperatore. Nell'immagine c'è infatti la forma e la figura dell'imperatore e nell'imperatore c'è la forma che è nell'immagine. La somiglianza con l'imperatore che è nell'immagine è infatti assoluta, in modo tale che chi contempla l'immagine vede in essa l'imperatore e chi di nuovo osserva il sovrano riconosce che egli è colui che è rappresentato nell'immagine. Poichè la somiglianza non cambia, a chi dopo l'immagine volesse guardare l'imperatore, l'immagine direbbe: "Io e l'imperatore siamo una cosa sola; io sono in lui, lui è in me; e ciò che vedi in me lo puoi vedere anche in lui, e ciò che hai visto in lui lo puoi scorgere anche in me". Chi dunque venera l'immagine, venera in essa anche l'imperatore; l'immagine è infatti forma e figura di quello. Poichè dunque anche il Figlio è immagine del Padre, si deve di necessità pensare che la divinità e la proprietà del Padre sono l'essere del Figlio[901].

> Poichè l'immagine dell'imperatore viene chiamata anche imperatore e non per questo ci sono due imperatori. Il potere non si scinde, né la gloria viene divisa in parti. Come uno solo è il potere che governa su di noi e una sola l'autorità, così una sola è la lode che viene resa da parte nostra, e non molte; poiché l'onore tributato all'immagine passa al prototipo. Ciò che dunque l'immagine è per imitazione, il Figlio lo è per natura. E come nell'arte la somiglianza consiste nell'essere secondo la forma, così per la natura divina e semplice essa risiede nella comunione della divinità[902].

Se nel IV secolo la chiesa non ha ancora sciolto del tutto le riserve nei confronti delle immagini sacre, questi passi testimoniano come il ritratto dell'imperatore è ormai pienamente accettato come oggetto di venerazione da parte dei cristiani. Sicuramente la cristianizzazione

[899] Cfr. paragrafo 1.1.4.
[900] Cfr. paragrafo 4.1
[901] Atanasio di Alessandria, *Orationes contra Arianos*, III, 5.2-5: cfr. Antologia, cit. 104.
[902] Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto*, XVIII, 45: cfr. Antologia, cit. n. 105.

dell'impero ha giocato un ruolo importante da questo punto di vista, anche se, come abbiamo già visto, la maturazione di un atteggiamento positivo in questo senso era già iniziata in precedenza. Anche la maggiore attenzione dimostrata dai Padri nei confronti delle varie tipologie di immagini imperiali è indizio di un superamento delle difficoltà che ancora potevano sussistere al riguardo nel secolo precedente [903].

Le più accurate descrizioni delle iconografie imperiali non faranno comunque fortuna nella letteratura iconofila, mentre il più generico paragone con l'effigie dell'imperatore si afferma come *exemplum* di una venerazione che può essere applicata anche alle immagini cristiane. L'accostamento diviene esplicito nelle fonti a partire dal V secolo. Teofilo, patriarca di Alessandria, esorta a prestare all'*eikon* della Theotokos lo stesso onore che viene tributato all'immagine imperiale[904]:

Se l'effigie dell'imperatore di questo mondo, dopo essere stata dipinta, viene innalzata al centro della piazza del mercato, diventa allora una protezione per tutta la città; e se viene commessa violenza contro un uomo e questi si impadronisce dell'effigie dell'imperatore, nessuno riuscirà a contrastarlo, anche se l'imperatore non è altro che un uomo mortale; l'uomo verrà poi condotto davanti a un tribunale. Per cui, amore mio, onoriamo l'eikon di nostra Signora, la vera regina.

Severiano di Gabala, in un brano dell'omelia *De lotione pedum* che in età iconoclasta sarà citato come testimonianza del Crisostomo, conclude il confronto con l'immagine del sovrano facendo riferimento a Cristo, re dell'universo[905]:

Tutto è stato fatto a gloria di Dio e per il nostro bene: la nuvola a servizio delle piogge, la terra per l'abbondanza dei frutti, i mari per la ricchezza dei mercanti. Tutto serve a te, che sei uomo, anzi, immagine del Signore. Come quando le figure e le immagini dell'imperatore sono portate in città e si recano loro incontro le autorità e il popolo acclamando, non onorano la tavola, né la pittura di cera, ma la figura del re; così anche la creatura non onora la forma terrena, ma venera la figura celeste.

---

[903] Si vedano i passi di Gregorio Nazianzeno considerati nel paragrafo 2.2, ai quali vanno aggiunti alcuni passi del Crisostomo: *In dictum Pauli Nolo vos ignorare*, 4 PG 51, 247; Antologia, cit. 97; *In Eutropium* (I), III PG 52, 394; Antologia, cit. 96; *Sermo ipsius Severiani* **de pace** PG 52, 421-428.

[904] Teofilo di Alessandria, Omelia XC sulla Vergine, in H. Worrell, *The coptic manuscripts in the Freer Collection*, New York, 1923, pp. 308-310. Cfr. S. Mac Cormack, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley, 1981, p. 67, trad.it. *Arte e cerimoniale nell'antichità*, a cura di F. Piviotti Inghilleri, Torino, 1995, p. 104; L. Török,*Tranfigurations of Hellenism*, cit., p. 292.

[905] A. Wenger, "Une homélie inédite de Sévérien de Gabala sur le lavement des pieds", *Revue des Études byzantines* 25 (1967) 219-234, in particolare p. 226. Il passo è citato: nel III Discorso del Damasceno: Difesa delle immagini sacre (Giovanni Damasceno, ed. Fazzo), p. 184; nei florilegi iconofili dei codici Parisinus Gr. 1115 e Mosquensis Hist. Mus. 265,: . Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., Appendix II, cit. n. 54, p. 321; Appendix 4, cit. n. 36, p. 340; negli Atti del Concilio Niceno II: Mansi XII, 1067 D; XIII, 68 D-E; *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 102, 196; in una lettera di Teodoro Studita a Giovanni il Grammatico su una sua lettera sul culto delle immagini: G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae*, cit. vol. II, pp. 788-791, spr. p. 790 (n. 528), vol. I p. 470.

Sarà proprio questo l'intento con cui i difensori delle immagini si rivolgeranno, con grande frequenza, al *topos* dell'immagine dell'imperatore. I padri del Concilio Niceno II lo proclamano apertamente: Teodosio di Amorio, nel memoriale letto nel corso della prima sessione, afferma:

Se infatti la gente va incontro con ceri e incensi a ritratti del re incoronati di alloro, mandati in città e paesi, esprimendo il loro onore non alla tavola di cera, ma al re, quanto più è necessario che nelle chiese di Cristo, nostro Dio, sia dipinta l'immagine del nostro Salvatore Dio, della sua Madre immacolata, e di tutti i santi e beati padri e asceti? [906]

Se questo è il senso principe dell'utilizzo di tale paragone nella letteratura iconofila, entrano tuttavia in gioco anche altre implicazioni.

Insistendo su questo argomento gli iconoduli intendono anche denunciare come i sovrani iconoclasti abbiano rotto in modo radicale e spettacolare la stretta relazione che, nel mondo bizantino, tradizionalmente legava la figura dell'imperatore alla persona di Cristo. Con un'empietà senza precedenti, l'imperatore distrugge le immagini di Cristo e conserva le proprie[907]: e con ciò dimostra, rilevano scandalizzati gli iconofili, di volersi sostituire a Cristo e porsi come unico Signore della terra e del cielo. Dice Niceforo nel terzo Antirretico:

---

[906] Mansi XII, 1014, p. 71; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 71. cfr. anche la lettera di Simeone lo Stilita il Giovane letta sempre al Niceno, Mansi XIII, 161 A-B; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. In tal senso va interpretata anche la citazione dei passi che fanno riferimento alla damnatio memoriae delle immagini imperiali, pratica che mostra, in negativo, come ciò che compie verso l'immagine è inteso come rivolto al prototipo. Come si è visto, questo argomento ha particolare peso nelle Orationes del Damasceno: cfr. paragrafo 3.2.

[907] La celebre storia della rimozione dell'icona di Cristo posta sulla porta della Chalkè (Porta di Bronzo), il vestibolo d'accesso al palazzo imperiale di Costantinopoli(su cui cfr. C. Mango, *The Brazen House: a study of the Vestibule of the Imperial Palace of Costantinople*, in «Arkœlogisk-kunsthistoriske Meddelelser udgivet af det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab», v.IV, n.4, København, 1959, avvenuta nel 726 per ordine dell'imperatore Leone III Isaurico, che fece sostituire l'effigie del Salvatore con un suo ritratto, resta un caso controverso. L'episodio è narrato nella *Cronographia* di Teofane il Confessore (IX secolo): C. De Boor, *Theophanis Chronigraphia*, Lipsia, 1883-1885, vol. I, p. 405. Si trova anche, inoltre, nella prima delle due lettere dette di Gregorio II a Leone III Isaurico, anche se con alcune divergenze rispetto a Teofane (fra cui la collocazione dell'icona presso il monastero della Chalkoprateia): cfr. J. Gouillard, *Aux origines*, cit., pp. 243-307. Marie France Auzepy ritiene che un'icona di Cristo sia stata collocata sulla Porta di Bronzo solamente più tardi, nel IX secolo, e che il racconto della distruzione dell'immagine nel 726 sia un'invenzione della propaganda iconodula, confezionata probabilmente all'inizio del IX secolo. Cfr. M. F. Auzepy, *La destruction de l'icone du Christ de la Chalkè par Lèon III: propagande ou realitè?* in « Byzantion », LX, 1990, pp-445-492. Questa tesi, condivisa da L. Brubaker, *The Chalke gate, the construction of the past, and the Trier ivory*, in «Byzantine and Modern Greek Studies», XXIII, 1999, pp.258-285, è stata messa in dubbio da J. Haldon, B. Ward Perkins, *Evidence from Rome for the image of Christ on the Chalke gate in Costantinople*, in «Byzantine and Modern Greek Studies», XXIII, 1999, pp. 286-296: i due studiosi hanno segnalato alcuni indizi romani in sostegno dell'esistenza di un'immagine di Cristo alla porta della Chalkè, in particolare la notizia del Liber Pontificalis, secondo cui papa Zaccaria fece collocare un'icona del Salvatore sulla porta bronzea del vestibolo da lui fatto costruire presso il patriarchio lateranense: un atto che viene naturale interpretare come pendant alla rovescia della rimozione ordinata da Leone III. Auzepy ritiene comunque che la facilità con cui l'episodio è sempre stato accettato negli studi sull'iconoclasmo si debba al fatto che esso traduce in modo efficacie la rottura del legame analogico fra Cristo e il sovrano da parte del sovrano isaurico: cfr. M. F. Auzepy, *Le Christ*, cit., p. 38. Per le immagini sacre del Milion e delle Blachernae che Costantino V fece rimuovere e sostituire con rappresentazioni

Forse oseranno anche dire, nella loro audacia senza vergogna, che è Cristo stesso che ha detto "il mio regno non è di questo mondo". Ecco, dunque, che cosa piace loro e li soddisfa, intendo cioè parlare della loro intolleranza verso la natura di Cristo sulla terra, al punto che essi manifestano così la comunione di pensiero con i propri maestri, cioè con i seguaci di Mani. Essi affidano i beni di questo mondo a un altro potere, poiché questi insensati senza dubbio non comprendono nulla della potenza della Parola e dell'Economia (della sua incarnazione)[908].

La politica di Leone III e ancor più quella del figlio Costantino V non solo privava Cristo di uno "ius imaginum" che continuava a riservare al sovrano, ma veniva anche a interrompere una relazione tipologica fra Cristo e l'imperatore che aveva avuto risvolti a livello figurativo, con l'associazione dell'immagine del *basileus* a quella del Figlio di Dio.

Gli imperatori del VI e VII secolo avevano infatti introdotto delle immagini di Cristo nelle rappresentazioni ufficiali della monarchia bizantina[909].

Il più antico esempio noto è il dittico consolare di Giustino (540), parente di Giustiniano e futuro concorrente al trono di Giustino II. Su entrambe le valve di questo oggetto - uno degli ultimi esemplari di dittico consolare bizantino - *l'imago clipeata* di Cristo compare fra due medaglioni con i busti della coppia imperiale, Giustiniano e Teodora[910].

---

di carattere profano, cfr. paragrafo 4.1. Riguardo alla distruzione di immagini di soggetto religioso ad opera degli iconoclasti, Leslie Brubaker ha recentemente proposto al riguardo un'interpretazione revisionista, suggerendo che gli iconomachi lasciassero in realtà esistere le immagini sacre già realizzate e vietando di realizzarne di nuove: L. Brubaker, J. F. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (680-850): A History*, Cambridge, 2005. Purtroppo non mi è stato ancora possibile consultare questo testo, che non risulta ancora disponibile nelle biblioteche italiane.

[908] PG 100, 396 A; M. J. Mondzain, *Nicéphore*, cit., p. 198. Nell'apocrifa Apocalisse di Leonzio di Bisanzio Costantino V cede alle suggestioni del diavolo, ponendosi come un Dio in terra, e costringendo i monaci ad adorare un'immagine in cui era rappresentato insieme a Cristo: cfr. R, Maisano, *L'Apocalisse apocrifa di Leone di Costantinopoli*, Napoli, 1975 (Nobiltà dello Spirito, Nuova serie, III), pp. 65-112. Si tratta opera di natura composita, ma gli studiosi sono concordi nel ritenere che la parte che riguarda l'VIII secolo non sia posteriore al IX: cfr. R. Maisano, *L'Apocalisse apocrifa*, cit., pp. 19-21; P. Speck, *Kaiser Konstantin*, cit., pp. 812-813; W. Brandes, *Endzeitvorstellungen und Lebenstrost in mittelbyzantinischer Zeit (7.-9. Jahrhundert)*, in «Varia III» (Poikila Byzantina, 11), Bonn, 1991, pp. 9-62, spr. pp. 34-35. Ancora, nella Vita di S. Stefano il Giovane, il santo sottolinea la contraddizione implicita nel diverso trattamento che gli iconoclasti riservano alle immagini di Cristo e dell'imperatore gettando a terra una moneta e calpestandola: se infatti, secondo i principi degli iconomachi, oltraggiare l'immagine di Cristo non equivale a offendere Cristo medesimo, allora si può dire lo stesso anche per l'imperatore e la sua immagine: PG 100, 1157-1160; M. F. Auzepy, *La Vie d'Etienne*, cit., par. 55, pp. 157, 254-255. Cfr. M. F. Auzepy, "Le Christ**,** l'empereur et l'image (VIIe-IXe siècle)", in *Eupsychia : mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris, 1998, pp. 35-47, spr. pp. 35-36. Secondo la studiosa, Leone e Costantino avevano dell'impero una concezione diversa, generata dal difficile momento storico , che li aveva visti fronteggiare la minaccia dei nemici esterni di Bisanzio. Gli imperatori della dinastia isaurica intendevano presentarsi non come immagini atemporali di Cristo, ma come luogotenenti protagonista nella storia, attivamente impegnati e responsabile davanti a Dio delle loro azioni. Cfr. M. F. Auzepy, *Le Christ*, cit., pp. 40-41.

[909] A. Grabar, *L'iconoclasme*, cit., pp. 22 ss. In realtà sembra che il primo a inaugurare la commistione fra immagini sacre e effigi imperiali fu l'imperatore Leone I, che, nella seconda metà del V secolo, fece rappresentare se stesso e la sua famiglia (la moglie Verina, la figlia Ariadne, il nipote Leone) assieme alla Vergine in un'immagine in oro e pietre preziose nel ciborio di una cappella nella chiesa delle Blachernae. Il testo che riporta la notizia è contenuto in un manoscritto del X secolo, Cod. Paris. Gr. 1447, fols. 257-258. Cfr. A. Wenger**,** *Notes inedites sur les empereurs Theodose I, Arcadius, Theodose II,. Leon I***,** in **«**Revue des etudes byzantines**»,** X**,** 1952**,** pp. 54 ss; traduzione inglese in C. Mango, *The Art*, cit., pp. 34-35.

[910] A. Grabar, *L'iconoclasme*, cit., pp. 31-32. Sul dittico di Giustino, si vedano: W. F. Von Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1916, n.33; R. Delbrueck, *Die*



Fig. 78, Berlino, Staatliche Museen, Dittico consolare di Giustino

Dall'*ekphrasis* di Paolo Silenziario apprendiamo che su uno dei bordi della tovaglia d'altare di S. Sofia erano rappresentati Giustiniano e Teodora, ora uniti alle mani della Vergine, ora a quelle di Cristo[911].

Probabilmente è da collegare a Giustiniano anche il celebre dittico Barberini, conservato al Louvre[912]. Qui la figura di un imperatore a cavallo, trionfante, è sovrastata da un medaglione con l'immagine di Cristo, fiancheggiato da due angeli:

Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Berlin, 1929, n.34; J. Beckwith, *L'arte di Costantinopoli*, cit., p. 31; M. David, *Elementi per una storia della produzione dei dittici eburnei*, in *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e medioevo*, a cura di M. David, Bari, 2007, pp. 13-43, in particolare pp. 26-27; F. Cervini, *Le vie del classicismo tra iconografia e linguaggi*, in *Eburnea diptycha*, cit., pp. 163-186, spr. pp. 172 ss

[911] A. Grabar, *L'iconoclasme*, cit., pp. 30, 32; M. L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano* : Santa Sofia di Costantinopoli e la "Descrizione" di Paolo Silenziario, Roma, 2005, pp. 82-85, 158-159. Doveva trattarsi, secondo la studiosa, o della benedizione dei sovrani da parte di Cristo e della Vergine oppure della dextrarum *iunctio*.

[912] W. F. Von Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, cit., n. 48; A. Grabar, *L'empereur*, cit., pp. 48-49; R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen*, cit., n. 48; A. Grabar, *L'iconoclasme,* cit., p. 32; E. Coche de la Ferté, *Antiquités chrétiennes au Musée du Louvre*, Paris, 1958, pp. 95-96; W. F. von Volbach, *Frühchristliche Kunst : die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*, München, 1958, p. 87; K. Wessel, *Das Diptychon Barberini*, in Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses (München 1958), München, 1960, pp. 665-670; J . Beckwith, L'arte di Costantinopoli, cit., p. 30; P. Speck, *Das Barberini Elfenbein. Eine Präzisierung*, in «Varia», V, 1994, pp. 287-291; A. Cutler, *Late antique and Byzantine ivory carving*, Aldershot, 1998, pp. 333-334; E. Concina, *Le arti*, pp.



Fig. 79, Parigi, Museo del Louvre, Avorio Barberini

Ancora un terzo esempio proviene dall'arte imperiale del VI secolo. Sul verso della croce reliquiario in argento dorato donata nel 578 da Giustino II al pontefice romano sono rappresentati, alle estremità dei bracci, i busti di Cristo, di Giustino e dell'imperatrice Sofia, ancora contenuti all'interno di medaglioni[913].

La rappresentazione congiunta di Cristo e delle figure imperiali è, secondo Grabar, il corrispettivo iconografico della formula ἐν Χριστῷ βασιλεύς[914].

Un secolo più tardi Giustiniano II fece porre l'immagine di Cristo sul recto delle monete da lui fatte coniare durante le due fasi del suo regno (685-695, 705-711). L'effigie del Salvatore

---

73-74; F. Cervini, *Le vie del classicismo*, cit., pp. 163-186, spr. pp. 171 ss; M. Navoni, "I dittici eburnei nella liturgia", in *Eburnea diptycha*, cit., pp. 299-315, spr. pp. 303 ss.

[913] M. Rosenberg, *Ein goldenes Pektoralkreuz*, in «Pantheon», 1, 1928, pp. 151-155; H. Peirce, R. Tyler, *L'art byzantin*, vol. II, Paris, 1934, tav. 140; A. Grabar, *L'iconoclasme,* cit., pp. 31- 32; D. Talbot Rice, *The art of Byzantium*, London, 1959, n. 71; J . Beckwith, *L'arte di Costantinopoli*, cit., p. 33; J. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington D.C., 1994, pp. 56-58. Giustino II fece anche porre un'icona di Cristo sopra al trono nel crisotriclinio del palazzo imperiale: cfr. A. Cameron, *The Artistic Patronage of Justin II*, in «Byzantion», 50, 1980, pp. 62-84, spr. pp. 76 ss.

[914] A. Grabar, *L'iconoclasme,* cit., p. 33.

segue la tipologia ellenistica nelle monete della prima fase, quella semitica nel secondo periodo[915].



Fig. 80, Washington, Dumbarton Oaks collection, solidi di Giustiniano II

In tutti questi esempi è evidente un rapporto gerarchico fra Cristo e l'imperatore, reso manifesto dalla posizione privilegiata (al centro o in alto) del Salvatore nei due dittici e nella croce reliquario, dalle legende che accompagnano le figure nelle monete: *Rex Regnantium* per Cristo, *Servus Christi* per il sovrano. L'intento primario dell'imperatore nell'accostare la sua immagine a quella del Figlio di Dio non era infatti quello di dichiarare apertamente la sua accettazione delle icone, bensì quello di esprimere la relazione che lo legava a Cristo, che salutava come sovrano celeste, presentandosi come suo luogotenente sulla terra.

Del resto lo stesso Cristo, soprattutto nelle scene di maestà, veniva visto come un imperatore celeste. Che gli iconofili avessero in mente anche questa connessione morfologica fra l'immagine di Cristo e quella dell'imperatore lo può forse suggerire il fatto che, commentando alcune celebri testimonianze patristiche sul ritratto del sovrano, affermano che l'imperatore è la figura più vicina a Cristo sulla terra. Così ad esempio Teodoro Studita[916]:

Ortodosso: Con quale argomento si può negare che questo esempio può essere appropriatamente applicato all'icona di Cristo? Allo stesso modo dobbiamo dire che l'icona di Cristo è anche chiamata Cristo e non ci sono due Cristi; nè p in questo caso il potere è diviso, nè la gloria frammentata. L'onore reso all'immagine correttamente passa al prototipo.

[915] A. Grabar, *L'iconoclasme,* cit., pp. 43-44; J. D. Breckenridge**,** *The numismatic iconography*, cit.**;** P. J. Nordhagen, *John VII's Adoration,* cit., p. 390; Id., *The Frescoes of John VII*, cit., pp. 52-53; J. D. Breckenridge, *Evidence*, cit., pp. 364-374.

[916] Come abbiamo già visto, Teodoro Studita ha uno spiccato interesse per l'immagine di Cristo, e interpreta i passi dei Padri riferendoli, anche in modo inusuale, a questo tema: cfr. paragrafo 3.7.Il paragone fra i due imperatori, l'epouranios e l'epigeios, è proposto anche da altre fonti iconofile: così nella Nouhtesia (*Nouthesia ou Admonestation du viellard a propos de saintes images*, in B. M. Melioranskij, *Georgij Kiprjanin i Ioann Ierusalimljanin, dva maloizvestnyx borca za pravoslavie v VIII*, Sankt-Peterburg, 1901, pp. V-XXXIX, in particolare p. XIV; nell' *Adversus Constantinum Caballinum*, in PG 95, 317 A-B; nella Vita di S. Stefano il Giovane: PG 100, 1160, par. 55; nel III Antirretico di Niceforo, in PG 100, 409-416; nella Vita di Niceta di Medikion: cfr. *Vie de Nicétas de Médikion* [BHG 1341], par. 26, AASS April I, Anvers, 1675, p.XXVII. Cfr. Auzepy, *Le Christ*, cit., p. 45.

Eretico: non sarebbe stato corretto per il santo applicare l'esempio dell'immagine dell'imperatore all'icona di Cristo, ma a Cristo stesso icona invisibile, cioè immagine del Padre.
Ortodosso: Dunque è questo quello che tu trovi degno di biasimo, cioè che l'immagine artificiale che era usata dal santo come analogia per la naturale e immutabile somiglianza fra il Padre e il Figlio, quest'immagine sia usata da noi non per l'immagine naturale del Padre, ma per l'immagine artificiale di Cristo. Prima l'immagine artificiale era comparata con la naturale, ora l'artificiale viene paragonata con l'artificiale. Quanto è grande la differenza! Non di meno il santo, non trovando alcun paragone migliore, usò quello dell'imperatore. Quanto assai più appropriatamente possiamo usare l'immagine di un qualsivoglia imperatore terreno in riferimento all'immagine artificiale di Cristo, vero imperatore!
L'immagine di un imperatore terreno si accosta molto più strettamente all'icona di Cristo, poichè è assai preminente nell'onore ricevuto dai suoi sudditi. Poichè colui che governa in terra porta l'immagine di Cristo vero imperatore, giacchè porta il nome della sua gloria. Poichè la Scrittura dice: "Il tuo dominio ti è stato dato dal Signore e la tua sovranità dall'altissimo ed Egli cercherà le tue opere e investigherà nei tuoi piani, poichè non governate rettamente come servi del suo regno" (Sap 6, 5-6).

Gli iconofili richiamano l'attenzione sullo stretto rapporto fra arte imperiale e arte cristiana anche esaltando il ruolo di Costantino nella promozione e nella diffusione delle immagini sacre. Nelle rare occasioni in cui si distaccano dal fronte letterario per guardare alla tradizione artistica propriamente detta, assumono sempre come orizzonte di riferimento il IV secolo, e in particolare la figura del primo imperatore cristiano.

Il papa Adriano I, nella lettera a Carlo Magno, per mostrare come le immagini siano un'antica tradizione della chiesa richiama una serie di monumenti di Roma da Costantino a Gregorio Magno[917].

I suoi legati al concilio di Nicea, Pietro presbitero e Pietro igumeno di S. Saba, ricordano, durante i lavori del concilio, un ciclo dipinto con storie del vecchio e del Nuovo Testamento nella basilica del Laterano, attribuendolo all'età di Costantino[918].

Mentre confutano la definizione del concilio iconoclasta di Hieria del 754 i padri conciliari ricordano come, una volta che il cristianesimo uscì dalla clandestinità, iniziò la realizzazione delle pitture nelle chiese[919]:

Quasi trecento anni sono passati da questo tempo (della nascita di Cristo) fino all'imperatore Costantino… La moltitudine dei cristiani…cominciò a costruire chiese, alcune dedicate al nome di Cristo, altre in onore dei santi, e in esse dipinsero le azioni del nostro Dio fattosi uomo o le storie delle imprese dei martiri. Altri, volendo conservarne continuamente la memoria, dipinsero su tavolette l'immagine del martire amato o anche dello stesso Cristo.

[917] *Monumenta Germaniae Historica, Epistulae*, V, *Epistulae Karolini Aevi* III, a cura di Ernst Dimmler, Berlin, 1899, pp. 49-50. Su questo passo, cfr. M. Andaloro, *I papi e l'immagine*, cit., pp. 525-528.
[918] Mansi XIII, 36-37; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 177; cfr. paragrafo 3.5.
[919] Mansi XIII, 217-220; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 285.

Niceforo esalta il ruolo di Costantino come promotore dell'arte cristiana:

Se il discorso si rivolge agli imperatori ed è sugli imperatori, apprendete quali grandi cose fece Costantino, primo fra gli imperatori cristiani, venerando quanto è in accordo con la volontà di Dio e con la nostra fede; come, avendo disprezzato le cose dei Greci e venerato e innalzato le nostre, ripristinò dovunque questo genere di sacre pitture; e la conferma di ciò è fornita dalla vista delle pitture che sono visibili ancora oggi e da quanto anticamente è stato scritto su di lui. Allo stesso modo coloro che dopo di lui seguirono la santa religione si sono disposti con buona volontà riguardo alle cose divine; perciò le immagini sono fin dall'antichità onorate e venerabili[920].

Ricorda inoltre come fece realizzare a Nicea, nella basilica dove si tenne il primo concilio, mosaici raffiguranti i Padri della chiesa[921]:

Per cominciare dunque il discorso da coloro che il primo, santo concilio radunò presso la gloriosa e sommamente ortodossa città di Nicea, in Bitinia, si invocherà subito a gran voce il santo tempio che da essi ha ricevuto il nome. Per onorarli, infatti, e non per disonorarli, egli ha fatto rappresentare, accanto ad altre sacre immagini, le venerabili immagini degli stessi santi padri, in mosaici splendidi e fulgenti, che si sono conservati fino ad oggi, mostrando anche l'effigie di lui che si era riunito insieme con loro, dico cioè del grande Costantino, che viene celebrato per la sua pietà.

Insomma, sembrerebbe quasi che per i difensori delle icone l'arte cristiana fosse iniziata con Costantino. Questo potrebbe risultare finanche controproducente per i loro fini, considerando che tenevano a presentare l'uso delle immagini come una tradizione antica quanto il cristianesimo, continua e ininterrotta. Il collegamento con le origini, con l'età di Cristo e degli apostoli, era tuttavia recuperato nella dimensione leggendaria, attraverso i racconti sulle immagini cosidette *acheropite*, non fatte da mano umana: creatasi per impressione fisica del volto di Gesù quelle di Cristo, eseguite da S. Luca o comunque di origine miracolosa quelle della Vergine.

Salutando in Costantino il fondatore dell'arte cristiana gli iconofili intendevano probabilmente porsi sotto l'ala protettiva dell'autorità imperiale e ancora una volta sottolineare l'empietà e l'eterodossia dei sovrani della dinastia isaurica, che avevano interrotto una tradizione che aveva caratterizzato tutta la storia dell'impero cristiano[922].

---

[920] Niceforo, *Adversus Epiphanidem*, in J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, cit., p. 352. Niceforo attribuisce un ruolo fondamentale anche a Teodosio nella promozione dell'arte cristiana: cfr. Adversus Epiphanidem, XV, 61; XVII, 69; XXII, 93; cfr. J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, vol. IV, cit., pp. 340-341; 346-347; 363-364. La celebrazione di Teodosio era funzionale alla confutazione della lettera di Epifanio all'imperatore Teodosio. Cfr. paragrafo 3.8.

[921] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, 16, 40-49, p. 34. Traduzione italiana di chi scrive.

[922] Il IV secolo rappresenta l'orizzonte di riferimento anche nella selezione delle fonti: come abbiamo visto nel capitolo precedente, solo molto raramente vengono citati passi di autori di epoche precedenti. In questo può avere avuto peso anche il fatto che il IV secolo rappresenta un 'epoca più ufficiale e stabile nell'evoluzione dei dogmi cristiani: la materia di fede comincia ad essere definita in modo più articolato e preciso attraverso l'elaborazione teologica dei padri e canonizzata, fissata attraverso i concili ecumenici.

L'insistenza sul tema dell'immagine dell'imperatore e sul collegamento con la dimensione imperiale può anche essere stata dovuta, almeno in parte, alla volontà di censurare, riguardo alla genesi dell'arte cristiana, altre connessioni che potevano risultare imbarazzanti e problematiche, come quella con l'arte pagana[923]. Le scelte compiute dagli iconofili nel selezionare e interpretare le fonti patristiche sembrerebbero suggerire che la fortuna dell'interpretazione in chiave imperiale dell'arte cristiana delle origini, impostasi a scapito di letture alternative negli studi del XX secolo[924], non sia un fenomeno solo moderno, ma abbia mosso i primi passi già nell'età dell'iconoclastia.

4.4 Le *immagini viventi* dei santi e il rapporto fra pittura e scrittura nei Padri e in età iconoclasta

Dalla seconda metà del IV secolo si colgono nei testi dei Padri, come abbiamo già avuto modo di vedere, i sintomi di un crescente sviluppo del culto dei martiri. In tale contesto si delinea un ruolo sempre più forte delle immagini, in stretta connessione con i testi dedicati ai santi. Nella pratica quotidiana dell'attività omiletica doveva probabilmente esistere, infatti, un profondo legame tra la dimensione della parola scritta – anzi, recitata, proclamata – e quella visiva, dell'immagine. Il fedele contemplava le pitture mentre ascoltava l'omelia e veniva guidato dalla parola e dall'immagine. Indizi in tal senso vengono anzitutto dalla forte sottolineatura visiva che si riscontra nelle omelie sui martiri. Il predicatore fa spesso riferimento al lessico del vedere (*abbiamo visto, abbiamo contemplato, vedete come*) e allude alla presenza viva e fisica dei santi . Agostino, in numerosi sermoni dedicati ai santi, dà molta importanza alla dimensione del vedere. Sembra che per lui la lettura delle passioni, connotate in senso fortemente drammatico e visivo, costituisca una sorta di sostituto cristiano degli spettacoli teatrali[925]. Per fare un esempio:

[923] Cfr. paragrafo 4.2.
[924] Cfr. Thomas Mathews, *Scontro di dèi,* cit.; par. 4.2.
[925] Cfr. ad esempio*: Sermo 275, In Natali Martyris Vincentii*, 1: Antologia, cit. 124; *Sermo 277, In festo Martyris Vincentii*, 1, 1: Antologia, cit. 125; *Sermo 280, In Natali Martyrum Perpetuae et Felicitatis*, 1,1, in: PL 38, 1280-1281; *Sermo 301, In sollemnitate SS. Machabaeorum*, 1.1, 1.2, 2.2: Antologia, ci. 127; *Sermo 301/A, In sollemnitate SS. Machabaeorum (habitus in Bulla Regia),* 7: Antologia, cit. 128. Per il confronto esplicito con gli spettacoli teatrali, cfr. in particolare il passo del Sermo 275 e il brano del Sermo 300 riportato più sotto. L'enfatizzazione della dimensione visiva nelle omelie di Agostino sui martiri e il ruolo dell'esperienza martiriale come sostituto cristiano degli spettacoli teatrali sono stati sottolineati in particolare da: E. A. Castelli, *Martyrdom and memory : early Christian culture making*, New York ; Chichester (England), 2004, chapter IV, *Martyrdom and the Spectacle of Suffering*, pp. 104-133 ; L. Grig, *Making martyrs in late antiquity*, London, 2004, chapter III, *Performing Texts: Martyrs and Spectacle in the North African Liturgy*, pp. 34-53**;**; Elizabeth A. Castelli, *Persecution and Spectacle: Cultural Appropriation in the Christian Commemoration of Martyrdom*, in «Archiv fur Religionsgeschichte» 7 (2005): 102-36

La gloria dei Maccabei ha reso solenne per noi questo giorno. Mentre si dava lettura delle loro straordinarie 'passioni', abbiamo non solo ascoltato, ma abbiamo persino veduto e siamo rimasti intenti a contemplare[926].

Altre volte i Padri, evocando con descrizioni di grande potenza visiva le torture dei martiri, paragonano le rappresentazioni spirituali che stanno offrendo alla contemplazione dei fedeli a quelle realizzate dai pittori. Abbiamo già visto al riguardo alcuni celebri passi di Basilio: quello dell'Omelia in Barlaam, in cui esorta i pittori a rappresentare il martirio del santo, e quello dell'Encomio per i Quaranta Martiri di Sebaste, dove svolge il paragone fra pittura e scrittura[927]. Possiamo ricordare anche Giovanni Crisostomo, che, *nell'Omelia su tutti i martiri del mondo*, contrappone alle opere dei pittori le rappresentazioni spirituali delle sofferenze dei martiri, sulle quali egli indugia quasi con compiacimento, elencando i diversi tipi di supplizio:

Come quelli che vogliono rendere le loro case brillanti le ornano soprattutto con delle pitture graziose, così anche noi rappresentiamo sui muri della nostra intelligenza le diverse torture dei martiri...ecco la mano piena di abilità che riprodurrà l'immagine delle loro sofferenze. Rappresentiamoli dunque nella nostra anima, gli uni stesi su padelle che bruciano, gli altri sui carboni; altri immersi nella fornace; altri precipitati in mare; alcuni fatti a pezzi, altri posti sulla ruota, altri scagliati negli abissi; alcuni che lottano con le bestie feroci, altri che rotolano giù in un precipizio; tutti infine morendo in mille modi diversi. Avendo così abbellito la nostra casa, avremo preparato una dimora conveniente per il Re dei cieli. Allorchè egli vedrà queste pitture nella nostra anima, verrà con suo Padre e si fermerà presso di noi assieme allo Spirito Santo; la nostra anima sarà ormai una dimora regale, nessun pensiero irrazionale potrà più penetrarvi; poichè il ricordo dei martiri, simile a una graziosa pittura, sussisterà sempre in noi e vi irradierà l'aspetto più brillante, e Dio, il Re supremo, soggiornerà continuamente in noi...[928]

Se già questi riferimenti alla pittura fanno supporre l'esistenza di rappresentazioni pittoriche dedicate ai martiri, perché l'argomentazione dei Padri sarebbe risultata meno efficacie se non si fosse richiamata a una realtà concretamente esistente e che i fedeli avevano agio di conoscere, vi sono, fortunatamente, anche testimonianze più esplicite. Talvolta, infatti, le omelie dedicate ai martiri forniscono *ekphraseis* di veri e propri cicli pittorici martiriali. Gli esempi più eloquenti e celebri provengono dall'area della Cappadocia e del Ponto. Si tratta dell'*Oratio De Sancto Theodoro* del Nisseno, in cui Gregorio descrive il martyrion di S. Teodoro ad Euchaita e il ciclo pittorico che lo decorava[929], e dell'Homilia XI di Asterio di

[926] Agostino, *Sermo 300 in solemnitate martyrum Machabeorum*: Antologia, cit. 126
[927] Cfr. paragrafo 2.2.
[928] Giovanni Crisostomo, *Laudatio SS. Omnium qui Martyrium toto terrarum orbe sunt pass*i: Antologia, cit. 168.
[929] Antologia, cit. 129.

Amasea, nella quale vengono descritte scene del martirio di S. Eufemia[930]. Sia Gregorio che Asterio presentano ai nostri occhi cicli articolati, che comprendono l'arresto e il processo del martire, le azioni dei tiranni, le varie forme di tortura, il supplizio finale del fuoco e la visione soprannaturale che conforta i martiri mentre, impavidi e imperturbabili, affrontano la prigionia e il martirio. Tutti e due esprimono il profondo coinvolgimento emotivo che si sperimenta nella contemplazione di queste pitture. Per Gregorio le immagini che accompagnano il fedele nel cammino verso il sepolcro del santo contribuiscono, assieme alle reliquie, a rendere presente il santo agli occhi e al cuore dei fedeli, suscitandone la profonda commozione:

con queste opere così sensibilmente elaborate si rinfranca la vista e si desidera andare vicino al sepolcro credendo nella santificazione, nella benedizione e nel contatto... Coloro che contemplano il corpo come vivo e fiorente lo salutano guardando gli occhi, la bocca, gli orecchi e tutti gli altri sensi, poi per la pietà e per la commozione versano lacrime. Al martire come se apparisse vivo nella sua interezza , rivolgono la supplica di intercedere...[931]

In termini ancora più forti Asterio esprime l'emozione travolgente che, davanti alle immagini, scuote l'osservatore fino alle lacrime:

Scoppio in lacrime e la commozione mi toglie la parola. Il pittore, infatti, ha reso in modo così vivido il colore delle gocce di sangue che diresti che veramente si effondono dalle labbra e potresti andartene intonando un canto di dolore.[932]

Questo potere dell'immagine, questa capacità di suscitare il *pathos* e la commozione dello spettatore, sembra conquistare anche autori la cui posizione verso le immagini cristiane è assai più problematica e controversa di quella dei Cappadoci, come Agostino e Giovanni Crisostomo. Agostino definisce *dolcissima* una pittura rappresentante il martirio di S. Stefano[933]. Crisostomo, nell'*Omelia su tutti i martiri,* osserva:

Quando sei uscito e ti sei diretto a un martyrion, senza che nessuno te lo abbia suggerito, e hai guardato alle tombe dei santi, hai versato copiose fontane di lacrime e sei stato preso da un

[930] Antologia, cit. 133. Traduzione inglese in E. A. Castelli, "Asterius of Amasea, Ekphrasis on the Holy Martyr Euphemia. Introduction and translation from Greek" in *Religions of Late Antiquity in Practice*, Princeton Readings in Religion, ed. Richard Valantasis, Princeton: 2000, pp. 464-468; J. Leemans, *Let us die,* cit., pp. 174-176; trad. tedesca in Thummel, *Die Frühgeschichte,* cit., pp. 76-77; traduzione italiana in *Atti del Concilio Niceno,* cit., pp. 165-167; pp. 308-309 (ivi mancante del paragrafo iniziale). Su Asterio e l'*ekphrasis* di S. Eufemia si vedano inoltre: W. Speyer, *Die Euphemia-Rede des Asterius von Amaseia. Ein Missionschrift für gebildete heiden*, «Jahrbuch für Antike und Christentum», 14, 1971, pp. 39-47; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., pp. 73-78; P. Speck, *Asterios von Amaseia auf den Konzilien von 754 und 787*, in «Römische Historische Mitteilungen» 45, 2003, pp. 361-372.
[931] Antologia, cit. 129.
[932] Asterius of Amasea, *Homilies*, ed. Datema, cit., 4, I, , p.155, 2-4; Antologia, cit. 133.
[933] Sermo 316, *In solemnitate Stephani martyris*, 5: cfr. Antologia, cit. 135.

entusiastico fervore nelle tue preghiere. Eppure il martire giace là senza voce, in profondo silenzio. Che cos'è, dunque, che punge la tua coscienza e spinge le lacrime a uscire, come i torrenti in primavera? È l'immagine del martire stesso e la memoria delle sue buone azioni...[934] .

È evidente come, in questi testi, l'accento sia posto sulla dimensione dell'emozione, sulla reazione psicologica dell'osservatore. Anche il brano di Asterio, che si presenta come una descrizione molto articolata e basata su un'esperienza autoptica, è in realtà un resoconto fortemente soggettivo della sua esperienza di osservatore. L'interesse è spostato, nella contemplazione dell'immagine, dal piano dell'oggetto a quello del soggetto[935]. Da questo punto di vista, non occorreva che il testo rispecchiasse in modo assolutamente preciso l'immagine. L'estrema vividezza (ἐνάργεια) di resoconti come quello di Asterio potrebbe essere facilmente interpretata come un riferimento al realismo pittorico, un naturalismo che, sviluppato a tal punto, sarebbe assai difficile da reperire nell'arte cristiana dei primi secoli. Le rare attestazioni di scene di martirio giunte fino a noi sono assai più contratte e composte di quanto questi testi sembrano suggerire; evocano il martirio piuttosto che rappresentarlo esplicitamente[936]. Così nelle pitture che decorano un ambiente posto la basilica dei santi

---

934Antologia, cit. 130. In realtà in questo caso il Crisostomo intende probabilmente un'immagine mentale, spirituale del santo: il termine greco usato è *fantasia*. Tuttavia l'insistito riferimento alla dimensione visiva nelle omelie da lui dedicate ai martiri e la menzione, in altri suoi scritti, di pitture rappresentanti scene di martirio, fanno pensare che anche per lui, come pure per il Nisseno, le immagini pittoriche potessero rappresentare un canale che aiutava i fedeli a sviluppare un rapporto di profonda empatia con il santo. Per il collegamento con la dimensione visiva e per il forte coinvolgimento sperimentato nel martyrion, cfr. anche: *Laudatio SS. Omnium qui Martyrium toto terrarum orbe sunt pass*i, PG 50, 712, 5-33; *Homilia in martyres*, PG 50, 664, 45-52, PG 50, 665,20-666,8.

935 Riguardo al ruolo del soggetto e all'importanza della dimensione psicologica nell'estetica bizantina è fondamentale V.V.Byčkov, *Vizantijskaja estetika. Teoretičeskie problemy*, Mosca, 1977, trad. it. *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, a cura di F. S. Perillo, Bitonto, 1983. Il rilievo dato all'emozione e alla reazione dello spettatore nell'omelia di Asterio e più in generale nelle ekphraseis della tarda antichità è stato sottolineato da: L. James, R. Webb, *"To understand ultimate things and enter secret places": ekphrasis and art in Byzantium'*, «Art History» 14 (1991), 1-15; J. Leemans, *"Schoolrooms for Our Souls". The Cult of the Martyrs: Homilies and Visual Representations as a Locus for Religious Education in Late Antiquity*, in «Paedagogica historica» 36, 2000, pp. 112-127; R L. Grig, *Making martyrs*, cit., pp. 111-117; Elizabeth A. Castelli, *Martyrdom and Memory*, cit., pp. 128-132; M. Andaloro, "L'ellenismo a Bisanzio. A Roma, a Costantinopoli, nel Novecento", in *Medioevo : il tempo degli antichi*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, 2006, pp. 96-116 (in particolare pp. 109-111); R. Webb, "Accomplishing the picture : ekphrasis, mimesis and martyrdom in Asterios of Amaseia", in *Art and text in Byzantine culture*, edited by Liz James, Cambridge, 2007, pp. 13-32.Per il carattere soggettivo del resoconto di Asterio, cfr. in particolare: R. Webb, *Accomplishing the picture*, cit., pp. 13-32, p. 21.

936 In generale, sul problema della rappresentazione del martirio nei primi secoli dell'arte cristiana: F. Bisconti, "Dentro e intorno all'iconografia martiriale: dal vuoto figurativo all'immaginario devozionale", in *Martyrium in multidisciplinary perspective, Memorial Louis Reekmans*, ed. by Mathijs Lamberigt and Peter Van Deun, Leuven, 1995, pp. 247-292; F. Bisconti, *Riflessi iconografici del pellegrinaggio nelle catacombe romane : genesi e primi sviluppi dell'iconografia martiriale a Roma*, in Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie , hrsg. Ernst Dassmann, Münster, 1995, pp. 552-558; F. Bisconti, "L'immaginario iconografico della devozione martiriale", in *La comunità cristiana di Roma : la sua vita e la sua cultura dalle origini all'Alto Medio Evo*, a cura di Letizia Pani Ermini, Città del Vaticano, 2000, pp. 363-383; F. Bisconti, "Appunti e spunti di iconografia martiriale", in *Studi sancanzianesi : in memoria di Mario Mirabella Roberti*, a cura di Giuseppe Cuscito, Trieste, 2004, pp. 167-190; L. Grig, *Making martyrs*, cit., pp.117-135. Dal già rarefatto panorama delle rappresentazioni di martirio in età paleocristiana vanno espunti alcuni casi che

Giovanni e Paolo, risalenti alla fine del IV secolo o all'inizio del V. Qui due scene rappresentano l'arresto e l'uccisione mediante decollazione di un gruppo di tre personaggi, due uomini e una donna. Nell'episodio del martirio i tre sono inginocchiati, con le mani legate dietro alla schiena, mentre il carnefice, in piedi, è pronto a sferrare il colpo mortale[937]:

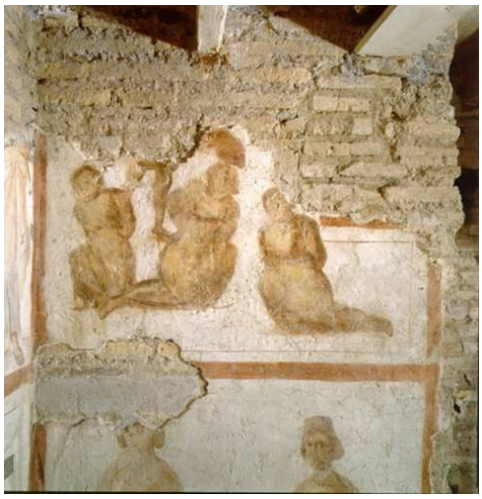


Fig. 81, Roma, domus sotto i SS. Giovanni e Paolo, martirio



Fig.82 , Roma, Catacomba di Domitilla, Basilica scena di SS. Nereo e Achilleo, colonnina con il martirio di Achilleo

---

sembrano essere stati letti erroneamente come episodi martiriali: una pittura dell'arcosolio di Zosime, nel Coemeterium Maius, e una del tardo IV secolo nella catacomba napoletana di S. Gennaro, entrambe interpretabili come scene petrine: cfr. F. Bisconti, *Dentro e intorno all'iconografia martiriale*, cit., pp. 268-271, con bibliografia precedente; due scene nella catacomba di S. Tecla a Roma, da riferire all'episodio di Susanna molestata da uno dei seniores e ad una profezia messianica: cfr. G. Santagata, *Note sulle pitture del cimitero di S. Tecla*, in «Rivista di archeologia cristiana», 56, 1980, pp. 103-132; Ead., *Su due discusse figurazioni conservate nel cimitero di S. Tecla*, in «Esercizi», 3, 1980, pp. 7-14. Resta invece controverso il caso della medaglia di Successa, un piccolo manufatto bronzeo studiato dal De Rossi, ora perduto, sul quale era raffigurato il martirio di S. Lorenzo sulla graticola: F. Bisconti, *Riflessi iconografici*, cit., pp. 552-553; Id., *Dentro e intorno all'iconografia martiriale*, cit., pp. 252-253, lo considera un falso settecentesco, mentre Umberto Utro propende per la sua autenticità: cfr. U. Utro, "Impronta della medaglia devozionale di Successa", in *Costantino il Grande : la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 257-258.

[937] Le due scene sono dipinte nel registro inferiore delle pareti laterali dell'ambiente; nell'inferiore si vedono, sul lato sinistro, due figure maschili recanti offerte, e sul destro due matrone. Sulla parete di fondo, ai lati di una nicchia rettangolare, sono raffigurati due personaggi virili in tunica e pallio, giuntici privi del busto, mentre nella zona inferiore è rappresentato un giovane imberbe, con le braccia aperte e inquadrato da un tendaggio aperto, verosimilmente un santo, con due figure inginocchiate ai suoi piedi. Per i tre personaggi protagonisti delle due scene narrative furono proposte varie identificazioni: secondo G. B. De Rossi, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s.4, 7, 1888-1889, pp. 69-70, si trattava di tre santi legati alla Passio dei SS. Giovanni e Paolo, Crispo, Crispiniano e Benedetta; Pio Franchi De' Cavalieri ipotizzò invece che fossero qui rappresentati Cipriano, Giustina e Teoctisto, tre martiri di Nicomedia della prima metà del V secolo, le cui reliquie erano giunte a Roma ed erano state consegnate alla matrona Rufina: cfr. P. Franchi De' Cavalieri, *Note agiografiche X. Dove furono sepolti i ss. Cipriano, Giustina e Teoctisto?*, in «Studi e Testi», 65, Roma, 1935, pp. 335-354. Sulle pitture della domus sotto i SS. Giovanni e Paolo, si vedano anche: J. Wilpert, "Le pitture della confessio sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo", in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano, 1937, pp. 517-522; B. Brenk, *Microstoria sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo : la cristianizzazione di una casa privata*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3.Ser. 8, 1995(1996), pp. 169-205; C. Ranucci, "Scene di martirio nell'oratorio sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico*, cit., pp. 108-110, con bibliografia precedente.

Anche in una colonnina rinvenuta nella basilica dei SS. Nereo e Achilleo nella catacomba di Domitilla, verosimilmente facente parte di un monumento assegnabile all'età di papa Damaso, è raffigurato un episodio di decollazione. All'interno di una *tabula* appena rilevata sul fusto della colonna, una figura maschile, identificata da un'iscrizione come *Acilleus*, in *tunica discincta*, con le mani legate sul dorso, avanza verso sinistra, come tentando la fuga, mentre un carnefice vestito di tunichetta, clamide e *pileus pannonicus* lo blocca e sta per impartire il colpo mortale[938]. Nella cappella dell'Esodo, nel cimitero di El Bagawat (Egitto), si trova una rara rappresentazione del martirio di Isaia, secondo l'apocrifa *Ascensione di Isaia*[939]. Il profeta, identificato da un'iscrizione non più leggibile, è rappresentato frontalmente, nudo su un asse retta da due cavalletti, mentre i due personaggi che lo affiancano, vestiti di tuniche bianche, lo stanno trapassando con una sega indicata da una schematica linea retta.

[938] U.M. Fasola, *La Basilica dei SS. Nereo e Achilleo e la Catacomba di Domitilla*, Roma, 1965, fig. 3; U. M. Fasola, *Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus and Achilleus*, Auflage bearbeitet von Ph. Pergola, Città del Vaticano, 1989, p. 38, fig. 8. La datazione all'età damasiana è stata proposta sulla base di diversi fattori: le caratteristiche stilistiche del rilievo; lo schema iconografico, accostabile alle scene dell'arresto e della decollazione di S. Paolo rappresentate sui cosiddetti sarcofagi della Passione (seconda metà del IV secolo); le affinità che la scena presenta con il carme epigrafico dedicato da Damaso a s. Achilleo. Cfr. F. Bisconti, *Appunti e spunti*, cit., pp. 179-180; Id., *Dentro e intorno all'iconografia martiriale*, cit., pp. 276-278.

[939] Il cimitero romano bizantino di Bagawat, nell'oasi di Kharga (antica Hibe, a ovest di Diospolis-Tebe), conserva, in due cappelle, dette dell'Esodo e della Pace, pitture cristiane di soggetto neo e veterotestamentario, datate a fine IV- inizio V secolo. Su di esse, si vedano: O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin, 1918; A. Fakhry, *The necropolis of El Bagawat in Kharga Oasis*, Le Caire, 1951; H. Stern, *Les peintures du mausolee de l'Exode a El Bagawat*, in «Cahiers archéologiques», 11, 1960, pp. 98-119; J. Schwartz, *Nouvelles études sur des fresques d'El-Bagawat*, in «Cahiers archéologiques», 13, 1962, pp. 1-11; M. L. Therel, *La composition et le simbolisme de l'iconographie du mausolee de l'Exode à El Bagawat*, in «Rivista di archeologia cristiana», 1969, pp. 223-270; M. Zibawi, *Orients chrétiens***,** Paris, 1995, trad. it. *Orienti cristiani : senso e storia di un'arte tra Bisanzio e l'Islam*, Milano, 1995, pp. 160; Id., *L'arte copta*, pp. 23-38; Id., *Bagawat : peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris, 2005, trad.it. *L' Oasi egiziana di Bagawat : le pitture paleocristiane*, Milano, 2005; M. Matthew, "Observations on the Paintings of the Exodus Chapel, Bagawat Necropolis, Kargha Oasis, Egypt", in *Byzantine Narrative Papers in honour of Roger Scott*, «Byzantina Australiensia» 16, Melbourne, 2006, pp. 233-257; G. Cipriano, *El-Bagawat : un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, prefazione di Fabrizio Bisconti, Todi, 2008; S. Pasi, *La pittura cristiana in Egitto*, vol. I, *Dalle origini alla conquista araba*, Ravenna, 2008, pp. 45-76. Per quanto riguarda in particolare la rappresentazione del martirio di Isaia, cfr: R. Bernheimer, *The martyrdom of Isaiah*, in «Analecta Bollandiana», 1952, pp. 19-34; M. Zibawi, *L'arte copta*, cit., p. 31, p. 30 fig. 22; Id., Bagawat, cit., pp. 86-89; S. Pasi, *La pittura cristiana*, cit., p. 53. Il tema è piuttosto raro, ma era attestato anche in un vetro dorato andato perduto, per cui cfr.: R.Garrucci, *Vetri cristiani*, Roma, 1858, tav. 71, 3; Id., *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato, 1873, tav. 541, 3. H. Stern, *Les peintures*, cit., p. 111, ricorda la presenza di questo soggetto nelle miniature del Paris Gr. 510 (IX secolo), f. 347 v, e del Vat. Gr. 755 (X secolo), f. 225 r.



Fig. 83, El Bagawat, Cappella dell'Esodo, lato est, martirio di Isaia

La rappresentazione del supplizio è anche in questo caso esplicita, ma ben lontana dalle descrizioni delle fonti. Nella stessa cappella è rappresentato anche il martirio di santa Tecla, condannata a morire sul rogo. La figura della martire è in posa di orante in un cespuglio ardente, sovrastata da una nube azzurra contenente croci greche[940].

[940] M. Zibawi, *L'arte copta*, cit., p. 29, p. 27 fig. 19; Id., *Bagawat*, cit., pp. 76-77; S. Pasi, *La pittura cristiana*, cit., pp. 49-50. Secondo A. Grabar, *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, 1946, pp. 21-22, la nube azzurra sopra al capo della santa stava a rappresentare il cielo al quale essa si rivolgeva, ma H. Stern, *Les peintures*, cit., interpretò piuttosto i tratti grigi fra la nuvola e Tecla come la pioggia scesa miracolosamente a spegnere il fuoco. Poco più in basso rispetto alla rappresentazione di Tecla sul rogo si trova un'altra figura molto deteriorata, davanti a un tumulo. Il corpo del personaggio è di profilo, ma le braccia in atto orante sono frontali e il viso è volto verso l'alto. Secondo A. Grabar, *Martyrium*, cit., si tratterebbe della stessa Tecla, che, come narra la leggenda agiografica, non sarebbe morta, ma sprofondata nel terreno. La tesi di Grabar è stata ripresa da H. Stern, *Les peintures*, cit.; O. Wulff, *Altchristliche*, cit., p.97, e A. Fakhry, *The necropolis*, cit., p. 63, hanno invece identificato la figura con Sara, collegandola al sacrificio di Isacco, per analogia con l'iconografia della stessa scena nel mausoleo della Pace. Secondo M. L. Therel, *La composition*, cit., p. 270, si tratterebbe della defunta per la quale è stato costruito il mausoleo, simboleggiato dalla porta che si vede sulla sinistra; C. Nauerth, R. Warns, *Thekla*, cit., pp. 14-15, basandosi sugli atti di Paolo e Tecla, hanno proposto di vedere in questa figura san Paolo, che, dalla sua cella, intercede per la martire. Paolo e Tecla sono raffigurati, nel complesso di El Bagawat, nella cappella della Pace: cfr**.** M. Zibawi, *L'arte copta*, cit., p. 36, fig. 28. Una rappresentazione allusiva del martirio di S. Tecla si trova in una pittura di una tomba della Via Apolloniados a Salonicco, assegnata al IV secolo, dove la figura della martire è accompagnata dalla scritta ΠΥΡ posta accanto alla sua testa. Cfr. Th. Pazaras**,** "Dyo palaiochristianikoi taphoi apo to dytiko nekrotapheio tis Thessalonikis", in *Makedonikon* (Thessaloniki), 1981, pp. 373-389, in particolare p. 384 e tav. 7; J. Valeva, *La peincture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire romain dans l'Antiquité Tardive*, in «Hortus Artium Medievalium», 7, 2001, pp. 167-208, in particolare p. 188. In generale sul culto e sulle rappresentazioni di santa Tecla nell'età paleocristiana, si vedano anche**:** C. Nauerth, Nachlese von Thekla-*Darstellungen*, in *Studien zur spatantiken und fruhchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, hrsg. G. Koch, Wiesbaden, 1982, pp. 14-18; R. Warns, "Weitere Darstellungen der heiligen Thekla", in *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, hrsg. G. Koch, Wiesbaden, 1986, pp. 75-137; S. J. Davis, *The cult of Saint Thecla : a tradition of women's piety in late antiquity*, Oxford, 2001.



Fig. 84, El Bagawat, Cappella dell'Esodo, lato est, Tecla nel rogo

Più che alle scene di supplizio, questa rappresentazione è assimilabile a episodi di salvazione come quelli dei tre fanciulli ebrei nella fornace ardente e di Daniele nella fossa dei leoni (peraltro anch'essi raffigurati nella cappella dell'Esodo)[941].

Un'associazione di questo tipo potrebbe essere proposta anche nel registro superiore del lato...della lipsanoteca di Brescia (seconda metà del IV secolo). Qui sette personaggi sono raffigurati in posizione statica e frontale fra le fiamme: tre in primo piano, con le braccia aperte nella posa dell'orante, e quattro in secondo piano[942].

[941] Come osservato da M. Zibawi, *Bagawat,* cit., p. 76.

[942] Sulla lipsanoteca di Brescia, si veda l'accurata monografia di C. Brown Tkacz, *The key to the Brescia Casket : typology and the Early Christian imagination*, Notre Dame, 2002, con bibliografia precedente. Per la descrizione della scena, cfr. in particolare p. 140.



Fig. 85, Brescia, Museo di S. Giulia, Cappella di S. Maria in Solario, lipsanoteca eburnea, lato destro

Potrebbe trattarsi di una rappresentazione del martirio dei sette fratelli Maccabei, ricalcato sullo schema iconografico dei tre giovani di Babilonia nella fornace ardente. L'interpretazione di questa scena è controversa[943], tuttavia il frequente confronto tra i fanciulli babilonesi e altri

943 Una sintesi delle varie interpretazioni avanzate degli studiosi, con esaustivo apparato bibliografico, è offerta, da C. Brown Tkacz, The key, cit., pp. 139-167. Vi è innanzitutto l'ipotesi delle Anime del Purgatorio: questa lettura è suggerita da un'anonima descrizione settecentesca ricordata da J. Kollwitz, Die Lipsanothek von Brescia, Berlin, 1933, p. 8, e da F. Odorici, Antichità cristiane di Brescia : in appendice al Museo Bresciano, Brescia, 1845, p. 68. Altra proposta è quella di vedere nella scena la banda di Core, che, secondo il racconto contenuto nel capitolo 16 del libro dei Numeri, insorse con 250 israeliti contro Mosè ed Aronne: tale identificazione fu sostenuta, fra gli altri, da: O. Wulff, Altchristliche, cit., p. 185; F. Von Volbach, Elfenbeinarbeiten, cit., p. 77; O. M. Dalton, East christian art : a survey of the monuments, Oxford, 1925, p. 208; J. Kollwitz, Die Lipsanothek, cit., pp. 7, 26-27; R. Delbrueck, Probleme der Lipsanothek in Brescia, Bonn, 1952, pp. 7, 15-17. La principale difficoltà contro questa lettura è rappresentata dal gesto dell'orante, che certamente non si addice ai ribelli puniti. é anche possibile che nella lipsanoteca sia rappresentato il Martirio dei sette fratelli Maccabei: questa identificazione, che ebbe il suo primo propositore in F. Odorici, Antichità cristiane, cit., pp. 66-69, 86 (in alternativa all'ipotesi delle anime del Purgatorio), accettata da altri studiosi, fu respinta da G. Stuhlfauth, Zwei Streitfragen der altchristlichen Ikonographie, Berlin, 1924, pp. 48-64, e da M. Avery, The Alexandrian style at Santa Maria Antiqua, in «The art bulletin», 7, 1925,4, pp. 131-149, in particolare p. 141, per l'assenza della madre dei Maccabei e per il fatto che non erano rappresentati i supplizi diversificati dei sette fratelli. Essa tuttavia acquisì nuova forza con lo studio di Robert Mc Grath, il quale individuò in un manoscritto di XI secolo delle omelie di Gregorio Nazianzeno (Athos, Ms Vatopedi 107, f. 48 r) una rappresentazione dei Maccabei uniti in una sola forma di martirio fra le fiamme: un parallelo iconografico, dunque, seppur tardo, per la scena della lipsanoteca: cfr. R. L. MacGrath, The martyrdom of the Maccabees on the Brescia Casket, in «The art bulletin», 47.1965, pp. 257-261, spr. pp. 259-260. Fra gli studi successivi che seguirono le conclusioni di Mac Grath, C. J. Watson, The program of the Brescia Casket, in «Gesta», 20, 1981, pp. 283-298; L. Pizzolato, C. Somenzi, I sette fratelli Maccabei nella chiesa cristiana antica d'Occidente, Milano, 2005. La Tkacz, sottolinea i punti di forza di questa interpretazione, vale a dire l'esistenza di termini di confronto, non solo nel manoscritto indicato da Mac Grath, ma anche in un altro manoscritto delle omelie del Nazianzeno, Vat. gr. 463, fol. 411, e il fatto che il paragone con i tre giovani nella fornace, sul modello dei quali

gruppi di santi nei testi dei Padri, e in particolare nelle omelie di martirio, sembrerebbe avvalorare questa interpretazione[944]. In tal caso, ci troveremmo di fronte ad un esempio particolarmente significativo di contrasto fra *passio* scritta e raffigurazione visiva. Il IV libro dei Maccabei, scritto in ambito giudaico ellenistico nel II secolo d.C. e modello per gli autori cristiani dei secoli successivi, rappresenta infatti l'esempio più emblematico del gusto di indugiare con compiacimento sui particolari più strazianti della sofferenza fisica; da questo punto di vista è una vera e propria *summa*, giacchè descrive in successione le torture diversificate a cui furono sottoposti i sette fratelli. Al tempo stesso inaugura anche il *topos* del riferimento alla pittura poi ricorrente nelle passioni cristiane: l'autore osserva infatti che una rappresentazione pittorica di questa scena farebbe venire i brividi allo spettatore[945].

La scena della lipsanoteca resta ben lontana da tanto *pathos*, offrendo una versione sintetica e composta, in linea con le altre immagini di martirio dell'età paleocristiana. Ancora nel VII secolo, del resto, in una pittura di S. Maria Antiqua al Foro Romano, i Maccabei sono rappresentati non mentre subiscono il supplizio, ma in posa stante, assieme alla madre Solomone e al precettore Eleazaro[946].

Lo scarto rilevabile fra i testi che descrivono le immagini di martirio e le testimonianze artistiche conservate potrebbe portare ad assumere un atteggiamento di sospetto nei confronti di queste *ekphraseis*, giudicandole meri esercizi di bravura retorica, privi di collegamento con la dimensione artistica concreta. Ma in realtà l'ottica in cui ci si deve porre è un'altra. Può anche darsi che Asterio, nel IV secolo, potesse ancora vedere immagini improntate a un forte

---

i sette fratelli sarebbero qui mostrati insieme fra le fiamme, invece che nelle diverse forme di martirio che subirono, è proposto esplicitamente dal IV libro dei Maccabei (per cui si veda oltre). Tuttavia giudica più convincente la lettura, avanzata per la prima volta da A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano,* Milano, 1901, p. 461, che vede nella scena della lipsanoteca una doppia raffigurazione dei tre giovani nella fornace, in due episodi successivi: i tre oranti in primo piano rappresenterebbero i fanciulli in preghiera, le quattro figure retrostanti i giovani con l'angelo sceso a salvarli dalle fiamme.

[944] Agostino, nel già ricordato *Sermo 301, In sollemnitate SS. Machabaeorum*, 2.2, in: PL 38, 1381, paragona i Maccabei ai tre giovani babilonesi. I fanciulli di Babilonia sono invocati a confronto dei Quaranta Martiri da Gregorio di Nissa, nella seconda e nella terza omelia da lui dedicate ai santi di Sebaste: cfr. PG 46, 769 D5-8; 777 B.

[945] Sul secondo e sul quarto libro dei Maccabei, dei quali l'uno è stato riconosciuto come canonico e incluso nella Bibbia, mentre l'altro è un testo deuterocanonico presente nella versione dei Settanta, si vedano: L. Pizzolato, C. Somenzi, *I sette fratelli,* cit; M. Schatkin, *The Maccabean Martyrs*, in «Vigiliae Christianae», Vol. 28, No. 2 (Jun., 1974), pp. 97-113 . Per il passo di Maccabei IV che fa riferimento a una rappresentazione pittorica: Antologia, cit. 122.

[946] P. J. Nordhagen, *The earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and their Date*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», I, 1962, pp. 53-72, rist. in Id., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londra, 1990, pp. 150-176, spr. pp. 162-166; Id**.,** *S. Maria Antiqua. The Frescoes of the Seventh Century***,** in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VIII, 1979, rist. in Id., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londra, 1990, pp. 177-296, spr. pp. 180 ss; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*., con aggiornamento scientifico di M.Andaloro, Roma, 1987, pp. 99-103, con bibliografia precedente.

naturalismo; ma più probabilmente, con la vivida descrizione della sofferenza del martire, intendeva far riferimento alla carica emozionale dell'immagine, all'intensità di sentimenti che poteva suscitare, al di là della sua conformazione iconografica, stilistica, tecnica[947]. L'*ekphrasis* non descrive un oggetto, ma un modo di vedere, insegnando come bisogna reagire difronte all'immagine[948]. Le descrizioni, dunque, potevano anche essere del tutto fittizie; d'altronde, per l'oratore, la vera sfida era riuscire a suscitare, con le armi che gli erano proprie, e cioè quelle del registro verbale, le stesse emozioni che si provano nella contemplazione visiva[949]. È questo il senso profondo del paragone fra pittura e scrittura riportato da Basilio, e del martirio dei Quaranta santi di Sebaste egli dà, pur senza fare riferimento ad immagini, un'*ekphrasis* di forte impatto visivo ed emozionale[950]. La scrittura e la pittura avevano il compito di rendere presente ai sensi del fruitore ciò che non lo era; e l'osservatore o ascoltatore era chiamato ad avere un ruolo attivo nella ricezione: doveva in qualche modo conservare dentro di sè l'immagine contemplata fisicamente o spiritualmente, integrarla e animarla con i propri sentimenti ed emozioni, sviluppare con essa un rapporto di empatia che spingeva poi ad emulare il santo nella vita quotidiana. Questo è quello che probabilmente intende Asterio, quando, al termine della sua omelia, dice:

È tempo per te, se vuoi, di finire la pittura, affinchè tu veda con precisione se non siamo stati troppo inferiori alla spiegazione [951].

Gli iconofili nei secoli VIII e IX si pongono, nei confronti di queste immagini, in assoluta continuità con l'atteggiamento dei Padri[952] La reazione emotivamente partecipata dello

[947] L. James, R. Webb, *To understand ultimate things,* cit.*;* R. Webb, *Accomplishing the picture,* cit., pp. 22-23
[948] R. Webb, *Accomplishing the picture,* cit., p. 14
[949] Già nella retorica antica questo era l'intendimento primario dell'*ekphrasis,* che aveva la sua qualità caratterizzante appunto nell'*enargeia,* la vividezza pittorica. Cfr: G. ***Zanker,*** **Enargeia** *in the ancient criticism of poetry*, in «Rheinisches Museum für Philologie» CXXIV, 1981, pp. 297-311; M. Roberts, *The Jewelled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, London, 1989; C. Calame, *Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antiqu*e, in «Etudes de Lettres» , 4, 1991, pp. 3-22; D. P. Fowler, *Narrate and describe: the problem of ekphrasis*, in «Journal of Roman Studies», 81, 1991, pp. 25-35; R. Webb, "Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque'" in *Dire l'évidence*, ed. C. Lévy and L. Pernot (Paris, 1997) 229-48; S. Dubel, "***Ekphrasis et enargeia****:* la description antique comme parcours", in *Dire l'évidence*, cit., 249-264 ; A. Manieri, *L' immagine poetica nella teoria degli antichi : phantasia ed enargeia*, Pisa, Roma, 1998; G. Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art,* University of Wisconsin Press, 2004
[950] R. Webb, *Accomplishing the picture,* cit., p.23.
[951] Asterio di Amasea, *Homilia XI*, 4,4: ed. Datema, 155, 15-17; trad.it. in *Atti del Concilio Niceno,* cit., p. 339. Sull'interpretazione dell'invito a completare la pittura come esortazione all'imitazione del martire nella vita pratica, cfr. R. Webb, *Accomplishing the picture,* cit., pp. 26-28. Anche Basilio sembra suggerire la necessità di questo compimento nella vita pratica, laddove attribuisce tanto alla pittura quanto alla scrittura la funzione di educare al coraggio: *Homilia in XL Martyres Sebastenses*, PG 31, 508 C;. in Basilio di Cesarea, *I martiri*, cit., p. 98.
[952] J. F. Haldon, *Byzantium in the seventh century : the transformation of a culture*, Cambridge, 1997, pp. 422-424, ritiene che lo spostamento dell'attenzione dall'oggetto al soggetto e la sottolineatura dell'emozione e del pathos siano il frutto di un cambiamento che si verifica nella ricezione dell'opera d'arte fra VI e VIII secolo, in

spettatore rappresenta ai loro occhi un modello ancora valido di fruizione dell'immagine, strumento che, dalla contemplazione materiale conduce, attraverso un processo di innalzamento spirituale, fino al prototipo; un modello applicabile alle immagini sacre in generale. Abbiamo già visto il particolare rilievo che i vescovi convenuti al concilio Niceno II hanno conferito, non casualmente, alle testimonianze patristiche relative a pitture raffiguranti scene di martirio, accostando peraltro a questo tipo di rappresentazioni anche l'immagine del Cristo crocifisso[953]. Anche Niceforo si attesta su questa lunghezza d'onda, dando grande spazio al tema delle immagini di martirio, in modo particolare nella Refutatio et Eversio[954]. Il suo interesse per questo genere di pitture è testimoniato anche dall'impegno profuso nel cercare nuove testimonianze, oltre a quelle celeberrime che abbiamo già ricordato. Egli cita infatti anche alcuni brani meno conosciuti, come quelli tratti da una *Homilia in Job* del Crisostomo e da un discorso *In sanctum Basiliscum* attribuito a Gregorio di Nissa. Si tratta di frammenti noti solo attraverso il canale di trasmissione di età iconoclasta ed è anche possibile che si tratti di falsificazioni iconofile[955].

Quando poi ricorre ai testi più famosi, il patriarca non si limita a riproporre i brani già citati da Giovanni Damasceno o dal Concilio Niceno II.

Dal panegirico di San Teodoro del Nisseno cita non solamente il brano che descrive il ciclo pittorico, ma anche la parte immediatamente successiva, nella quale viene sottolineato il

---

concomitanza con l'affermazione di una dimensione stilistica sempre più caratterizzata dall'astrazione. L'interesse per il ruolo dello spettatore nella contemplazione dell'opera d'arte sembra tuttavia essere caratteristico del pensiero cristiano sulle immagini fin dalla stagione dei Padri.

[953]Cfr. paragrafo 3.5.

[954] Come abbiamo già visto, Niceforo discute numerose testimonianze relative alle immagini dei santi per rispondere alla citazione, da parte del concilio iconoclasta dell'815, del passo di Teodoto di Ancyra: cfr. par. 3.8.

[955] Il frammento si trova anche nei florilegi iconofili dei codici Parisinus Gr. 1115, Mosquensis Hist. Mus. 265 e Venetus Marc. Gr. 573, ed è quindi probabile che Niceforo lo abbia desunto dal florilegio che costituiva il prototipo di queste raccolte e che doveva essere stato portato a Costantinopoli dai legati papali poco prima del Concilio Niceno II: cfr. paragrafo 3.3.Il Parisinus contiene (f. 251v) una citazione più breve rispetto a quella di Niceforo: εἶδον ἐγὼ πολλάκις ἐν τοίχῳ γραφέντα καὶ φοβοῦντα πρὸ τῆς πείρας τοὺς ἀγνοοῦντας τῇ πείρᾳ τε τῆς βασάνου τὸ ἀφόρητον δεικνύντα· οἶδεν γὰρ καὶ γραφὴ σιωπῶσα λαλεῖν καὶ τὰ μέγιστα ὠφελεῖν. Il frammento risulta inoltre sprovvisto di titolo e preceduto dall'indicazione l'indicazione Τοῦ αὐτοῦ, ἐκ τῆς αὐτοῦ ἑρμενείας; (dello stesso, dalla sua sapienza). Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus,* cit., *Appendix II*, cit. n. 52, p. 321. Il codice di Mosca riporta invece (f. 239 v) la stessa citazione contenuta nella *Refutatio et Eversio*, che, alla parte riportata nel Parisinus, premette il titolo, Τοῦ ἁγιοῦ Γρηγορίου τοῦ Νύσης: εἰς τὸν ἅγιον μάρτυρα Βασιλίσκον, e la frase introduttiva Τὰ μὲν περὶ τῆς ὑπομονῆς τοῦ ἀνδρός, ὅσα περὶ διηγήσεως, ταῦτα ἴσμεν· ἅτινα. Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus,* cit., *Appendix III*, cit. n. 51, p. 341. Il Venetus Marc. Gr, 573 riporta lo stesso frammento del Parisinus, senza titolo, e con l'indicazione: Φάσκει τε αὐτὸς καὶ ἐν ἑτέρῳ χωρίῳ: (lui stesso dice in un altro luogo). Cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus,* cit., *Appendix IV*, cit. n. 12, p. 344. La frase finale, οἶδεν γὰρ καὶ γραφὴ σιωπῶσα λαλεῖν καὶ τὰ μέγιστα ὠφελεῖν, è contenuta anche nel *De sancto Theodoro* (cfr. PG 46, 740 A), e questo, unitamente al fatto che il frammento è noto solo attraverso la citazione degli iconofili, potrebbe indurre a pensare che si tratti di un falso, anche se, per quanto mi risulta, non ci sono elementi che consentano di stabilirlo con certezza. Che gli iconoduli abbiano sentito il bisogno di ampliare le testimonianze a loro favore, sulla base di una logica di accumulazione riscontrabile anche riguardo ad altre categorie di immagini, come quelle imperiali, nulla toglie, comunque, alla verosimiglianza delle attestazioni paleocristiane sulle rappresentazioni martiriali.

profondo coinvolgimento emotivo sperimentato dai fedeli nel martyrion, dove le immagini e le reliquie rendono viva e palpabile la presenza fisica dei santi[956].

Per quanto riguarda Asterio, prima di proporre per esteso l'*ekprasis* di S. Eufemia, Niceforo lo chiama sulla scena invitandolo ad emozionarsi ancora per l'arte del pittore:

che egli contempli ancora una volta quella sacra pittura della lodevolissima martire, e si meravigli per l'arte dei pittori...[957]

E successivamente lo invoca di nuovo così:

Si levi di nuovo Asterio che brilla come una stella e renda splendido il discorso, e dica a chi ama i martiri che, se ti imbatti nelle sofferenze dei martiri rappresentate in pittura, non ti puoi allontanare da quella vista senza lacrime[958].

Non sappiamo quanto Niceforo potesse essere consapevole né dello scarto esistente fra i testi e le immagini dell'età paleocristiana né di quello che poteva esserci fra queste e rappresentazioni pittoriche create in tempi più vicini al suo.

Negli Atti del Concilio Niceno II alcune osservazioni circa il carattere sintetico e abbreviato delle immagini di martirio potrebbero essere lette come indizi di una consapevolezza in tal senso. Così, nella lettera del patriarca Germano a Tommaso di Claudiopoli, declamata nel corso della quarta sessione, si legge:

Un discorso infatti che narra le azioni degli uomini buoni è utile a chi ascolta e spesso incita al desiderio di imitazione. Questo avverrà anche quando ci si rivolgerà all'immagine, purché si mantenga un atteggiamento appropriato. Infatti ciò che il discorso della storia presenta attraverso l'ascolto, una pittura lo mostra silenziosamente attraverso l'imitazione. Lo afferma Basilio il Grande, dicendo che da ambedue queste cose vengono risvegliati al valore coloro che vi prestano attenzione. **La rappresentazione che riproduce in maniera simile la figura di colui che viene dipinto su un'icona, diventa per noi che la vediamo una coincisa e, per così dire, essenziale narrazione delle azioni da lui compiute,** così come attraverso gli idoli dei falsi dèi si rendono visibili le loro turpi azioni. Questa visione spinge al ricordo delle cose ascoltate colui che

[956] Cfr. supra.

[957] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 105, 84-87, p. 187. Traduzione italiana di chi scrive. Sulla lettura che Niceforo dà di Asterio ha richiamato l'attenzione anche R. Webb, *Accomplishing the picture*, cit., p. 14, 27.

[958] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 110, 31-32, p. 193. L'epiteto "che brilla come una stella", gioco di parole sul nome del santo (Ἀστέριος καὶ αὖθις ὥσπερ ἀστὴρ φαεινὸς ἀνισχέτω), indizio del valore emblematico che veniva attribuito dagli iconofili agli scritti del vescovo di Amasea, e in particolare all'*ekphrasis* del martirio di S. Eufemia, è anche negli Atti del Concilio Niceno II: nella quarta sessione, dopo la lettura dell'*Homilia XI*, Teodoro, vescovo di Catania, afferma: "Il beato maestro Asterio, ispirato da Dio, ha illuminato, come stella radiosa, i cuori di noi tutti...": Cfr. Mansi XIII, 21; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 168. Per il particolare risalto conferito ad Asterio negli Atti del Concilio Niceno II, cfr. paragrafo 3.5.

dall'ascolto ha conosciuto le azioni di uomini santi , e spinge inoltre colui che non sa al desiderio di sapere...[959]

Il vescovo iconoclasta pentito Teodosio di Amorio, dando lettura del proprio memoriale durante la prima sessione, afferma:

Ugualmente approvo che siano rappresentate le storie dei santi e illustrissimi apostoli, dei profeti e dei martiri, **affinchè in una sintesi pittorica siano conosciuti i loro combattimenti e le loro lotte**, a incitamento e istruzione dei popoli, soprattutto dei più semplici[960].

Ma il patriarca di Costantinopoli non si pronuncia esplicitamente in tal senso. È possibile, tuttavia, che al tempo di Niceforo i cicli pittorici martiriali fossero venuti ad avere particolare fortuna proprio sull'onda della lettura dei testi dei Padri nei circoli iconofili. Purtroppo non abbiamo testimonianze materiali conservate, tuttavia varie fonti sembrano confermare una certa diffusione di immagini e cicli dedicati ai martiri nella Costantinopoli dell'inizio del IX secolo e verosimilmente realizzati prima dello scoppio della seconda ondata iconoclasta nell'814-15. Intanto lo stesso Niceforo parla di immagini dei martiri che sono state distrutte dagli iconomachi [961]. Teodoro Studita menziona una pittura nella quale è raffigurato il martirio di Giovanni il Battista[962]. Giova tuttavia ricordare soprattutto la *Vita di Tarasio* scritta da Ignazio il Diacono: qui , peraltro sottolineando la profonda commozione che queste immagini suscitano in chi le contempla, viene descritto quello che sembra essere un ciclo pittorico commissionato dal patriarca del concilio Niceno II, includente rappresentazioni del martirio di diversi santi[963]. Sono nominati esplicitamente solo Tecla e Stefano[964], ma altri

[959] Mansi, XIII, 113; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 221.
[960] Mansi XII, 1014; *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 71.
[961] Nel terzo Antirretico Niceforo accusa gli iconoclasti di cancellare le immagini dei santi, che mostrano le loro imprese gloriose, dai libri, dalle pitture su tavola, dalle chiese: cfr. PG 100, 477 B; M. J. Mondzain, *Nicéphore*, cit., pp. 258-259. Il passo è ricordato anche da anche L. Brubaker, *Vision and meaning in ninth-century Byzantium : image as exegesis in the homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999, p. 257. Difficile valutare quanto le accuse del patriarca potessero essere di carattere polemico e retorico e quale fosse la reale portata dell'opera di distruzione delle immagini esistenti da parte degli iconoclasti. Abbiamo già ricordato il recente studio di Leslie Brubaker, che purtroppo non è stato possibile consultare:L. Brubaker, J. F. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (680-850): A History*, Cambridge, 2005.
[962] Teodoro Studita, *Oratio VIII, Laudatio in abscissionem sacri capitis Magni Baptistae et Praecursoris Christi*, PG 99, 768 A-B. Come abbiamo già ricordato, Teodoro non è particolarmente sensibile al tema delle immagini dei martiri, tuttavia vi ricorre in occasione di prese di posizione in difesa delle immagini particolarmente ufficiali e rappresentative: cfr. paragrafo 3.7.
[963] *Ignatii Diaconi Vita Tarasii*, ed. IA Heikel, «Acta Societatis Scientiarum Fennicae» 17 (1891), pp. 395-423, in particolare p. 413-,35-419, 7; S. Efthymiadis**,** *The life of the Patriarch Tarasios* , cit. pp. 169-168; traduzione francese in W. Wolska-Conus, *Un programme iconographique*, cit., pp. 247-254; traduzione inglese in I. Sevcenko, *A Program of Church Decoration Soon after 787 according to the. Vita Tarasii of Ignatius the Deacon*, abstract and translation distributed at the Symposium Byzantine Art and literature around the year 800, Dumbarton Oaks, 1984 (per me inaccessibile, in quanto non pubblicato); uno studio iconografico di esso è offerto da Ch. Walter, *An iconographical note*, in «Revue des études byzantines», 38, 1980, pp. 255-260. Sul

santi possono essere identificati sulla base del supplizio subito. Nel primo paragrafo si fa probabilmente riferimento a Eleazaro, precettore dei Maccabei, flagellato e poi condannato alla morte sul rogo, nei successivi ai sette fratelli che patirono forme di martirio diversificate[965]; i santi esposti al ghiaccio e al freddo invernale menzionati nel paragrafo 11 sono naturalmente i Quaranta Martiri di Sebaste[966], mentre il santo attaccato dai leoni nel paragrafo 6 è verosimilmente Ignazio[967]. Christopher Walter ha individuato corrispettivi iconografici di queste descrizioni nella produzione miniata di età posticonoclasta, in particolare nel celebre Menologio di Basilio II e nei salteri Londin. Additional 19352 e Vatic. Barb. graec. 372[968].

Il fatto che in alcuni casi le scene di supplizio rappresentate nelle miniature risultino più vicine al testo di Ignazio il Diacono che non alle *passiones* o alle omelie specificamente dedicate ai santi - così ad esempio il martirio dei Maccabei nel Paris.Gr. 510, celebre codice delle omelie di Gregorio Nazianzeno prodotto nella seconda metà del IX secolo - fa supporre che all'inizio del IX secolo fosse stato messo a punto un repertorio di schemi iconografici martiriali poi utilizzati nelle rappresentazioni agiografiche dei secolo successivi[969].

Non tutto in questo repertorio era necessariamente nuovo. Per almeno alcuni di questi santi esistevano probabilmente versioni

---

ruolo delle immagini di martirio e più in generale sulla percezione del visivo nella Bisanzio di inizio IX secolo, si veda anche L. Brubaker, *Vision and meaning*, cit., 43 ss. La studiosa ricorda anche, citando il contributo di Sevcenko, come Tarasio venne sepolto in una cappella dedicata a tutti i martiri nel monastero da lui fatto costruire sul Bosforo: è dunque possibile che fosse qui il ciclo descritto da Ignazio: cfr. L. Brubaker, *Vision and meaning*, cit., p. 257.

[964] W. Wolska-Conus, *Un programme iconographique*, cit., p. 250 (par. 14)

[965] Ibid., pp. 248-249 (parr. 1-5); Ch. Walter, *An iconographical note*, cit., pp. 257-258.

[966] W. Wolska-Conus, *Un programme iconographique*, cit., p. 250; Ch. Walter, *An iconographical note*, cit., p. 257.

[967] W. Wolska-Conus, *Un programme iconographique*, cit., p. 249; Ch. Walter, *An iconographical note*, cit., p. 257.

[968] Cfr. Ch. Walter, An iconographical note, cit. Il martirio dei Maccabei viene frequentemente rappresentato, a partire dal tardo nono secolo, nei codici delle omelie di Gregorio Nazianzeno, che aveva dedicato un'orazione ai Maccabei. Tuttavia, sia nel Paris Gr. 510 che nel Paris. Coisl. 239, si rappresenta solo la flagellazione di Eleazaro e non la sua morte fra le fiamme, che si vede invece nel Mosquensis 146.La più antica rappresentazione del martirio di Ignazio è nel Menologio di Basilio II, p. 258; si trova poi nel Londin. Additional 19352, f. 127, e nel Vatic. Barb. graec. 372, f. 162 v.Cicli dedicati ai Quaranta Martiri (includenti le varie scene del giudizio, del martirio, la fuga del quarantesimo martire verso il bagno caldo...) si trovano nel Londin. Additional 19352, f. 81 r-v, e nel Vatic. Barb. graec. 372, f. 107 r-v. Il ciclo è dipinto anche nella chiesa di S. Sofia di Ochrida (XI secolo) (assieme al martirio del Battista e degli Apostoli): cfr. G. Babic, Les chapelles annexes des églises byzantines : fonction liturgique et programmes iconographiques , Paris, 1969, pp. 116-121. Tecla fra le belve è rappresentata nel Menologio di Basilio II (Vatic. Graec. 1613, p.64) e nel Londin. Additional 11870, f. 174 v. Le più antiche raffigurazioni del martirio di Stefano in ambito bizantino sono ancora nel Menologio di Basilio II (Vatic. Graec. 1613, p. 275) e nel codice vaticano della Topographia Christiana di Cosma Indicopleuste: Vatican. Graec. 699, f. 82. Per il Paris. Gr. 510: S. Der Nersessian, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510, in «Dumbarton Oaks papers», 16.1962, pp. 195-228, L. Brubaker, Vision and meaning, cit. Per il Menologio di Basilio II si vedano: Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613), a cura di C. Stornajolo, Torino, 1907; Menologio di Basilio II , a cura di F. Lollini, Milano, 1994. Per i salteri: S. Der Nersessian, "The illustrations of the Metaphrastian Menologium", in Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend jr. , ed. by Kurt Weitzmann, , 1955, pp. 222-231, Ead., L'illustration des psautiers grecs du moyen âge : 2: Londres Add. 19352, Paris, 1970.

[969] Ch. Walter, *An iconographical note*, cit., p. 258.

figurate del martirio già prima dell'iconoclastia. Tecla fra i leoni, ad esempio, è un soggetto attestato fin dall'età paleocristiana, in particolare su oggetti devozionali come le ampolle, che i fedeli dovevano portare dal santuario della martire, anche se è un'iconografia più vicina agli *exempla* di salvazione dei primi secoli dell'arte cristiana che a vere e proprie scene di martirio[970]. Per quanto riguarda l'esistenza di immagini della lapidazione di Stefano, si possono ricordare la già menzionata testimonianza di Agostino per l'area occidentale e quella di un trattato iconofilo armeno del VII secolo per l'oriente[971]. Anche per i Maccabei è possibile che esistessero delle rappresentazioni in cui, con un grado di articolazione e di naturalismo maggiore rispetto agli esempi giunti fino a noi, venivano mostrate le torture a cui erano stati sottoposti i sette fratelli: nell' *Itinerarium Hyerosolimitanum* di Antonino di Piacenza (VI secolo) si legge infatti che sopra le supposte tombe dei Maccabei erano sospesi i loro *tormenta*[972]. Nel ciclo commissionato da Tarasio è possibile che alcuni santi fossero stati scelti proprio perché legati a testi che erano venuti ad avere un grande risalto nella letteratura iconofila, come il *De vita et miraculis sanctae Theclae*, un capitolo del quale è riportato nel florilegio del Parisinus Gr. 1115 e nella *Refutatio et Eversio* di Niceforo[973], e soprattutto l'omelia di Basilio sui Quaranta martiri di Sebaste: il passo che stabiliva l'equivalenza fra pittura e scrittura in essa contenuto era, come si è più volte ricordato, una delle citazioni preferite dei difensori delle immagini[974].

Le rappresentazioni di martirio realizzate in questo periodo potevano essere più vivide e articolare di quelle paleocristiane proprio per la volontà di adeguarle alle descrizioni ricche di pathos contenute nelle omelie. Una trasformazione di tal genere è stata suggerita da Maguire riguardo all'iconografia dei Quaranta martiri[975]. Se prima dell'iconoclastia questi santi, che subirono la morte per congelamento, esposti nudi sulla superficie di un lago ghiacciato, venivano rappresentati come una schiera immobile e compatta, come si vede in due affreschi

---

[970] C. Nauerth, R. Warns, *Thekla*, cit.; C. Nauerth, *Nachlese von Thekla*, ***cit.;*** R. Warns, *Weitere Darstellungen*; cit.; S. J. Davis, *The cult of Saint Thecla*, cit. In particolare Davis (Appendix A, pp. 195 ss), offre un catalogo delle ampolle su cui è raffigurata la martire.

[971] S. Der Nersessian, *Une apologie*, cit., p. 64; Ch. Walter, *An iconographical note*, cit., p. 259.

[972] *Itineraria Hyerosolimitana*, edited P. Geyer (CSEL vol. 39), Bonn, 1898, pp. 190, 218. Ch. Walter, *An iconographical note*, cit., pp. 258-259. Walter nota che *i tormenta* potrebbero essere sia i presunti strumenti della tortura sia immagini rappresentanti il martirio; mi sembra più verosimile questa seconda ipotesi.

[973]Pseudo Basilio di Seleucia, *De Vitae et Miraculis S. Theclae*, in Vie et miracles de Sainte Thècle, ed. Dagron, cit., 416,4-417,56; Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 113, 10-58, pp. 198-200. Il passo è citato, in una versione più breve, nei florilegi iconofili dei codici Parisinus Gr. 1115 (fol. 261 v-262) e Venet. Marc. Gr. 573, fol. 14-15: . Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, cit. n. 87, p. 327; *Appendix 4*, cit. n. 36, p. 347.

[974] Cfr. paragrafi 3.1, 3.2, 3.3, 3.5, 3.7, 3.8.

[975] H. Maguire, *Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art*, in «Dumbarton Oaks papers», 28.1974, 111-140 (in part. pp. 120-121); Id., *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981 (in part. pp. 34-41).

di Santa Maria Antiqua dell'inizio dell' VIII secolo[976], a partire dall'età posticonoclasta si diffonde una versione figurativa del loro martirio caratterizzata da una forte accentuazione del pathos: essi sono colti in pose diversificate e contorte, con i volti contratti in grottesche smorfie di dolore, come si vede in due avori dei secoli X e XI, conservati a S. Pietroburgo e a Berlino[977].



Fig. 86, Berlino, Staatliche Museen, avorio con i Quaranta Martiri di Sebaste

[976] K. Gulowsen, T*he Oratory of the Forty Martyrs : from imperial ante-vestibule to Christian room of worship*, in *Imperial art as Christian art - Christian art as imperial art : expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian*, Roma, 2001 [Erschienen] 2002, («Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», N.S. , 15.2001) pp. 77-91; Ead., "The genesis of the martyrdom of the Forty Martyrs of Sebasteia as iconographical theme", in *Ecclesiae urbis* : atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV - X secolo), a cura di Federico Guidobaldi, Città del Vaticano : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2002, pp. 1863-1871; Ead., "Some iconographic aspects of the relationship between Santa Maria Antiqua and the Oratory of the Forty Martyrs", in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano : cento anni dopo*, a cura di John Osborne, Roma, 2005, pp. 187-197. Una raffigurazione dei Quaranta Martiri come schiera, in atteggiamento statico e frontale, attribuita all'VIII secolo, si trova nell' oratorio dedicato ai santi presso la Catacomba di S. Lucia a Siracusa, per cui cfr.: G. Agnello**,** *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962, pp. 62 ss.; M. Falla Castelfranchi,*"* Pitture "iconoclaste" in Italia meridionale? : con un'appendice sull'oratorio dei Quaranta Martiri nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa", in *Bisanzio e l'Occidente : arte, archeologia, storia*, a cura di C. Barsanti, M. Della Valle, Roma, 1996, pp. 409-425; G. Salvo, Gli *affreschi dell'oratorio dei quaranta martiri a Siracusa nel contesto della Sicilia bizantina* : tesi di laurea discussa presso la Facoltà di conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi della Tuscia, relatore M. Andaloro, correlatore R. Menna, a.a.1998-1999

[977] D. Talbot Rice, *The ivory of the Forty Martyrs at Berlin and the art of the twelfth century*, in «Zbornik radova Vizantološkog Instituta», 8, 1963 No. 1, pp. 275-279; per l'avorio di San Pietroburgo, cfr. A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. - XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin, 1930-1934, p. 27, pl.3; Sugli sviluppi iconografici della rappresentazione dei Quaranta Martiri di Sebaste, si vedano, oltre agli studi già citati: O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, in «Dumbarton Oaks papers», 14, 1960, pp. 87-119; Z. Gavrilovic, *The 'Forty Martyrs of Sebaste' in the painted programme of Žiča vestibule*, in 16. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 1982. – («Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», 32, 1982, 5), pp. 185-193; T. Velmans, *Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie*, in «Zograf», 14, Belgrade, 1983, p. 40-51.

Il cambiamento era probabilmente dovuto alla volontà di offrire un equivalente visivo dell'omelia di Basilio, tornata in grande auge nell'età dell'iconoclastia. La lettura dei testi dedicati alle immagini di martirio nei circoli degli iconofili potrebbe del resto contribuire anche a spiegare la particolare fortuna dei cicli narrativi agiografici nella Roma dell'VIII secolo. Già Belting, ad esempio, notò come le storie dei SS. Quirico e Giulitta, dipinte nella cappella di Teodoto in S. Maria Antiqua al tempo di papa Zaccaria (741-752), pur seguendo da vicino la *passio* dedicata ai due santi, presentavano sorprendenti analogie con l'*ekphrasis* del martirio di S. Eufemia di Asterio di Amasea[978]. Queste affinità risultano del tutto comprensibili se si tiene presente che l'omelia di Asterio era uno dei testi più amati dai difensori delle immagini, come abbiamo già visto. I cicli pittorici venivano ad essere gli equivalenti figurati dei testi dei Padri.

Che le rappresentazioni di martirio note a Niceforo fossero più o meno sviluppate, più o meno improntate a un vivido naturalismo, quello che doveva premergli, comunque, era soprattutto sottolineare la grande forza d'impatto delle immagini. Commentando il passo dell'Homilia in Barlaam, egli rileva coma Basilio riconosca alla pittura il primato nel mostrare le azioni con chiarezza ed evidenza, e si oppone a quanti interpretano passi di questo genere come costruzioni retoriche che non hanno niente a che fare con il piano delle rappresentazioni artistiche propriamente dette[979]:

Non solo, ma si deve ritenere che il discorso sia stato vinto dall'arte; conosciamo infatti le cose che ha scritto nell'Encomio sul santo martire Barlaam...È chiaro, dunque, come questo grande maestro

---

[978] Per i cicli pittorici dell'VIII secolo romano, si veda L. Jessop, Pictorial cycles of non biblical saints: the seventh and eight mural cycles in Rome and contexts for their use, in «Papers of the British School at Rome», 67, 1999, pp. 273-279. Per la cappella di Teodoto: P. Romanelli, P.J. Nordhagen, S.Maria Antiqua, Roma, 1964, rist. anast. 1999, pp. 44-45; K. Weitzmann, "The Classical in Byzantine Art as Mode of Individual Expression", in «Byzantine Art. An European Art», Atene, 1966, pp.151-177; Id., Various aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from sixth to twelfth Century, «Dumbarton Oaks Papers», 20, 1966, pp. 1-24; N. Thierry, Un décor prè-iconoclaste de Cappadoce Açikel Ağa Kilisesi (Eglise del l' Ağa à la main ouvert), in « Cahiers Archéologiques « , 21, 1971, pp. 47-77, in particolare pp. 52-54; K. Weitzmann, Ivories of the so called Grado Chair, in «Dumbarton Oaks Papers» 26, 1972, pp.45-91; G. Matthiae, Pittura romana del Medioevo, cit., pp. 141-148, p. 268; H. Belting, Eine Privatkapelle im frümittelalterlichen Rom, in «Dumbarton Oaks Papers», 41, 1987, pp.55-69; A. Rettner, "Dreimal Theodotus? : Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom", in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn*,1995, pp. 31-46; N. Teteriatnikov, *For whom is Theodotus praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S.Maria Antiqua*, in «Cahiers Archéologiques», 41, 1993, pp. 37-46; L. Jessop, *Pictorial cycles*, cit., pp. 243 ss.

[979] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 100, 4-7, 24-31, pp. 180-181; traduzione italiana di chi scrive.
L'interpretazione in chiave "allegorica" dei passi basiliani è stata avanzata non solo dagli iconoclasti, ma anche da alcuni studiosi moderni. Così, ad esempio, H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., pp. 53-59, tende a ridimensionare la portata dell'iconofilia dei Cappadoci, interpretando i riferimenti alla pittura nelle loro opere come argomentazioni di carattere retorico che non comportano una reale accettazione delle immagini sul piano pratico.

intenda dire che si ha un effetto di maggiore vividezza mostrando la verità delle azioni attraverso quanto viene rappresentato dall'arte dei pittori, sebbene coloro che ingannano l'intelletto con allegorie stoltamente si oppongano, interpretando le scene descritte (le cose dette) da Basilio come un'invenzione poetica, allontanandosi al tempo stesso dalla fede e dalla ragione e sviando di gran lunga dal pensiero del maestro.

Al tempo stesso, tuttavia, il patriarca riconosce anche alla scrittura un'analoga capacità di raggiungere effetti di grande vividezza pittorica e di rendere le cose descritte vive e presenti agli occhi dello spettatore. La grande ammirazione che egli evidentemente nutre per Asterio si deve non solo al fatto che il vescovo di Amasea incarna alla perfezione un modello ancora attuale di fruizione attiva dell'immagine, ma anche alle qualità della sua scrittura, riguardo alla quale Niceforo osserva[980]:

Sia posto accanto a questi Asterio, vescovo degli Amaseni, il quale canta così mirabilmente quella famosa ekphrasis che qualcuno potrebbe dirgli poeticamente: "Emetti una voce armoniosa".
Che egli...accosti le parole all'arte, poichè i farmaci dei poeti non sono inferiori, e inizi il discorso.

Commentando il celebre passo dell'Omelia sui Quaranta Martiri, Niceforo afferma, quasi contraddicendosi rispetto a quanto osservato prima sul primato della pittura, che Basilio, nelle sue omelie sui martiri, traccia attraverso la scrittura immagini ancora più vivide di quelle materiali[981]:

Come dunque non sarà chiamato a giustificarsi da questa accusa lo stesso grande Basilio, il quale compone opere simili sui martiri e trasferisce il discorso dalle icone come modelli e archetipi sulle parole e per mezzo di questo produce immagini ancora più vivide, viventi, come dice nell'Encomio sui Quaranta Martiri, invitando a rappresentare come in una pittura le virtù dei santi? Oratori e pittori possono le stesse cose, perchè si rivolgono a un solo e medesimo fondamento, come è stato da noi spiegato poco fa; compiendo e narrando cose simili a queste, i nostri teologi non si sono mai accinti a rimproverare l'arte della pittura, ma piuttosto l'hanno accettata e spesso l'hanno citata nei discorsi di encomio, come si è mostrato.

Ed egli invita a leggere gli scritti che espongono le azioni miracolose dei santi, in particolare quelli di Eutichio di Costantinopoli e Sofronio di Gerusalemme, anch'essi citati dagli iconofili[982]. Non è una contraddizione rispetto alle affermazioni fatte in precedenza sul

[980] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 105, 1-3, 6-8, p. 184; traduzione italiana di chi scrive. La citazione "emetti una voce armoniosa" è tratta da Demostene, Oratio 19.
[981] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 111, 30-44, p. 196, traduzione italiana di chi scrive.
[982] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 110, 35-49, pp. 193-194. Questi scritti erano ben noti agli iconofili, che da essi attingevano storie sui poteri miracolosi delle immagini. Numerosi passi attribuiti a Sofronio di Gerusalemme sono presenti nel florilegio iconofilo del Codex Parisinus Gr. 1115 e negli Atti del Concilio Niceno II: dalle *Laudes in SS. Cyrum et Iohannem* (PG 87.3, 3388 B7-C14): cfr: A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix II*, cit. n. 107, p. 330; Mansi XIII, 57 B-D; dalla *Narratio miraculorum ss. Cyri et Iohannis* (cap. *XXXVI, De Theodoro subdiacono podagram habente*, PG 87, 3557 C13-356 D): cfr: A. Alexakis, *Codex*

primato della pittura e della dimensione visiva. Al patriarca preme sottolineare questa intrinseca affinità per rispondere alla divaricazione che egli iconoclasti avevano operato riguardo alle immagini e agli scritti sui santi, contrapposizione che, a suo dire, non ha ragion d'essere[983]:

Da tutto ciò è mostrato chiaramente come sia cosa opportuna rappresentare le immagini dei santi. Bisogna dunque smetterla di opporle all'interesse per le azioni dei santi e per la verità stessa...

I nemici delle immagini si erano infatti richiamati, sia nel concilio di Hieria del 754 che in quello di Santa Sofia dell'815, ad alcuni testi in cui i padri avevano parlato dei ritratti spirituali dei santi, quali emergono dalla presentazione delle loro virtù negli scritti agiografici, come *empsikoi eikones*, immagini viventi, invitando a preferirli alle raffigurazioni materiali, definite morte, vane, prive di vita[984]. Se alcuni di questi passi, come quelli attribuiti a Teodoto di Ancyra e a Basilio di Seleucia, noti solo attraverso la citazione iconoclasta, erano già stati respinti dal concilio Niceno II come falsificazioni[985] (e su questa linea si pone anche Niceforo, che appunto per dimostrare l'iconofilia di Basilio cita il passo del *De vita et miraculis Sanctae Theclae*, opera da lui ritenuta del vescovo di Seleucia)[986], non per tutti i brani risultava praticabile questa linea di difesa.

Niceforo ritiene tuttavia che simili affermazioni non implicassero un'ostilità di fatto contro le rappresentazioni artistiche.

Il Crisostomo, ad esempio, pur chiamando le immagini morte, riconosce il loro potere di rendere presente il prototipo assente (un amico, un familiare, una persona cara...)[987]. Anfilochio di Iconio, nel passo tratto dall'Encomio per Basilio, esprime una sua personale preferenza per il testo scritto, ma questo non significa che condanni le immagini; nel proemio dello stesso discorso parla, senza note di biasimo, di quelle erette dalle assemblee cittadine in onore dei loro magistrati[988].

Niceforo non si limita a cercare di giustificare alcuni toni dei Padri o a tentare di armonizzare posizioni fra loro cotraddittorie, ma, rovesciando l'argomento degli iconoclasti, arriva a dire

---

Parisinus, cit., *Appendix II*, cit. n. 108, p. 331; Mansi XIII, 57 D-60 D; dalla *Vita Mariae Aegyptiacae (*PG 87, 3713 B-3716 A): cfr. A. Alexakis, *Codex Parisinus*, cit., *Appendix I*I, cit. n. 116, p. 332; Mansi XIII, 85 D-89 A.

983 Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 108, 16-17, p. 190, traduzione italiana di chi scrive.

984 Cfr. paragrafi 3.4 e 3.6.

985 Per l'accusa di falsificazione gettata su questi testi dal concilio Niceno II, cfr. paragrafo 3.5.

986 Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 113, 1-9, p. 198.

987 Giovanni Crisostomo, In Psalmum 145, PG 55, 521, in Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 110, 64-66, p. 194; per il commento di Niceforo, Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 66-71, pp. 194-195.

988 Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 114, 5-27, pp. 200-201. Cfr. paragrafo 3.8.

che le pitture sono le vere *empsikoi eikones*, richiamandosi, ancora una volta, ad Asterio, che, nell'Omelia su S. Eufemia, afferma che i pittori fanno quadri quasi viventi[989].

Ma Asterio, incitando in direzione opposta rispetto ai tuoi difensori, dice che i pittori **fanno quadri quasi viventi**. Quale assurdo discorso, dunque, giudica le une immagini viventi, mentre esclude le altre dall'essere? Non è saggio, bensì è folle innalzare le une e abbattere le altre, perchè poggiano sulla stessa base, e non differiscono in altro che nel nome, al punto che anche l'empio cade in contraddizione; infatti, colui che ha ammesso l'immagine vivente ammetterà anche quella non vivente, e dunque, anche senza volerlo, collegherà le cose che intendeva dividere.

Si incrociano qui diverse linee di interpretazione dell'espressione "immagine vivente", tutte risalenti al tempo dei Padri.

Da una parte c'è l'uso molto frequente in campo teologico, per cui l'uomo viene definito immagine vivente di Dio, del quale è stato creato a immagine e somiglianza. Questa somiglianza originaria, intesa per lo più in senso primariamente spirituale, è stata offuscata dal peccato e deve essere riconquistata dall'uomo attraverso la pratica della virtù. É a questa linea che si richiamano gli iconoclasti, contrapponendo alle immagini spirituali quelle materiali, che chiamano morte, riprendendo i toni antidolatrici della Bibbia e della polemica apologetica dei Padri:

Chi dunque non li compiangerebbe per questo, perché loro che vedono venerano quelli che non vedono, odono e rivolgono suppliche a coloro che non possono udire; e benché gli uomini siano per natura viventi e dotati di ragione, salutano come divinità coloro che non possono affatto muoversi e che sono privi di vita; ed è sorprendente che essi servano come padroni coloro che sono ad essi soggetti...

Atanasio di Alessandria, *Contra Gentes.*[990]

Dall'altra c'è il ricorso ad espressioni legate alla sfera della vita, del respiro, del movimento, per qualificare rappresentazioni artistiche che sembrano essere caratterizzate da una forte aderenza al vero, da uno spiccato naturalismo, al punto da arrivare a confondere il confine tra imitazione e realtà. Si possono trovare vari esempi al riguardo, non solo nei Padri (nelle

[989] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 108, 42-52, pp. 191-192. Traduzione italiana di chi scrive. L'espressione *fanno quadri quasi viventi* (οἱ ζωγράφοι ἐμψύχους ὀλίγου δέοντος ἐργάζονται πίνακας) costituisce una citazione diretta dall'*Homilia XI* di Asterio: cfr. Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 105, 19-20, p. 185.

[990] *Contre les païens et sur l'incarnation du Verbe* / Athanase d'Alexandrie ; introduction, traduction et notes de P. Th. Camelot, O.P., (Sources chrétiennes 18), Paris, 1947, pp.

poesie di Gregorio Nazianzeno, ad esempio; in Gregorio di Nissa)[991], ma anche nei secoli successivi dell'era bizantina[992] Niceforo si ricollega a questa tradizione, anche se certo non tutte le immagini sacre del suo tempo o dei secoli precedenti dovevano essere attestate sul registro stilistico di stampo classico ellenistico.

4.5. I molteplici volti di Cristo nelle fonti e nelle testimonianze artistiche

Le prime immagini di Cristo nelle pitture delle catacombe, come abbiamo già avuto modo di vedere, sono piuttosto anonime, prive di una caratterizzazione specifica: Cristo non si distingue dagli altri personaggi né né per le dimensioni (tranne nelle scene del Battesimo), né per la fisionomia del volto, né per le vesti, né per altri specifici attributi: soltanto le azioni da lui compiute e il contesto permettono l'identificazione[993].

Questa voluta indefinitezza e assenza di un intento ritrattistico rispondono probabilmente alla volontà di distinguersi dai pagani e di tenersi lontani dal pericolo di cadere nell'idolatria; per quanto infatti la rappresentazione antropomorfa di Cristo mostra che la chiesa primitiva non rifiutava la possibilità di servirsi delle immagini, un'immagine ritratto, oggetto di culto sarebbe parsa ad essa sacrilega e troppo pericolosamente vicina al costume pagano.

Fra III e IV secolo, tuttavia, con il graduale diffondersi della fede cristiana, si fa strada una sempre maggiore caratterizzazione della figura di Cristo. In alcuni casi vengono mutuate iconografie dall'arte religiosa pagana, per proclamare la divinità e la potenza del Logos, che ha definitivamente sconfitto e soppinatato i falsi dei del pantheon greco romano. Così nel mosaico con il Cristo Helios nel Mausoleo dei Giulii[994]; e così anche nelle lastre policrome del Museo Nazionale Romano, dove il Salvatore taumaturgo e guaritore assume le fattezze di Asclepio[995]. Quest'ultimo esempio, tuttavia, per quanto costituisca una manifestazione particolarmente eloquente di quello che Thomas Mathews ha chiamato "scontro di dèi", resta un caso isolato, senza seguito: troppo vicina era questa rappresentazione alle immagini delle divinità pagane (non solo per il volto possente, la folta chioma e la barba, ma anche per il petto scoperto), e i cristiani non potevano accettare che il loro Dio venisse confuso con i falsi

[991] Oltre al passo di Asterio, che afferma che "i pittori fanno quadri quasi viventi", si vedano ad esempio: Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, XVII, Sui diversi modi di vivere e contro i falsi sacerdoti,* in PG 37, 1262 A 1-4; traduzione italiana di Carmelo Crimi in Gregorio Nazianzeno, *Poesie/2*, introd. di C. Crimi, trad. e note di C. Crimi e I. Costa, Roma, Città Nuova, 1999, II, 1, 17, p. 20; *Carmina de se ipso, XII, A se stesso e intorno ai vescovi,* in PG 37, 1220 A 3-9; Gregorio Nazianzeno, *Poesie/2*, cit., II, 1, 12, pp. 101-102; Gregorio di Nissa, *De sancto Theodoro*, PG 46, 740 A-B (citato sopra).

[992] Si vedano gli esempi discussi da C. Mango, *Antique statuary and the Byzantine beholder*, in "Dumbarton Oaks papers", 17.1963, p. 53-76, e M. Andaloro, *L'ellenismo a Bisanzio*, cit.

[993] Cfr. paragrafo 1.2.

[994] M. R. Menna, *Il mosaico con Cristo Helios nella tomba dei Giulii nella necropoli vaticana*, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 126-130.

[995] Cfr. paragrafo 2.1.

dèi[996]. Più in generale, nelle numerose scene di miracoli e nelle rappresentazioni del collegio apostolico, sia nelle pitture delle catacombe che nei rilievi dei sarcofagi, il Salvatore si distingue dagli altri personaggi per il volto giovanile e privo di barba, derivato da figure pagane di eroi come Ippolito, semidei o anche divinità come Apollo e Dioniso[997]. Si vedano ad esempio il sarcofago con l'Ingresso a Gerusalemme e scene di miracoli del Museo delle Terme, il sarcofago di Marco Claudiano sempre nel Museo delle Terme e vari sarcofagi con scene cristologiche conservati al Museo Pio Cristiano[998]:



Fig. 87, Roma, Museo Nazionale delle Terme, sarcofago di Marco Claudiano

[996] J. M. Spieser, *Invention*, cit., p. 63.
[997] F. Gerke, *Christus in der Spatantiken Plastik*, Mainz, 1948; T. Mathews, *Scontro di Dèi*, pp. 66 ss.
[998] Per il sarcofago con ingresso a Gerusalemme e scene cristologiche (primo terzo del IV secolo): J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi, vol. II, Roma, 1932, pp. 240, 293 n.3, 303 n.1, 308 n.2, 310 n.2, 312, 313,335; tav. 212, 2; F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antike Sarkophage, I, Rom und Ostia*, Wiesbaden, 1967, no. 772, pp. 319-320, tav. 122; per il sarcofago di Marco Claudiano, anch'esso risalente al primo terzo del IV secolo e conservato al Museo delle Terme: ; F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 771, pp. 317-319, tav. 122; per le fronti di sarcofago conservate al Museo Pio Cristiano, cfr. : no 146, fronte di sarcofago a fregio del primo quarto del IV secolo: F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 8, tav, 3, pp. 8-9; J. Wèilpert, *I sarcofagi*, vol. II, cit., p. 296 n.2, 302 n. 8, 308, tav. 214, 8; no. 166; no. 166, fronte frammentaria di sarcofago a fregio del primo quarto del IV secolo: : F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 10, p. 9, tav. 3; no. 11, p. 10, tav. 4; J. Wilpert, *I sarcofagi*, vol. II, cit., tav. 233, 9; fronte di sarcofago con coperchio e decorazione figurata ai lati della tabula inscriptionis, primo terzo del IV secolo: F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 11, pp. 10-11, tav. 4; J. Wilpert, *I sarcofagi*, vol. II, cit.,pp. 219, 239, 283, 287, 334 n. 6, 336 n.3, 6, 8, tav. 115, 2; no. 191, 187 e 192: fronte di sarcofago a fregio con lati brevi decorati, primo terzo del IV secolo: F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 12, pp. 11-12, tav. 4; J. Wilpert, *I sarcofagi*, vol. II, cit.,pp. 228, 270 n.3, tav. 103, 4; no. 173, fronte di sarcofago a fregio del secondo quarto del IV secolo: F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 20, pp. 17-18, tav. 6; no. 186, secondo quarto del IV secolo: ; F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 21, pp. 18-19, tav. 7; J. Wilpert, *I sarcofagi*, vol. II, cit., pp. 309-311, tav. 235, 7; fronte di sarcofago a fregio con lati brevi decorati del secondo terzo del quarto secolo: ; F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 25 a, pp. 22-23, tav. 8; J. Wilpert, *I sarcofagi*, vol. II, cit., pp. 230, 268-9, tavv. 186.2, 190.5-6.

Nelle scene del collegio apostolico la figura del Cristo si distingue anche per le maggiori proporzioni e per il trono su cui può essere seduto. Si vedano gli esempi della catacombe di Domitilla e di Via Anapo[999]:

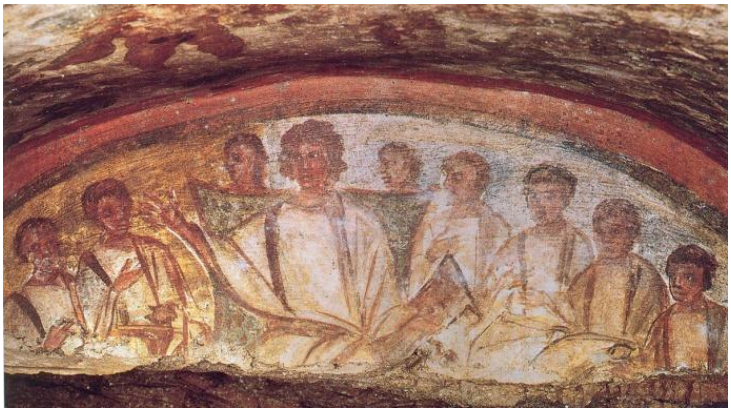


Fig. 88, Roma, Catacomba di Domitilla, Cristo e il collegio apostolico.

È però a partire all'incirca dalla metà del IV secolo che si verifica una trasformazione particolarmente significativa nella rappresentazione di Cristo. Si affermano infatti iconografie caratterizzate da una più profonda aura di maestà e ieraticità e da un più complesso contenuto teologico e dogmatico[1000]. Secondo Jean Spieser questa evoluzione va collocata nell'ambito della controversia ariana: si sente infatti l'esigenza di dare una manifestazione visiva esplicita alla divinità di Cristo per rispondere ad Ario e ai suoi seguaci, che avevano svilito e ridimensionato questa divinità dichiarando che il Figlio era una creatura del Padre[1001]. Può essere considerato rappresentativo della nuova tendenza già il sarcofago di Giunio Basso, dove il Cristo nel centro del registro superiore, pur avendo il volto giovanile consueto nelle scene dei miracoli, siede in trono al di sopra di una personificazione del cielo[1002]:

---

[999] R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London, New York, 2000, pp. 46-48. Per il collegio apostolico della catacomba di Via Anapo, cfr. C. Corneli, "Dipinti della catacomba anonima di Via Anapo, Storie vetero e neotestamentarie del nicchione 8", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 145-148.
[1000] F. Bisconti, *Introduzione*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di F. Bisconti, cit., pp...; R. M. Jensen, *Understanding*, cit., pp. 107 ss; J. Spieser, *Invention*, cit., pp. 67 ss.
[1001] J. M. Spieser, *The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches*, in "Gesta", vol. 37, no. 1, 1998, pp. 63-73, spr. p. 67; Id., ***Autour de la Tradition Legis***, Thessalonique 2004; Id., *Ivention*, cit., pp. 67.
[1002] J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. I, Roma, 1929, pp. 24, 35, 37, 131, 164.2, tavv. 266, 7; 271.5/6; F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 680, pp. 279-283, tavv. 104 e 105.



Fig. 89, Roma, Grotte Vaticane, Sarcofago di Giunio Basso, particolare

Lo studioso pensa tuttavia soprattutto alla scena della *Traditio Legis*, che egli, riprendendo una tesi di N. Schumacher, interpreta non come consegna della legge, bensì come rappresentazione di Cristo che legifera, mostrando così la sua potenza e divinità[1003]. Senza entrare nella complessa questione dell'interpretazione di questa iconografia, possiamo comunque osservare che tale scena, che conosce numerose attestazioni nell'arte del IV secolo e che assurse a modello canonico grazie alla rappresentazione nel mosaico absidale della basilica vaticana, attribuisce un rilievo indiscutibile alla maestà del Figlio di Dio. I quattro fiumi del Paradiso, le palme, la fenice, sono elementi ricorrenti in queste raffigurazioni, che concorrono, situando Cristo in un contesto non umano, a connotarlo come Dio.

La tappa successiva è rappresentata, fra IV e V secolo, dalle grandi composizioni dei mosaici absidali, che mostrano una figura "più grande del naturale" , per usare un'espressione di

[1003] J. M. Spieser, *The Representation*, cit., pp. 68-69; Id., *Traditio Legis*, cit.; J. Spieser, *Invention*, cit., pp. 68-69.
Per la tesi di Schumacher, cfr. W. N. Schumacher, *Dominus legem dat*, in "Römische Quartalschrift", 14, 1959, pp. 1-39; per il tema della *Traditio Legis*, cfr. paragrafo 2.3.1.

Thomas Mathews, rendendo presente la divinità agli occhi dei fedeli[1004]. Il più antico esempio conservato è il mosaico absidale di S. Pudenziana[1005]:

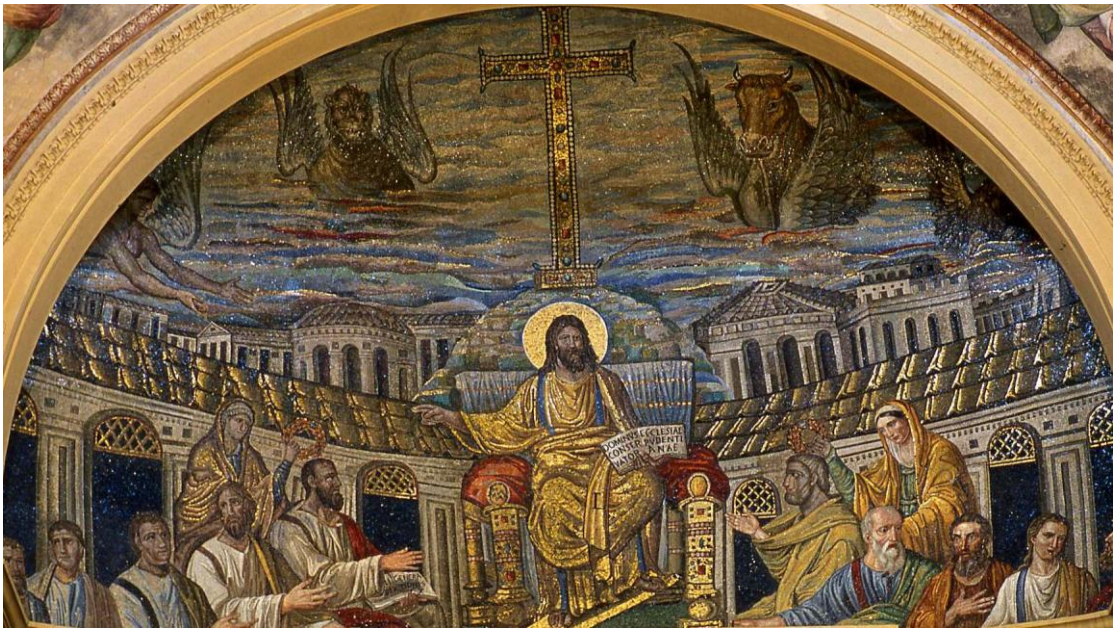


Fig. 90, Roma, S. Pudenziana, mosaico absidale

La figura centrale del Cristo, in questo mosaico, è stata fatta oggetto di molteplici interpretazioni da parte degli studiosi, che l'hanno ricondotta ai modelli dell'imperatore, della divinità pagana, del docente filosofo[1006].

Il processo ricostruito da Spieser non porta con sè la cancellazione delle tipologie di immagini cristiane preesistenti; continuano ad avere fortuna gli episodi neo e veterotestamentari, e in

[1004] T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp. 51-61; J. M. Spieser, *The Representation*, cit., p. 65; J. Spieser, *Invention*, cit., p. 69. Secondo Spieser queste composizioni musive svolgono per i fedeli cristiani una funzione analoga a quella rivestita dalla statua di culto in ambito pagano.

[1005] Su questo mosaico, cfr. M. Andaloro, "Il mosaico absidale di S. Pudenziana", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 114-124, con bibliografia precedente.

[1006] M. Andaloro, Il mosaico absidale, cit., p. 118. L'interpretazione imperiale risale a André Grabar, *Christian iconography. A study of its origins*, New York 1968, 1908, pp. 72-73, ma è stata sostenuta in tempi più recenti da G. Hellemo, Adventus *Domini : eschatological thought in 4th-century apses and catecheses*, Leiden, 1989, pp. 41-63, Per il riferimento al modello del docente-filosofo, cfr. O. Steen, *The Proclamation of the Word : a study of the apse mosaic in S. Pudenziana, Rome*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», Series altera in 8°, 11.1999, pp. 85-113 ; Id., The apse mosaic of S. Pudenziana and its relation to the fifth century mosaics of S. Sabina and S. Maria Maggiore, in *Ecclesiae urbis*: atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV - X secolo), a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia, Città del Vaticano, 2002, pp. 1939-1948. L'accostamento all'ambito delle divinità pagane, e in particolare Giove, si deve a Mathews, il quale ha messo in rilievo come elementi tradizionalmente ritenuti di derivazione imperiale, come il trono, il nimbo e la veste dorata, erano in realtà attributi degli dèi. Cfr. T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp. 55-61.

particolar modo le scene dei miracoli[1007]. Si pensi, ad esempio, alle pitture dell'arcosolio di Primenius e Severa nella catacomba di S. Sebastiano, ex Vigna Chiaraviglio, dove si vedono la Moltiplicazione dei Pani, la Resurrezione di Lazzaro e le nozze di Cana (fine IV-inizi V secolo)[1008]:



Fig. 91, Roma, Catacomba di San Sebastiano, ex Vigna Chiaraviglio, Nozze di Cana

Fra le tipologie maggiormente attestate si debbono ricordare: il Cristo dal volto giovane e imberbe, con capelli corti, comune nelle scene dei miracoli, ma non solo: soprattutto nei sarcofagi, si trova infatti anche nelle rappresentazioni della *Traditio Legis*[1009]; il Cristo dalle fattezze più mature, con chioma lunga e folta e barba: è la tipologia che si considera di derivazione ellenistica, e per la quale, come già abbiamo visto per il mosaico di S. Pudenziana, sono stati indicati modelli di vario genere[1010]; oltre al caso di S. Pudenziana, si possono menzionare la volta del cubicolo dei santi nella Catacomba dei SS. Pietro e

[1007] La fortuna di queste scene è attestata anche dall' *Homilia I In Lazarum* di Asterio, come abbiamo già visto: cfr. paragrafo 2.3.1. Anche queste scene potrebbero aver avuto un ruolo importante nella controversia ariana, accanto a quelle di carattere profano, se si tiene presente che, nell'interpretazione di Padri come Basilio di Cesarea e Gregorio di Nissa, era nel proprio operare che il Figlio mostrava la sua natura di immagine di Dio, la sua perfetta comunione con il Padre. Cfr. M. Simonetti, *La crisi ariana,* cit., p. 341.
[1008] F. Bisconti, *Nuovi affreschi,* cit.; C. Proverbio, *I Dipinti della Catacomba di San Sebastiano*, cit.
[1009] R. M. Jensen, *Understanding*, cit., pp. 120-124.
[1010] P. Zanker, *Die Maske des Sokrates : das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst,* München, 1995, trad.it. *La maschera di Socrate : l'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, a cura di F. De Angelis, Torino, 1997, pp. 328-331, 335-339, 341-42, 370 nn. 45 e 48, T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp. 55-61. H. L. Kessler ha recentemente proposto una nuova interpretazione, in occasione del convegno "Il volto oscuro del divino", tenutosi a Bari, Foggia e Lucera dal 20 al 23 gennaio 2010: il Cristo con i capelli lunghi, con o senza barba, seguirebbe il modello delle divinità fluviali, per presentarsi come "Acqua della Vita".

Marcellino[1011] e il mosaico con la *Traditio clavium* nell'absidiola sud del Mausoleo di Costantina[1012]:



Fig. 92, Roma, Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, cubicolo dei santi, volta



Fig. 93, Roma, Santa Costanza, absidiola nord, *Traditio* Clavium, particolare

Vi è poi un'altra tipologia, caratterizzata dal volto giovanile e pieno, privo di barba, capelli lunghi e boccoluti che ricadono sulle spalle, elementi che talvolta si combinano con alcune fattezze delicate e femminee della struttura corporea: protuberanza accennata del petto, spalle esili e curve[1013]; in scultura possiamo ricordare un sarcofago vaticano risalente agli anni '70 del IV secolo, con la *Traditio Legis* e Cristo davanti a Pilato[1014],

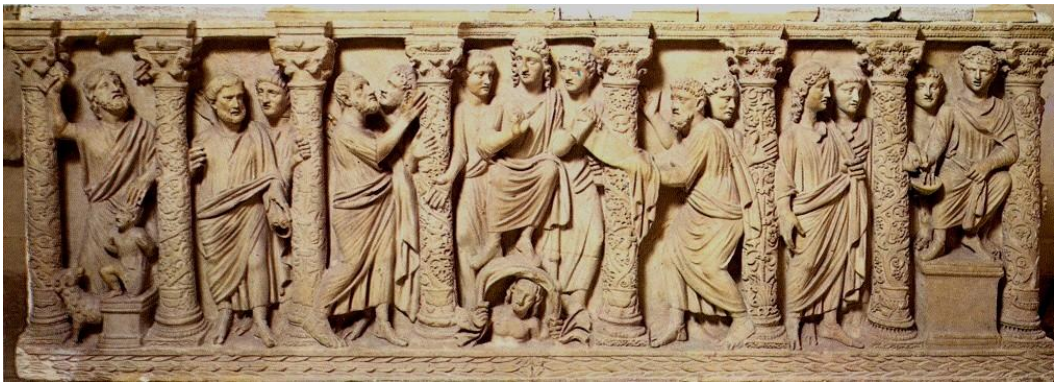


Fig. 94, Roma, Museo Nazionale delle Terme, sarcofago a colonne con la Traditio Legis e Cristo davanti a Pilato

[1011] B. Mazzei, "Le pitture della volta del 'cubicolo dei Santi'" nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 188-190.
[1012] S. Piazza, "I mosaici esistenti e perduti di S. Costanza, La Traditio Clavium nell'absidiola nord", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 81-84.
[1013] Cfr. T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp. 66 ss; R. M. Jensen, *Understanding*, cit., pp. 124-128.
[1014] F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium*, cit., no. 677, pp. 274-277, tav. 103; il sarcofago risale al terzo quarto del IV secolo.

oltre ad alcuni sarcofagi ravennati[1015], al reliquiario argenteo di Salonicco[1016] e a una statuetta rappresentante Cristo conservata a Roma, al Museo delle Terme;[1017] fra gli esempi pittorici vi sono invece, oltre al mosaico della catacomba di Domitilla e al Cristo delle nozze di Cana nella catacomba ex Vigna Chiaraviglio, le scene di miracoli nella cappella cristiana del complesso ospedaliero san Giovanni (seconda metà del IV secolo)[1018] e soprattutto il mosaico absidale di Hosios David a Salonicco (prima metà del V secolo)[1019]:



Fig. 95, Salonicco, Hosios David, mosaico absidale

[1015] Così in una fronte di sarcofago del V secolo nel chiostro del Museo Archeologico NAzionale di Ravenna, in un sarcofago conservato in S. Francesco, in uno in S. Maria in Porto fuori e in quello di Esuperanzio nella Cattedrale. Cfr. T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp. 69-71.

[1016] F. Bisconti, "Introduzione, in *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di F. Bisconti, cit., p. 53, fig. 49.

[1017] Sulla statuetta di Cristo seduto del Museo delle Terme si contrappongono due interpretazioni: quella di Schumacher e Zanker, secondo i quali la figura di Cristo apparteneva in origine a un sarcofago e la lavorazione del retro come si vede oggi sarebbe avvenuta in un secondo momento, quando l'immagine sarebbe stata ritagliata e collocata sul seggio attuale; quella seguita, fra gli altri, da M. Sapelli, secondo la qualela statuetta sarebbe stata concepita così come oggi la si vede e dunque, apparterrebbe, assieme al seggio, ad un'unica fase. Cfr. W. N. Schumacher , *Die Christus-Statuette des Thermen-Museums zu Rom und ihre Probleme*, in Actes du Xe Congrès International d'Archéologie Chrétienne , Thessalonikè, 1984, pp. 489-499; P. Zanker, *La maschera di Socrate*, pp. 326-328, fig. 189; M. Sapelli, "Statuetta di Cristo docente", in *Aurea Roma*, cit., no.362, pp. 650-651. Si vedano anche: R. Paribeni, *Statuina di Cristo nel Museo Nazionale Romano*, in «Bollettino d'Arte», 8, 1914, pp. 381-386; J. Wilpert, *Early Christian Sculpture, Its Restoration and its modern manufacture*, in «Art Bulletin», 9, 1927, pp. 88-141; O. Thulin, *Die Christus statuette in Museo Nazionale Romano*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts , Romische Abteilung», 44, 1929, pp. 201-259; F. von Volbach, *Early Christian Art*, London, 1961, p. 319.

[1018] F. Moretti, Storie cristologiche della cappella cristiana nell'area del complesso ospedaliero San Giovanni, in M. Andaloro, L'orizzonte tardo antico, cit., pp. 97-104, in particolare figg. 3, 8-10.

[1019] F. Gerke, *Il mosaico absidale di Hosios David di Salonicco* , in «XI corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina», 1964, pp. 179-199; T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp...è invece ritenuto opera del VI secolo da J. M. Spieser, *Remarques complementaires sur la mosaique de Osios David*, in Διεθνές Συμποσίο˙ Βυζαντινή Μακεδονία, 324-1430 μ.Χ., Thessalonike, 1995, pp. 295-306, trad. ingl. in XII, "Further Studies on the mosaic of Hosios David", in Id., *Urban and religious spaces in Late Antiquity and Early Byzantium*, Aldershot, 2001, R. Wisskirchen, "Zum Apsismosaik der Kirche Hosios David, Thessalonike", in *Stimuli : Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum*, hrsg. von Georg Schöllgen und Clemens Scholten, Münster , 1996 , pp. 582-594.

È una tipologia che deriva da modelli di divinità pagane rappresentate con aspetto giovanile e connotazioni androgine, soprattutto Apollo e Dioniso[1020]. Gli aspetti femminili di queste divinità costituivano un'allusione alla loro fecondità generatrice di vita; anche per Cristo dunque i tratti femminei potevano avere un significato analogo, collegato soprattutto a un'idea di rigenerazione e rinascita spirituale[1021].Questa tipologia, al pari delle altre, compare comunque con un numero tale di varianti che è impossibile attribuirle un significato univoco. Un ulteriore possibile elemento di variazione è il colore chiaro di occhi e capelli, testimoniato dal mosaico pur molto restaurato della *Traditio Clavium* nell'absidiola nord del Mausoleo di Costantina[1022] e dal più tardo esempio del Genesi Cotton, qui però in relazione al tipo giovane e imberbe con capelli corti[1023]:

Tipologie differenti possono essere attestate finanche nella stessa opera o nello stesso monumento, come accade nel sarcofago di Stilicone in S. Ambrogio a Milano, nei due lati lunghi del quale si trovano due rappresentazioni del Cristo fra gli apostoli, seduto, con volto giovanile e privo di barba in un caso, stante, con volto maturo e barbato e capelli lunghi nell'altro[1024]:

[1020] T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., p. 69; R. M. Jensen, *Understanding*, cit., p. 125.

[1021] Secondo Mathews la volontà di conferire una dimensione di femminilità all'immagine di Cristo è da mettere in relazione, al di là delle credenze di matrice antica sulla natura androgina o ermafrodita della divinità, riprese dalle sette gnostiche, con un pensiero teologico profondo, e in particolare con all'affermazione di Paolo nella lettera ai Galati: "Non c'è più né uomo né donna, perché tutti voi siete uno in Cristo Gesù" (Gal 3, 28).La metafora dell'unificazione della sessualità voleva esprimere l'idea che, nel nuovo regno ottenuto grazie all'opera di salvezza di Cristo, sarebbero state neutralizzate le differenze sessuali e gli esseri umani si sarebbero aperti ad una dimensione nuova.

[1022] S. Piazza, "I mosaici esistenti e perduti di S. Costanza, La Traditio Legis nell'absidiola sud", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 84-86.

[1023] Sul Genesi Cotton: C. R. Morey, *Notes on east christian miniatures : Cotton Genesis, Gospel of Etschmiadzin, Vienna Genesis, Paris Psalter, Bible of Leo, Vatican Psalter, Joshua Roll, Petropolitanus XXI Paris gr. 510, Menologion of Basil II*, in « The art bulletin», 11, 1, 1929, pp. 5-103; K. Weitzmann, *Observations on the Cotton Genesis fragments*, in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, jr.*, ed. by Kurt Weitzmann, Princeton, 1955, pp. 112-131; G. Bonner, *The Cotton Genesis*, in «The British Museum quarterly», 26, 1962, p. 22-26; *The illustrations in the manuscripts of the Septuagint* / founded by Ernest T. de Wald, vol. I, *The Cotton Genesis : British Library Codex Cotton Otho B. VI* / by Kurt Weitzmann and Herbert L. Kessler, Princeton, 1986;M. Wenzel, *Deciphering the Cotton Genesis Miniatures : preliminary observations concerning the use of colour,* in «The British Library journal», 13.1987,1/2, pp. 79-100.

[1024] J. Spieser, *Invention*, cit., pp. 69-70; Per il sarcofago di S. Ambrogio, cfr.: M. Lawrence, *City-gate sarcophagi*, in «The art bulletin», 10, 1927, 1, pp. 1-45; H. U. von Schoenebeck, *Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge*, Città del Vaticano [u.a.], 1935; R. Sansoni, *I sarcofagi paleocristiani a porte di città*, Bologna, 1969.




Fig. 96, Milano, S. Ambrogio, sarcofago di Stilicone

e ancora nei pannelli lignei delle porte di S. Sabina, dove la figura di Cristo ha capelli lunghi e volto giovane e imberbe negli episodi dei miracoli, mentre è più maturo e barbato nelle scene della Passione e della Resurrezione[1025]:




Fig. 97, Roma, Santa Sabina, porte lignee, particolari: scene di miracoli, rinnegamento di Pietro

Se per le porte, come anche per i più tardi mosaici di S. Apollinare Nuovo[1026], si può ipotizzare che tale differente connotazione intenda indicare due differenti stagioni della vita di

[1025] Per le porte di S. Sabina, si vedano: J. J. Berthier. *La porte de Sainte-Sabine a Rome. Etude archéologique*, Fribourg, 1892; J. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hi. Sabina auf dem aventinischen Hiigel in Rom*, Trier, 1900; E. T. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, « American Journal of Archaeology », Vol. 19, No. 3 (Jul. - Sep., 1915), pp. 277-319; A. C. Soper, *The Italo-Gallic School of Early Christian Art*, «The Art Bulletin», Vol. 20, No. 2 (Jun., 1938), pp. 145-192; E. H. Kantorowicz, *The 'King's Advent': And The Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina* , « American Journal of Archaeology », Vol. 26, No. 4. (Dec., 1944), pp. 207-231; F. M. D. Darsy, *Bibliographie chronologique des études publiées sur les portes de Sainte Sabine*, Roma, 1954; Ead., *Les portes de Sainte -Sabine dans l 'archéologie et l 'iconographie générale du monument*, Roma, Paris, 1957; Ead. Darsy, *Les portes de Sainte-Sabine: méthode d'analyse formelle et de critique interne en histoire de l'art*, in « Rivista di Archeologia Cristiana», 1961; Ead. Darsy, *Recherches archeologiques a Sante-Sabine sur l'Aventin : geologie, topographie, sanctuaires archaiques, culte isiaque, ensemble architectural paleochretien*, Città del Vaticano, 1968, pp.13 ss; G. Jeremias**,** *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen, 1980; J.M. Spieser, *Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine*, in «Journal des Savants», 1991, pp. 47-81; E. Russo, *Apparati decorativi*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, 2000, pp. 191-199; D. Tumminello, *La crocifissione del portale di S. Sabina e le origini dell'iconologia della crocifissione*, Roma, 2003; A. Everingham Sheckler, M. J. Winn Leith, *The Crucifixion Conundrum and the Santa Sabina Doors*, in «Harvard Theological Review», 103. 1, 2010, pp. 67–88.

Gesù, una più vicina alla giovinezza, l'altra più prossima al tempo della morte, va detto che nella maggior parte dei casi risulta difficile cercare di stabilire in modo univoco quali fossero le ragioni insite nella scelta dell'una o dell'altra tipologia

Il mutare camaleontico del volto di Cristo nell'arte paleocristiana trova corrispondenza nella percezione dell'infinito variare della sua forma fisica che emerge dalle fonti.

Quando cominciano a parlare dell'aspetto fisico di Gesù (e questo accade non prima del III secolo), gli autori cristiani offrono indicazioni contraddittorie, presentandolo ora come insignificante, se non addirittura brutto, riallacciandosi al versetto di Isaia 53, 2, "non ha apparenza né bellezza", ora come un giovane radioso e bellissimo, "il più bello dei figli dell'uomo"[1027].

Secondo Origene il Signore sceglie l'uno o l'altro di questi due modi di manifestarsi in relazione alla capacità che gli osservatori hanno di vederlo e di accoglierlo: alla folla distratta si presenta in una forma priva di qualsiasi attrattiva, mentre agli apostoli che lo hanno seguito sul monte mostra un aspetto glorioso di sconvolgente bellezza[1028]:

E di nuovo, quando dice ancora: "dacché uno spirito divino albergava nel corpo, questo avrebbe dovuto completamente essere al di sopra di tutti gli altri corpi, o per grandezza, o per voce, o per vigore, o per maestà, o per forza di persuasione", come mai non vede Celso che tale superiorità del suo corpo doveva essere proporzionata alla capacità di quelli che lo guardavano, e che per tale ragione egli appariva nella forma utile, quale era richiesta dalla visione particolare di ciascuno? E non è da meravigliarsi se la materia, che per natura è soggetta a cambiamento ed alterazione, cioè ad essere cambiata e trasformata in tutto quello che vuole il Creatore, e quindi capace di ricevere ogni qualità secondo il volere dell'artefice, possedette talvolta la qualità per cui si poteva dire "non aveva forma né bellezza", e talvolta invece un aspetto così glorioso e stupefacente e meraviglioso, che di fronte allo "spettacolo" di una tale bellezza caddero a terra bocconi i tre apostoli che erano andati insieme con Gesù. ..

Le forme differenti in cui Gesù appariva erano in rapporto con la natura del Verbo divino. Egli infatti non appariva nello stesso modo alla folla ed a coloro che erano capaci di seguirlo sull'alto monte, che abbiam ricordato. In realtà, per quelli che si trovavano ancora sotto il monte, e non sono preparati all'ascesa, il Verbo "non ha né forma né bellezza", dacché per la gente cotale il suo "aspetto è disprezzabile e inferiore" ai discorsi tenuti dagli uomini...

Per coloro invece che, seguendolo, hanno ricevuto il potere di accompagnarlo, anche quando egli ascende sull'alto monte, egli ha un aspetto più divino. Tale aspetto riescono a vedere quelli che sono come Pietro, il quale era capace di avere in sé la chiesa, costruita su

---

[1026] R. M. Jensen, *Understanding*, cit., p. 114.

[1027] J. Spieser, *Invention*, cit., p. 57.

[1028] Origene, *Contra Celsum*, 6, 77. T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., p. 73, cita questo passo come testimonianza relativa al variare multiforme del volto di Cristo, ma qui emerge più che altro la differenza fra la forma umana trasfigurata di Cristo e quella non trasfigurata.

di lui dal Verbo, e possedeva tale potere, che nessuna porta dell'inferno poteva prevalere su di lui...

Un altro passo lascia supporre una gamma di forme diversificate ancora maggiore, in relazione ai molti livelli intermedi in cui i cristiani possono trovarsi nel cammino della fede e della virtù[1029]:

Poiché ci sono differenti apparenze del Verbo, secondo il modo in cui Egli si mostra a ciascuno di coloro che si accostano alla sua dottrina; e cioè corrispondendo alla condizione di chi è appena divenuto suo discepolo, o di colui che ha fatto un piccolo progresso, o di chi è avanzato più oltre, o di chi ha quasi raggiunto la virtù o di chi l'ha già addirittura raggiunta.

Negli Atti apocrifi di Giovanni il trasformismo camaleontico di Gesù assume forme prodigiose e inquietanti: Cristo si mostra ai suoi discepoli ora piccolo di statura ora alto fino al cielo, come un bambino o come un uomo anziano, calvo e con la barba lunga oppure con capelli e barba corta[1030]:

Portata la barca a terra, lo vedemmo ed egli anzi ci aiutò ad attraccare la barca. Quando ci allontanammo da quel luogo con l'intenzione di seguirlo, da me fu visto nuovamente con la testa piuttosto calva ma con una barba folta e fluente, mentre Giacomo lo vide come un giovane la cui barba era appena spuntata.
Restammo, dunque, tutti e due perplessi domandandoci quale fosse il significato di quanto avevamo visto. In seguito quando lo seguivamo, a poco a poco diventammo ancora più perplessi ripensando a questo argomento.
Mi apparve poi una cosa ancora più meravigliosa: cercavo di vederlo in segreto, ma non mi capitò mai di vederlo con gli occhi chiusi: li aveva sempre aperti! Spesso ancora mi appariva come un uomo piccolo e non di bello aspetto e poi nuovamente come uno che toccava il cielo.
In lui c'era ancora un'altra meraviglia: quando mi sedetti a tavola egli mi prese sul suo petto ed a volte sentivo il suo petto come dolce e tenero, a volte, invece, duro come le pietre. Sicchè ero intimamente perplesso e mi domandavo: "Perchè mi capita questo?"...
Un'altra volta prese con sè me, Giacomo e Pietro su di un monte ove era andato a pregare, e lo abbiamo visto in una luce che a un uomo, legato a un linguaggio corruttibile, non è possibile descrivere a che cosa assomigliava. Allo stesso modo condusse nuovamente noi tre sul monte, dicendo: "Venite con me!" Andammo di nuovo e, da certa distanza, lo abbiamo visto pregare. Siccome egli mi amava, io lo avvicinai con circospezione, quasi che gli non potesse vedere, e restai dritto a osservarlo dal di dietro: vidi che era assolutamente senza vestiti, spoglio di quelli che noi eravamo abituati a vedere su di lui, e non era in alcun modo simile a un uomo. I suoi piedi erano più bianchi della neve, tanto che essi illuminavano quel lembo di terra, e la sua testa toccava il cielo. Ne ebbi spavento e gridai.

[1029] Origene, *Contra Celsum*, 4, 16.
[1030] *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, Torino, 1971, rist. 1975, vol. II, *Atti degli Apostoli*, pp. 1172-1178.

Egli si voltò e mi apparve come un uomo di statura piccola. Mi prese per la barba, la tirò e mi disse: "Giovanni, non essere incredulo, ma fedele e non essere curioso!". Gli dissi: "Che ho fatto, Signore?"...Ma Pietro e Giacomo erano scontenti ch'io parlassi con il Signore, e mi facevano segni di andare da loro lasciando il Signore solo. Io allora me ne andai. Loro due mi dissero: "Chi era colui che parlava con il Signore quando era in cima al monte: noi, infatti, li sentivamo parlare ambedue". Considerando la sua grande grazia, la sua poliedrica unità e la sua sapienza che ci guardava ininterrottamente, risposi: lo saprete da lui, se glielo domanderete".Un'altra volta, noi tutti, suoi discepoli, dormivamo in una casa di Genezaret; avvolto nel mio mantello io solo spiavo che cosa faceva. Ma subito udii che mi diceva: "Giovanni, dormi!". E allorchè mi posi a dormire, vidi un altro simile a lui e l'udii dire al mio Signore: "Gesù, quelli che tu hai scelto sono ancora increduli verso di te!". Ed il mio Signore gli rispose: "Dici bene! Sono uomini! Vi racconterò ancora un'altra gloria, fratelli. Certe volte che io lo volevo toccare, mi incontrai con un corpo materiale e solido, mentre altre volte, toccandolo, mi imbattei con una sostanza che era immateriale e incorporea quasi che fosse assolutamente inesistente.

Il polimorfismo di Gesù quale emerge nei testi e nelle immagini dell'età paleocristiana ci restituisce la tensione dei cristiani del IV e V secolo verso una potenza sovrumana, poliedrica, per loro misteriosa, lontana e inafferabile, eppure al tempo stesso - e qui sta l'universalità e la democraticità del messaggio cristiano rispetto alle religioni pagane - vicinissima, disposta ad andare incontro a tutti i fedeli, mostrandosi ad ognuno secondo la forma che possiede e che quindi può essere in grado di comprendere[1031]. Le infinite variazioni del volto di Gesù mostrano quindi non la sua vera natura, ma i mille e più modi in cui i fedeli immaginano il loro Signore. Secondo Jean Michel Spieser e Robin Jensen le molteplici rappresentazioni dell'arte cristiana delle origini portano con sé la convinzione che Cristo non possa essere veramente rappresentato, che è impossibile una sua immagine autentica, un' immagine ritratto[1032]. Spieser, in particolare, fa riferimento al passo, che abbiamo già considerato, del *De Trinitate* di Agostino, in cui il santo afferma che ciascuno si rappresenta il Verbo, come anche la Vergine, gli apostoli, i santi e i profeti, nella forma che desidera, e si richiama alla diffidenza del vescovo di Ippona contro le rappresentazioni artistiche[1033]. Il passo, tuttavia, non implica, a mio modo di vedere, il rifiuto delle immagini materiali, benché Agostino esorti a trascendere l'immaginazione materiale per approdare ad una contemplazione puramente spirituale. E, per quanto potesse essere profonda e condivisa la convinzione dell'impossibilità di rappresentare la vera natura del Salvatore, non si può negare al tempo stesso che il IV secolo sia stato percorso dalla tensione verso l'immagine- ritratto di Cristo: la

[1031] T. F. Mathews, *Scontro di dèi*, cit., pp. 72-73.
[1032] R. M. Jensen, *Understanding*, cit., p. 128; J. Spieser, *Invention*, cit., p. 70; Id., *The Representation*, cit., p. 69.
[1033] Agostino, *De Trinitate*, VIII, 4-7: cfr. Antologia, cit. n. 162; J. Spieser, *Invention*, cit., pp. 72-73. Per l'atteggiamento di Agostino verso le immagini, oscillante fra attrazione e diffidenza, cfr.paragrai 2.3.1 e 2.4.

lettera di Eusebio a Costantina costituisce una testimonianza eloquente e precoce al riguardo[1034], e le riflessioni di Agostino ed Epifanio sull'arbitrarietà delle iconografie mostrano come le immagini non erano concepite solo come supporti visuali dell'immaginazione religiosa, ma si ponevano con pretese più o meno fondate di autenticità e legittimità, o almeno venivano così recepite dai fedeli[1035]. Del resto, nel corso del IV secolo si fa strada progressivamente la riflessione sull'Incarnazione e anche la sua connessione con la questione dell'immagine, preparando la definizione del dogma cristologico delle due nature nei concili di Efeso e Calcedonia e la sua assunzione a fondamento della possibilità di rappresentare Cristo da parte di Cirillo di Alessandria[1036]. E, se non ci sono giunte le pitture su tavola ricordate nelle fonti, verosimilmente diffuse soprattutto nella devozione privata, nella pittura catacombale emergono talvolta, fra le storie neo e veterotestamentarie e le composizioni teofaniche, quelle che possono essere considerate immagini ritratto di Gesù, come il riquadro con il busto di Cristo nella volta del cubicolo di Leone nella catacomba di Domitilla[1037]:



Fig. 98, Roma, catacomba di Commodilla, cubicolo di Leone, volta, busto di Cristo

[1034] Cfr. paragrafi 1.4, 2.1.; Antologia, cit. n. 157.
[1035] Cfr. paragrafo 2.3.1.
[1036] Cfr. paragrafi 2.3.2 e 2.4.
[1037] C. Proverbio, "Le pitture del cubicolo di Leone nella catacomba di Commodilla", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico*, cit., pp. 168-174, in particolare p. 173. Secondo la studiosa questo volto è improntato ad una concezione teofanica ed apocalittica la cui diffusione si può notare all'interno di contesti cimiteriali del maturo IV secolo. Al tempo stesso, tuttavia, la tipologia dell'immagine busto fa pensare al ritratto; abbiamo già visto, del resto, come anche nei ritratti e nelle "icone" pagane si seguissero dei tipi idealizzati piuttosto che intenti di caratterizzazione fisinomica, cfr. paragrafo 1,4.

La definizione del dogma cristologico nel corso del V secolo, per quanto fornisca il fondamento teologico per la giustificazione dell'immagine di Cristo, non risolve immediatamente il problema di quale fra le molteplici rappresentazioni del Salvatore prodotte nell'arte cristiana dei primi secoli possa essere considerata la sua immagine autentica. Fra V e VI secolo la questione è drammaticamente aperta, come testimonia il già visto passo di Teodoro Lettore, che fa riferimento a due differenti tipologie, quella di matrice ellenistica, con barba e capelli lunghi, che egli paragona alle effigi di Zeus, e quella con capelli corti e ricci e barba corta e a punta, che egli pretende vicina alla realtà storica e che è nota negli studi come semitica, proprio perché discende dalla volontà di dare a Cristo l'aspetto di un uomo della Palestina, del vicino oriente[1038]. Queste due differenti versioni del volto di Gesù sono ampiamente attestate nell'arte dei secoli VI e VII: oltre alle già viste icone del monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai e alle monete coniate da Giustiniano II nelle due fasi del suo regno, possiamo ricordare le miniature dell'Evangeliario siriaco di Rabbula[1039]:



Fig. 99, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Evangeliario di Rabbula, f. 14 r.



Fig. 100, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Evangeliario di Rabbula, f. 13 v.

[1038] Cfr. paragrafo 4.2.

[1039] Per le icone del Sinai, cfr. paragrafo 1.4; per le monete di Giustiniano II, 4.3; per il tipo semitico del volto di Cristo, attestato nella miniatura dell'Evangeliario di Rabbula e nelle pitture di Abu Girgeh e Palmira, cfr. H. Belting, *Das echte Bild : Bildfragen als Glaubensfragen*, München , 2005, pp. 59-60.

oltre ad alcune pitture dell'Egitto copto, fra le quali possiamo ricordare il Cristo dal volto semitico di Abu Girgeh e la lunetta con il busto di Cristo in clipeo sorretto dagli angeli proveniente da Bawit e conservata al Museo del Cairo[1040]:



Fig. 101, Abu Girgeh, Cristo, particolare

Accanto ai due modelli principali continuano comunque ad essere attestate anche altre tipologie, come quella del Cristo rappresentato anziano, nelle vesti dell'Antico dei Giorni. Così ad esempio in una coperta di evangeliario proveniente da St. Lupicin e conservata a Berlino[1041].

Fino alle soglie dell'epoca iconoclasta continuano dunque ad esistere fianco a fianco diverse tipologie di immagini di Cristo.

Nell'età dell'iconoclastia l'immagine di Cristo è al centro delle riflessioni degli iconofili soprattutto sul piano teorico: ai difensori delle immagini preme affermare la legittimità della rappresentazione di Cristo, sulla base dei dogmi dell'Incarnazione e delle due nature di Cristo, e la liceità della venerazione, in quanto l'icona porta il fedele a entrare in relazione col prototipo, al quale sono in ultima analisi rivolti quegli atti di omaggio che sembrano indirizzati alla materia. La difesa passa per lo più attraverso il piano testuale, e per questo, un poco paradossalmente, finisce per restare in secondo piano proprio l'oggetto del contendere, ovvero le immagini propriamente dette.

[1040] M. Zibawi, *L'arte copta*, cit., pp. 66-68, 82-84; S. Pasi, *La pittura cristiana*, cit., pp. 128-129, 148.
[1041] Il tipo è attestato anche in un'icona conservata al Sinai, per cui cfr. paragrafo 1.4.

L'esistenza di molteplici e diverse immagini di Cristo , avvertita come drammatica contraddizione nei secoli precedenti, non sembra essere un tema che attiri particolarmente la riflessione degli iconofili. Quanto si trovano a commentare testi dei Padri o comunque di autori dei secoli precedenti che sembrano assumere un atteggiamento di diffidenza e sospetto, quanto non di chiusura e ostilità, verso le molte e diversificate rappresentazioni del Salvatore, Niceforo e Teodoro Studita rispondono facendo riferimento ai molti episodi della vita di Gesù secondo il racconto dei Vangeli: poiché Cristo ha vissuto diverse stagioni della vita, diverse attività e situazioni, giustamente i pittori lo hanno rappresentato in molte e diverse immagini. Così afferma Teodoro commentando l'Homilia I in Lazarum di Asterio, in cui sono elencati i soggetti cristologici raffigurati sulle vesti[1042]; così Niceforo nel rispondere alla testimonianza di Leonzio, autore del IV o V secolo che aveva criticato i pittori per aver realizzato molte immagini di Cristo, quando non è possibile rappresentare il Signore in immagine[1043]:

Come dunque viene visto in diversi modi, così viene anche rappresentato in diversi modi. E se le cose stanno così, davvero giustamente i pittori che dipingono con i colori non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo, ma molte; sarebbero stati, infatti, da biasimare, se fosse avvenuta questa cosa, cioè se avessero ricondotto molte azioni ad una sola, rendendo semplice, senza variazioni e con una sola forma ciò che ha molte forme, invece che rappresentare Cristo secondo quanto era avvenuto e secondo quanto avevano visto. Né infatti Gesù ebbe sempre la stessa età – "Gesù, dice il Vangelo, cresceva in sapienza, età e grazia (Lc 2, 52), né fu sempre nello stesso luogo, né si mostrò facendo una sola cosa, ma molte; compì infatti queste azioni secondo la legge della natura, affinché si credesse alla sua umanità e anche alla verità della sua Incarnazione, e non a ciò che veniva sostenuto presso gli empi e infedeli, secondo il pensiero e l'immaginazione (ingannevole degli eretici). Da ciò consegue il raffigurare e rappresentare Cristo sia secondo l'età che nei diversi luoghi, come se nelle diverse occasioni fosse stato dipinto un rapido abbozzo (che avrebbe poi consentito le diverse immagini di Cristo); per questo, dunque, i pittori dovrebbero essere lodati, sia riguardo all'arte che all'ingegno.

Può sembrare una risposta che aggira le difficoltà senza arrivare al cuore della questione, ma va tenuto presente che per i difensori delle immagini il problema della legittimità della rappresentazione di Cristo in forma umana e della scelta della sua immagine autentica fra le tante raffigurate dai pittori era ormai risolto da lungo tempo, grazie alla connessione con la dottrina dell'Incarnazione in sede teorica e in campo artistico grazie alla diffusione delle immagini acheropite. Non a caso il riferimento alle acheropite è molto importante per gli

[1042] Cfr. *Episula II, XXXVI, Naucratio fratri, Dogmatica de sanctis imaginibus*, in G. Fatouros, *Theodori Studitae Epistulae*, cit., pp. 511-519.
[1043] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., pp. 90, 1-17, p. 159-160.

iconofili e rappresenta anche uno dei pochi casi in cui li vediamo abbandonare il piano delle testimonianze letterarie per parlare di rappresentazioni artistiche propriamente dette, realmente esistenti.

Anche la menzione dei vari episodi della vita di Gesù come risposta al problema dell'esistenza di molteplici immagini di Cristo è comunque un argomento che ci consente di gettare uno sguardo all'interno della cultura figurativa dei difensori delle immagini. Essi infatti non si limitano a fare genericamente al Vangelo, ma in numerose occasioni ricordano cicli pittorici di soggetto cristologico. Dal modo in cui si soffermano sulle singole scene capiamo che senza dubbio hanno presenti rappresentazioni figurate. Questo accade, ad esempio, nella *Refutatio*, nel commentare il passo attribuito al presbitero Leonzio, il quale afferma che "giustamente i pittori non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo". Di seguito menziona una serie di episodi della vita di Cristo, tutti caratterizzati dal manifestarsi della sua gloria divina. L'intento è quello di mostrare come, anche durante la vita terrena di Gesù, la figura corporea era sempre indissolubilmente connessa alla divinità del Figlio di Dio; una sua rappresentazione Nella sfera della sensibilità è pertanto impossibile.

In risposta agli episodi menzionati da Leonzio, Niceforo, nel suo commento, elenca alcune scene di un ciclo cristologico, fornendo particolari iconografici.

In queste cose e in tutto ciò che è necessario il pittore, servendosi, per quanto è possibile, dell'arte e dell'ingegno, rappresenta la natura, imitandola; rappresentò dunque il Signore fanciullo insieme alla madre, come fu visto; lo pose nudo nella scena del Battesimo, mentre chinava il capo verso colui che lo battezzava; e mescola colori ancora più splendenti per la Divina Trasfigurazione; attaccandolo alla croce, lo mostra mentre china il capo, nella forma che conviene ai morti; rende poi nuovamente straordinaria l'immagine (di Cristo) per l'Anastasi e per l'Ascensione, parimenti splendente e ornata; in una parola, rappresenta tutto secondo il racconto evangelico[1044].

È degna di nota, in particolare, in questo brano, la menzione della crocifissione con la figura di Cristo morto sulla croce e dell'Anastasis. Si tratta, infatti, di soggetti che, per quanto è noto, fanno la loro comparsa nell'arte cristiana in un momento successivo alla stagione dei Padri, non prima del VII secolo. Le più antiche rappresentazioni dell'*Anastasis* si hanno in due affreschi di Santa Maria Antiqua al Foro Romano, entrambi datati al VII secolo[1045]. Quanto alla rappresentazione del Cristo morto sulla croce, Anastasio il Sinaita, nell'*Odegos*, alla fine del VII secolo, fa ricorso ad un'immagine di questo tipo contro gli eretici

[1044] Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 90, 17-29, p. 160.
[1045] P. J. Nordhagen, *The frescoes of John VII*, cit, pp. 81 ss, tav. 100 B, 101 B.

teopaschiti[1046]; mentre, fra le più antiche testimonianze materiali, vi è un'icona del monastero di Santa Caterina sul Sinai, datata da Weitzmann all'VIII secolo[1047]. Si può ricordare anche una miniatura del Salterio Chludov (IX secolo), nella quale è particolarmente evidente il particolare, registrato da Niceforo, del capo chinato[1048].



Fig. 102, Salterio Chludov, f.45v

La fortuna delle scene della Passione (Crocifissione, seppellimento, Anastasis) nei secoli VIII e IX è confermata anche da altre fonti: la prima delle cosiddette lettere di Gregorio II a Leone III Isaurico, la lettera di Gregorio II a Germano, *l'Adversus Constantinum Caballinum*[1049]. Menzionando dunque queste scene, il riferimento alle quali non può derivargli dai testi che sta commentando, Niceforo rivela indirettamente di conoscere rappresentazioni pittoriche eseguite in tempi verosimilmente non lontani dal suo.

[1046] Cfr. A. Kartonis, *Anastasis, The making of an image*, Princeton, 1986, pp. 40 ss; Ead., *The emancipation of the crucifixion*, in *Byzance et les images*, sous la dir. d'André Guillou et Jannic Durand, Paris, 1994, pp. 151-187, in particolare pp.

[1047] Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit, cat. B 51; G. e M. Sotiriou, *Icones*, cit., 42; fig. 27, 2; H. Belting, Il culto delle immagini, cit., pp..; K. Corrigan, *Text and image on an icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, in R. G. Ousterhout, L. Brubaker, *The Sacred image East and West*, Urbana, University of Illinois, 1995, pp. 45-62. Cfr. anche paragrafo 3.5.

[1048] Sul salterio Chludov, K. Corrigan, *Visual polemics in the ninth-century Byzantine psalters* , Cambridge, 1992

[1049] Per *l'Adversus Constantinum Caballinum*, PG 95, 313 A; per la lettera di Gregorio II a Germano, Atti del Concilio Niceno, cit., p. 210; per la prima delle lettere dette di Gregorio II a Leone III Isaurico, J. Gouillard, *Aux origines*, cit., p. 289.

Conclusioni

La lettura ad ampio raggio condotta nelle fonti patristiche porta a concludere che l'atteggiamento della Chiesa dei primi secoli verso le immagini non si risolveva affatto in un rifiuto incondizionato. Doveva essere molto più articolato e complesso, comprendendo una vasta gamma di posizioni intermedie. I Padri nutrivano una fortissima preoccupazione antidolatrica, a causa della capillare diffusione delle immagini delle divinità pagane nella società tardo antica, e questo li portava a guardare con sospetto, quando non a respingere, anche a quelle immagini cristiane che maggiormente rischiavano di sconfinare nell'idolatria, vale a dire quelle che chiameremmo di carattere iconico, le rappresentazioni in forma di figura singola di Cristo, della Vergine e dei Santi. Questo però non implicava affatto una rigida chiusura verso la possibilità di un'arte cristiana. Nelle opere dei Padri numerosi riferimenti o confronti con la pittura o la scultura, seppur condotti in un contesto prettamente teologico, offrono indizi riguardo ad una considerazione positiva delle immagini e delle attività artistiche. Il ritratto dell'imperatore può aver avuto un ruolo importante nel suggerire ai cristiani il modello di una venerazione relativa, indirizzata all'oggetto materiale per arrivare al prototipo. Anche la riflessione sul concetto di immagine svolta in seno alla controversia ariana, e in particolare l'elaborazione della nozione di immagine consustanziale (un'immagine che rispecchia in tutto e per tutto il modello e che quindi si libera del giudizio di svalutazione tradizionalmente ricondotto alla tradizione platonica) può aver contribuito a far maturare un atteggiamento sempre più positivo verso le rappresentazioni artistiche. Ad ogni modo la consonanza che, almeno in alcuni casi e fin dal III secolo, si può riscontrare fra i soggetti delle pitture catacombali e dei rilievi dei sarcofagi e l'esegesi dei Padri denuncia una probabile partecipazione delle gerarchie ecclesiastiche all'elaborazione delle immagini cristiane. Nel IV secolo l'accettazione di esse si fa sempre più profonda, benché permangano atteggiamenti di timore o diffidenza, e le testimonianze patristiche si fanno via via più ricche e articolate, menzionando esplicitamente la presenza di Cristo nelle rappresentazioni artistiche ed attribuendo ad esse un ruolo molto importante nell'educazione morale dei fedeli. Nel frattempo comincia a farsi strada la connessione fra la difesa delle immagini e la dottrina dell'Incarnazione, mentre si hanno le prime testimonianze sul sorgere di un culto cristiano delle immagini.

Il confronto con l'orizzonte storico artistico permette di dire che i Padri, benché solo molto raramente parlino di opere e monumenti che possiamo identificare con certezza, e benché spesso le loro osservazioni sembrino avere un carattere marcatamente retorico e letterario, conoscono molto bene la realtà artistica del loro tempo. Le diverse categorie di oggetti e

rappresentazioni da essi menzionate trovano precisi riscontri nelle testimonianze monumentali e nelle varie tipologie di manufatti e reperti mobili di età tardo antica e paleocristiana conservati nei musei di tutto il mondo, restituendoci la loro cultura figurativa. Così essi dispiegano sotto i nostri occhi l'ampio repertorio dell'arte religiosa pagana, dalle statue delle divinità, soprattutto egizie, degli uomini divini e taumaturghi, oggetto di atti di culto pubblici, alle statuette e pitture su tavola protagoniste della devozione domestica e privata. Testimoniano con accuratezza le molteplici iconografie dell'arte imperiale e ricordano gli atti di *damnatio memoriae* compiuti contro le immagini dei sovrani. Fanno riferimento inoltre alla produzione di tessuti e suppellettili in materiale prezioso, decorate con soggetti sia profani che cristiani, spesso con un atteggiamento di biasimo che è dettato non da un'ostilità di principio verso le rappresentazioni artistiche, bensì da un'esigenza di correzione morale dei fedeli, che esortano ad una condotta di vita più sobria, in sintonia con il messaggio evangelico. Lo sguardo dei Padri segue con attenzione anche lo sviluppo dell'arte cristiana nel III e nel IV secolo. Le prime manifestazioni di carattere simbolico corrispondono ai soggetti menzionati da Tertulliano e Clemente Alessandrino; le rappresentazioni poco caratterizzate di Cristo nelle più antiche pitture delle catacombe riflettono la volontà di tenersi lontano dalle insidie dell'idolatria. Nel IV secolo i Padri registrano il sempre maggiore sviluppo dell'arte cristiana, non senza dubbi sulla legittimità delle iconografie e sconcerto per l'esistenza di molteplici tipologie di immagini di Cristo e degli Apostoli. Anche quando un riscontro non è possibile e sussiste uno iato fra le fonti scritte e le testimonianze materiali conservate, si ha l'impressione che la voce dei Padri stia restituendo aspetti vitali e importanti della realtà artistica del tempo. È così nel caso delle pitture su tavola di soggetto cristiano, quelle che potremmo chiamare le prime icone, a cui essi guardano con preoccupazione e sospetto, probabilmente a causa della loro contiguità con la tradizione pagana, nella morfologia e nelle pratiche del culto: per questa categoria di oggetti i più antichi esempi giunti fino a noi risalgono, com'è noto al VI secolo, ma è probabile che la loro diffusione sia cominciata fin dai primi secoli del cristianesimo, verosimilmente in ambito privato e sfuggendo al controllo delle gerarchie ecclesiastiche. Ed è così anche per le pitture rappresentanti scene di martirio: le descrizioni articolate e ricche di pathos offerte dalle fonti non trovano equivalenti sul piano figurativo, ma non per questo debbono essere considerate invenzioni letterarie, anche perché spesso l'intento dei Padri non è quello di fornire una descrizione oggettiva dell'immagine che hanno davanti, bensì quello di stimolare la reazione psicologica dell'osservatore. Per la dimensione della ricezione mostrano una particolare attenzione, a più livelli, dalle riflessioni speculative sui meccanismi della percezione visiva e della contemplazione estetica alla sensibilità per i valori cromatici e

luministici della materia, in particolare l'oro e i marmi. Le citazioni di iconofili e iconoclasti non rendono giustizia ad una simile ricchezza di sfaccettature. Questo perché difensori e oppositori delle immagini compiono nella produzione letteraria dei Padri un'operazione di selezione strettamente funzionale ai loro intenti, ad una difesa delle immagini che si svolge su un piano prettamente teorico. Gli iconofili riprendono soprattutto passi che, in ambito teologico, sottolineano lo stretto rapporto di somiglianza fra immagine e modello, come anche i brani in cui si svolge il paragone con l'immagine dell'imperatore. Per questo argomento essi mostrano di avere una vera e propria predilezione, che si spiega in parte anche con la volontà di censurare le voci che sottolineavano l'incresciosa somiglianza fra le immagini pagane e quelle cristiane. Molto in linea con il pensiero dei Padri sono anche il forte rilievo dato al tema del coinvolgimento emotivo che si prova davanti alle rappresentazioni artistiche, in particolare le scene di martirio, e il paragone fra pittura e scrittura: temi su cui riflette con particolare sensibilità e sottigliezza il patriarca Niceforo (ma il tema dell'emozione è molto importante anche negli Atti del Concilio Niceno II). Si può dire che non c'è una particolare originalità nell'interpretazione dei testi patristici. Le maggiori novità nella teoria iconodula rispetto alla stagione paleocristiana dipendono dai successivi sviluppi del culto delle immagini, che portano al ricorso al tema dell'Incarnazione e alla sottolineatura dei poteri miracolosi delle immagini. Ma, nel leggere i passi degli autori del IV secolo e dell'inizio del V, gli iconofili continuano per lo più percorsi di riflessione inaugurati dai Padri. Si distingue dagli altri difensori delle immagini Teodoro Studita, il quale interpreta in modo inconsueto brani molto noti, riconducendoli al tema che più gli sta a cuore, quello dell'immagine di Cristo.

Spesso si perde, nelle letture dell'età dell'iconoclastia, la problematicità e la contraddittorietà dell'atteggiamento dei Padri, in quanto c'è la tendenza a svalutare le testimonianze scomode. Talvolta, tuttavia, si spende maggiore attenzione nel tentativo di conciliare dati apparentemente contrastanti. In genere i difensori delle immagini non offrono elementi per farci comprendere quanto conoscessero della realtà artistica del loro tempo; talvolta, tuttavia, trapelano indizi della loro cultura figurativa.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA VALORIZZAZIONE
DEI BENI STORICI E ARTISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA
Memoria e Materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione
XXII Ciclo.

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA
(LART/01)

I PADRI DELLA CHIESA E LE IMMAGINI

Tomo II - Apparati

Coordinatore:
Chiar.ma Prof.ssa Maria Andaloro

Firma ……..

Prof. Chiar.ma Prof.ssa Maria Andaloro

Firma……

Dottorando: Chiara Bordino

Firma ……..

INDICE

Antologia

Parte I: Dal II secolo all'età costantiniana

Immagini delle divinità pagane

1. Minucio Felice, *Octavius*, II 1

2. Atenagora, *Legatio*, XXVIII, 5 2

3. Origene, *Contra Celsum*, V, 38, 12-15 2

4. Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, 4, 48, 4-6 2

5. Ippolito, *Refutatio Omnium Haeresium*, VI, 20, 1-2 3

6. Tertulliano, *De Idololatria*, X, 1-2 3

7. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, V, 3 4

Immagini delle divinità pagane, iconografie

8. Minucio Felice, *Octavius*, XXI 5

9. Atenagora, *Legatio*, XXVIII, 2 5

10. Arnobio, *Adversus Gentes*, VI, 10 5

11. Arnobio, *Adversus Gentes*, VI, 12 7

Immagini mitologiche e soggetti licenziosi:

12. Origene, *Contra Celsum*, 4, 48 8

13. Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, 4, 58.1-2, 60.1-2, 61.1-3 8

Immagini pagane abitate dai demoni

14. Atenagora, *Legatio*, XXVI, 1-2 10

15. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 8 11

16. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 17 11

Origine delle immagini pagane e dell'idolatria

17. Tertulliano, *De idololatria*, 3 12

18. Lattanzio, *Divinae Institutiones* II, 2 13

19. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 18 16

Atti di culto verso le immagini pagane

20. Arnobio, *Adversus Gentes*, VI, XIV (4-5) 17

21. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, IV, 7-9 18

Artisti dell'antichità

22. Origene, *Contra Celsum*, VIII, 17 19

Diffidenza verso le opere d'arte

23. Origene, *Contra Celsum*, VI, 66 20

Culto cristiano senza templi e statue

24. Minucio Felice, *Octavius*, X 21

25. Minucio Felice, *Octavius*, XXXII 22

26. Origene, *Contra Celsum*, 3, 17 23

27. Origene, *Contra Celsum*, V, 35 24

28. Origene, *Contra Celsum*, VII, 64 24

29. Arnobio, *Adversus Gentes*, VI, 3 (1-3 25

I cristiani e le immagini dell'imperatore

30. Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, I, 8,1 26

31. Ireneo di Lione, Adversus Haereses, IV, 17,6 27

32. Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, IV, 30, 2 27

33. Tertulliano, *Ad Nationes*, I, 17 28

34. Tertulliano, *De idololatria*, XV 29

35. Metodio di Olimpo, *De Resurrectione*, II 30

36. Lattanzio, *De mortibus persecutorum*, 19 31
37. Lattanzio, *De mortibus persecutorum*, 25, 1-5 31

38. Lattanzio, *De mortibus persecutorum*, 42, 1 32

Riflessioni sull'immagine

39. Ireneo, *Adversus Haereses*, II, 23, 1 32

40. Tertulliano, *Adversus Marcionem*, III, 10 (1-2) 32

Gli artisti cristiani

41. Ippolito di Roma, *Traditio Apostolica* 33

42. *Didascalia Egiziana* 33

43. Tertulliano, *Adversus Hermogenem*, I, 1-2 34

44. Tertulliano, *De Idololatria*, VII 34

45. Tertulliano, *De idololatri*a, VIII 35

Immagini di Gesù e degli Apostoli risalenti all'età apostolica

46. Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, I, 25,6 36

47. *Atti apocrifi di Giovanni*, 26-29 37

48. Clemente Alessandrino, *Paedagogus*, III, 11 39

49 . Tertulliano, *De Pudicitia*, X, 12 39

Parte II: Dall'età costantiniana alla prima metà del V secolo

Immagine e teologia

50. Atanasio di Alessandria, *Oratio De Incarnatione Verbi*, III 40

51. Atanasio di Alessandria, *De synodis Arimini in Italia et Seleuciae in Isauria*, 26, 5.1-6 41

52. Basilio di Cesarea, *Epistula 38, 8* (al fratello Gregorio, *Sulla differenza tra ousia e ipostasi*) 42

53. Gregorio Nazianzeno, *De filio, Oratio XXX, Theologica IV*, XXX, 13, 20 43

54. Gregorio di Nissa, *Homilia I De* Beatitudinibus 43

55. Gregorio di Nissa, *Contra Eunomium*, I, 39, 635-637 44

56. Cirillo di Alessandria, *Commentarii in Iohannem,* I, 3, 44 45

Rapporto fra immagine e modello

57. Basilio di Cesarea, *Epistula 2,3* 45

58. Gregorio di Nissa, *De Opificio Hominis*, XVI, 3 46

59. Gregorio di Nissa, *De Opificio Hominis* 46

60. Gregorio Nazianzeno, C*armina moralia, I, De virginitate* 47

61. Giovanni Crisostomo, *Ad illuminandos catecheses*, II, 3 48

62. Giovanni Crisostomo, *In sanctum Ignatium martyrem* 49

63. Ambrogio, *Exameron*, III, V, 21 49

64. Ambrogio, *Exameron*, IX, VIII, 47 50

65. Basilio di Cesarea, *Homiliae in hexaemeron,* III, 10 50

Sugli artisti dell'antichità

66. Basilio di Cesarea, *De legendis gentilium libris,* 9, 118 51

67. Gregorio Nazianzeno, *De theologia, Oratio XXVIII, Theologica II,* 12 52

Preferenze stilistiche

68. Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, XII,*
A se stesso e intorno ai vescovi 52

69. Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, XVII,*
Sui diversi modi di vivere e contro i falsi sacerdoti 53

70. Ambrogio, *Exameron*, VI, III, 11 53

L'arte rivela l'invisibile

71. Gregorio Nazianzeno, *De theologia, Oratio XXVIII, Theologica II,* 12 53

72. Gregorio di Nissa, *Homilia III in Ecclesiasten* 54

73. Gregorio di Nissa, *Vita Sanctae Macrinae*, IV 54

Splendore e colori dell'oro e dei marmi

74. Basilio di Cesarea, *Homiliae in hexaemeron,* II, 7 54

75. Gregorio di Nissa, *De deitate adversus Evagrium* 55

76. Gregorio di Nissa, *Homilia III in Ecclesiasten* 55

Edifici profani riccamente decorati

77. Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, LXXXVIII, Versi in dimetro giambico catalettico per la propria anima* 59

78. Giovanni Crisostomo, *De sanctis martyribus* 60

79. Giovanni Crisostomo, *In illud: Ne timueritis cum dives factus* 60

Mosaici

80. Agostino, *De ordine, I, 2* 61

81. Agostino, *Contra academicos libri tres*, I, 2 62

Contro le immagini pagane

82. Atanasio di Alessandria, *Contra Gentes*, I 63

83. Atanasio di Alessandria, *Contra Gentes*, I, 13 65

84. Gregorio Nazianzeno, *Contra Julianum imperatorem 1, Oratio IV*, 22, 11 66

.

85. Epifanio di Salamina, *Ancoratus*, 102-103 67

86. Epifanio di Salamina, *Panarion*, 79, 4, 4-5 68

87. Agostino, *Epistolae ad Galatas expositionis liber unus*, 51 68

88. Agostino, *De divinatione daemonum liber unus*, 1, 1 69

Le immagini dei principi cristiani

89. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, I, 40, 1-2 69

90. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, 3, 3, 1-3 70

91. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, IV, 15 – 16 71

92. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, IV, 69, 1-2 71

93. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, 4, 72, 1

71

Immagini imperiali: iconografie

94. Gregorio Nazianzeno, *Contra Julianum imperatorem 1, Oratio IV,* 13, 66 72

95. Gregorio Nazianzeno, *Contra Julianum imperatorem 1, Oratio IV,* 17, 80 73

96. Giovanni Crisostomo, *In Eutropium* I, 3 74

97. Giovanni Crisostomo, *In dictum Pauli Nolo vos ignorare*, 4 74

Immagini imperiali: commistione con l'immaginario religioso pagano

98. Gregorio Nazianzeno, *Contra Julianum imperatorem 1, Oratio IV,* 17, 81 75

Immagini imperiali: *damnatio memoriae*

99. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini,* I, 47, 1 75

100. Ambrogio, *De Interpellatione Job et David Libri Quatuor,* III, VIII, 24 76

101. Ambrogio, *Enarrationes in XII Psalmos Davidicos* 76

102. Ambrogio, *Exameron,* IX, 9, 57 76

103. Girolamo, *Commentariorum in Abacuc prophetam libri duo,* 2, 3.14-16 77

Il ritratto dell'imperatore come modello per il culto cristiano dell'immagine

104. Atanasio di Alessandria, *Orationes contra Arianos,* III, 5.2-5 77

105. Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto,* XVIII, 45 78

106. Basilio di Cesarea, Adversus *Sabellianos, Arianos et Aenomeos*, 30-31 78

107. Gregorio di Nissa, *De opificio hominis*, 4 79

108. Giovanni Crisostomo, *Panegyrici in Maccabaeorum Fragmentum* 80

109. Ambrosiaster, *In Epistola Beati Pauli ad Colossenses*, II, 17, 3 80

110. Teofilo di Alessandria, *Omelia XC sulla Vergine* 81

Edifici ecclesiastici

111. Gregorio Nazianzeno, *Funebris oratio in patrem, Oratio XVIII,* 12, 39 81

112. Gregorio Nazianzeno, *Supremum vale, Oratio XLII,* 13, 26 82

113. Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, XVI, Sogno sulla chiesa dell'Anastasia che Gregorio consolidò in Costantinopoli* 83

114. Prudenzio, *Peristephanon*, XII, *Passio Apostolorum Petri et Pauli* 83

115. Prudenzio, *Peristephanon* XI, *Ad Valerianum Episcopum de Passione Hippolyti Beatissimi Martyris,* 150-172, 183-194 84

116. Ambrogio, *De officiis,* II, 21 87

Il culto dei martiri

117. Agostino, *Contra Faustum Manichaeum libri triginta tres*, XX, 4 87

118. Girolamo, *Contra Vigilantium Liber Unus* 87

119. Girolamo, *Epistola ad Riparium presbyterum*, I 88

120. Girolamo, *Commentariorum In Epistolam Beati Pauli Ad Galatas Libri Tres*, I 90

121. Girolamo, *Epistola CVII ad Laetam, De Institutione Filiae* 90

La dimensione visiva nelle omelie sui martiri

122. Bibbia dei Settanta, Maccabei IV, 17, 7 90

123. Giovanni Crisostomo, *De sanctis martyribus Homilia*. *Laudatio SS. Omnium qui Martyrium toto terrarum orbe sunt pass*i, III 91

124. Agostino, *Sermo 275, In Natali Martyris Vincentii*, 1 92

125. Agostino, *Sermo 277, In festo Martyris Vincentii*, 1, 1 92

126. Agostino, *Sermo 300 in solemnitate martyrum Machabeorum* , 1 93

127. Agostino, *Sermo 301, In sollemnitate SS. Machabaeorum*, 1.1, 1.2, 2.2 93

128. Agostino, *Sermo 301/A, In sollemnitate SS. Machabaeorum (habitus in Bulla Regia),* 7 94

Il coinvolgimento emotivo dello spettatore nel martyrion

129. Gregorio di Nissa, *De sancto Theodoro* 94

130. Giovanni Crisostomo, *De sanctis martyribus Homilia* 95

Pitture che rappresentano scene di martirio

131. Basilio di Cesarea, *Homilia in Barlaam martyrem* 96

132. Gregorio di Nissa, *De sancto Theodoro* 96

133. Asterio di Amasea, *Homilia XI* 97

134. Giovanni Crisostomo, *Frammento di Omelia sulla Prima Domenica dopo Pasqua* 100

135. Agostino, *Sermo 316 augm*, 5 100

136. Cirillo di Alessandria, *Sermo in martyrem (fragmentum)* 101

Rapporto fra pittura e scrittura

137. Basilio di Cesarea, *Homilia in XL martyres Sebastenses* 101

138. Basilio di Cesarea, *Homilia in Gordium martyrem*, 2, 17 102

139. Gregorio Nazianzeno, *Ad Gregorium Nyssenum, Oratio XI*, 2 102

140. Gregorio Nazianzeno, *Funebris oratio in laudem Basilii Magni Caesareae in Cappadocia episcopi, Oratio XLIII*, 1, 1 102

Immagini interiori della virtù dei santi

141. Giovanni Crisostomo, *De sancto hieromartyre Babila, 3* 103

142. Teodoto di Ancyra, *fragmentum* 103

L'immagine suscita la reazione dello spettatore

143. Gregorio di Nissa, *De deitate Filii et Spiritus Sancti* 104

144. Gregorio Nazianzeno, *Carmina moralia, X, De virtute* 104

Immagini dell'Antico Testamento

145. Eusebio di Cesarea, *Demonstratio Evangelica*, 5, 9, 7-8 105

146. Giovanni Crisostomo, *In Abraham fragmentum* 105

147. Agostino, *Contra Iulianum*, V, 2, 6 106

148. Agostino, *Contra Faustum Manichaeum*, 22, 73 107

149. Cirillo di Alessandria, *Commentarium in Lucam, Sermo XII* 107

Cicli dell'Antico e del Nuovo Testamento

150. Nilo di Ancyra, *Epistula ad Olimpiodorum praefectum* 108

151. Ambrogio, *De Fide Orthodoxa*, VI 109

Immagini dei santi

152. Giovanni Crisostomo, *De sancto Meletio antiocheno* 109

153. Teodoreto di Cirro, *Historia Religiosa* 110

La statua di Panea

154. Eusebio di Cesarea, *Fragmenta in Lucam* 110

155. Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica*, VII, 18, 1-3 111

156. Asterio di Amasea, *Homilia in Iairum et in mulierem sanguinis profluvio laborantem* 112

Immagini di Cristo e degli Apostoli

157. Eusebio di Cesarea, *Epistula ad Constantiam Augustam* 113

158. Asterio di Amasea, *Homilia I De Lazaro et divite* 116

159. Epifanio di Salamina, *Tractatus contra eos qui imagines faciunt* 119

160. Epifanio di Salamina, *Epistula ad Theodosium imperatorem* 121

161. Agostino, *De consensu Evangelistarum*, I, 10, 16 124

162. Agostino, *De Trinitate*, VIII, 4,7 125

163. Leonzio, *fragmentum* 126

Atteggiamenti iconofobi

164. Epifanio di Salamina, *Testamentum ad cives* 126

165. Epifanio di Salamina, *Epistula ad Iohannem Hyerosolimitanum* 127

L'arte come lusso non necessario

166. Gregorio di Nissa, *Homilia IV De Beatitudinibus* 128

167. Giovanni Crisostomo, *In Matthaeum XLIX*, 5 129

168. Giovanni Crisostomo, *Laudatio SS. Omnium qui Martyrium toto terrarum orbe sunt passi* 129

Attrazione e timore per l'immagine

169. Agostino, *De doctrina christiana*, II, 25, 39 130

170. Agostino, *Le confessioni*, X, 34, 53 130

171. Agostino, *De diversis quaestionibus octoginta tribus liber unus, LXXVIII* 131

Inizi del culto cristiano delle immagini

172. Nilo di Ancyra, *Epistula ad Heliodorum silentiarium* 132

173. Agostino, *De moribus ecclesiae catholicae et Manichaeorum,* XXXIV, 75 133

174. Agostino, *Sermo 198 augm,* 16 133

175. *De miraculis Sancti Stephani*, II, IV 134

Difesa del culto delle immagini cristiane

176. Cirillo di Alessandria, *Expositio in Psalmos, In Psalmum CXIII* 136

Possibili falsificazioni di età iconoclasta

177. Gregorio il Taumaturgo, *Interpretazione del Libro della Sapienza* 137

178. Gregorio il Taumaturgo, *Horos Synodikos* 137

179. Basilio di Cesarea, *Epistula 360* 137

Estratti dalla Refutatio et Eversio di Niceforo di Costantinopoli 139

Lessico greco sulle immagini 161

Bibliografia 170

ANTOLOGIA

Parte I: Dal II secolo all'età costantiniana

Immagini delle divinità pagane

1. Minucio Felice, *Octavius*, II

Nam negotii et visendi mei gratia Romam contenderat, relicta domo, coniuge, liberis, et -- quod est in liberis amabilius -- adhuc annis innocentibus et adhuc dimidiata verba temptantibus, loquellam ipso offensantis linguae fragmine dulciorem. Quo in adventu eius non possum exprimere sermonibus, quanto quamque inpatienti gaudio exultaverim, cum augeret maxime laetitiam meam amicissimi hominis inopinata praesentia. Igitur post unum et alterum diem, cum iam et aviditatem desiderii frequens adsiduitatis usus implesset et quae per absentiam mutuam de nobis nesciebamus, relatione alterna comperissemus, placuit Ostiam petere, amoenissimam civitatem, quod esset corpori meo siccandis umoribus de marinis lavacris blanda et adposita curatio: sane et ad vindemiam feriae iudiciariam curam relaxaverant. Nam id temporis post aestivam diem in temperiem semet autumnitas dirigebat. Itaque cum diluculo ad mare inambulando litori pergeremus, ut et aura adspirans leniter membra vegetaret et cum eximia voluptate molli vestigio cedens harena subsideret, Caecilius simulacro Serapidis denotato, ut vulgus superstitiosus solet, manum ori admovens osculu, labiis pressit.

Infatti si era diretto a Roma per sbrigare un'incombenza e per farmi visita, dopo avere lasciato la casa, la moglie e i figli, e, cosa che è più amabile nei figli, quando sono ancora nell'età dell'innocenza e quando ancora cercano di esprimersi con parole smozzicate, quel linguaggio che è reso più dolce dalla pronuncia storpiata delle parole. Non trovo termini per esprimere quanto grande e irrefrenabile fosse la gioia con cui ho esultato al suo arrivo, dal momento che la presenza inattesa di un uomo tanto amico accresceva enormemente la mia letizia. Quindi, dopo uno o due giorni, quando ormai l'abitudine della costante presenza aveva saziato il desiderio e dai racconti vicendevoli eravamo venuti a sapere le cose che ignoravamo su di noi durante la reciproca assenza, ci sembrò opportuno dirigerci a Ostia, una città piacevolissima perché offre al mio corpo una cura invitante ed adatta ad asciugare l'umidità che viene dai bagni di mare: di certo anche il tempo di riposo da dedicare alla vendemmia aveva allentato la tensione dell'attività giudiziaria. Infatti in questo tempo dopo l'estate la stagione volgeva moderatamente all'autunno. Così, quando all'alba ci dirigevamo verso il mare camminando sul litorale, perché la brezza che soffiava dolcemente rinvigorisse le membra e il terreno sabbioso sotto la pressione flessuosa della pianta del piede si abbassasse dolcemente procurando un grande piacere, Cecilio, notata una statua di Serapide, come suole fare il volgo superstizioso, portando una mano alla bocca, vi impresse un bacio con le labbra.

Edizioni: PL 3, 235 A-237A; Minucio Felice, *Octavius*, a cura di E. Piccolo, Casoria, 2009, pp. 5-6.

2. Atenagora, *Legatio*, XXVIII, 5

Καὶ οὐ μόνον ὁ τάφος τοῦ Ὀσίριδος δείκνυται, ἀλλὰ καὶ ταριχ<ε>ία· «ἐπεάν σφισιν κομισθῇ νεκρός, δεικνύασι τοῖσι κομίσασι παραδείγματα νεκρῶν ξύλινα, τῇ γραφῇ μεμιμημένα· καὶ τὴν μὲν σπουδαιοτάτην αὐτεῶν φασὶν εἶναι τοῦ οὐχ ὅσιον ποιοῦμαι οὔνομα ἐπὶ τοιούτῳ πράγματι ὀνομάζειν ».

E non solo viene mostrato il sepolcro di Osiride, ma anche la sua mummia. Quando viene loro portato un cadavere, mostrano agli accompagnatori immagini su legno di morti riprodotti mediante la pittura, e dicono che la più eccellente di esse sia di colui del quale non ritengo accetto a Dio dire il nome in tale circostanza.

Edizioni: Athenagoras, *Legatio pro christianis*, ed. M. Marcovich, Berlin, 1990,p. 93, 50-54

3. Origene, *Contra Celsum*, V, 38, 12-15

ἵνα δόξῃ μετὰ τῶν ἀτελέστων τελετῶν καὶ τῶν καλουσῶν δαίμονας μαγγανειῶν οὐχ ὑπὸ ἀγαλματοποιῶν μόνον κατασκευάζεσθαι θεός, ἀλλὰ καὶ ὑπὸ μαγῶν καὶ φαρμακῶν καὶ τῶν ἐπῳδαῖς αὐτῶν κηλουμένων δαιμόνων.

In questo modo sembra che (Serapide) sia stato rappresentato come dio per mezzo di riti di iniziazione empi e pratiche magiche che evocano i demoni non solo da parte di scultori, ma anche da parte di maghi, di stregoni e di demoni incantati dai loro stessi incantesimi.

Edizioni: Origenes, *Contra Celsum libri VIII*, ed. by M. Marcovich, Leiden, 2001, p. 353
Traduzioni: *Contro Celso* / Origene, a cura di Pietro Ressa, presentazione di Claudio Moreschini, Brescia, 2000, p. 453.

4. Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, 4, 48, 4-6

Ἀλλ' ὅ γε Ἀθηνόδωρος ὁ τοῦ Σάνδωνος ἀρχαΐζειν τὸν Σάραπιν βουληθεὶς οὐκ οἶδ' ὅπως περιέπεσεν, ἐλέγξας αὐτὸν ἄγαλμα εἶναι γενητόν· Σέσωστρίν φησι τὸν Αἰγύπτιον βασιλέα, τὰ πλεῖστα τῶν παρ' Ἕλλησι παραστησάμενον ἐθνῶν, ἐπανελθόντα εἰς Αἴγυπτον ἐπαγαγέσθαι τεχνίτας ἱκανούς· τὸν οὖν Ὄσιριν τὸν προπάτορα τὸν αὐτοῦ δαιδαλθῆναι ἐκέλευσεν αὐτὸς πολυτελῶς, κατασκευάζει δὲ αὐτὸν Βρύαξις ὁ δημιουργός, οὐχ ὁ Ἀθηναῖος, ἄλλος δέ τις ὁμώνυμος ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι· ὃς ὕλῃ κατακέχρηται εἰς δημιουργίαν μικτῇ καὶ ποικίλῃ. Ῥίνημα γὰρ χρυσοῦ ἦν αὐτῷ καὶ ἀργύρου χαλκοῦ τε καὶ σιδήρου καὶ μολίβδου, πρὸς δὲ καὶ κασσιτέρου, λίθων δὲ Αἰγυπτίων ἐνέδει οὐδὲ εἷς, σαπφείρου καὶ αἱματίτου

θραύσματα σμαράγδου τε, ἀλλὰ καὶ τοπαζίου. Λεάνας οὖν τὰ πάντα καὶ ἀναμίξας ἔχρωσε κυάνῳ, οὗ δὴ χάριν μελάντερον τὸ χρῶμα τοῦ ἀγάλματος, καὶ τῷ ἐκ τῆς Ὀσίριδος καὶ τοῦ Ἄπιος κηδείας ὑπολελειμμένῳ φαρμάκῳ φυράσας τὰ πάντα διέπλασεν τὸν Σάραπιν· οὗ καὶ τοὔνομα αἰνίττεται τὴν κοινωνίαν τῆς κηδείας καὶ τὴν ἐκ τῆς ταφῆς δημιουργίαν, σύνθετον ἀπό τε Ὀσίριδος καὶ Ἄπιος γενόμενον Ὀσίραπις.

Atenodoro, il figlio di Sandone, mentre voleva rappresentare come antica la statua di Serapide, inciampò non so come, scoprendo che quella era una statua fatta da uomini. Egli racconta che il re egiziano Sesotri, dopo aver soggiogato la maggior parte delle popolazioni presso i Greci, tornato in Egitto, attrasse a sè abili artisti, e proprio lui ordinò che fosse lavorata con sontuosità la statua del suo antenato Osiride; l'artista che la allestì fu Briaxis, non l'ateniese, ma un altro, omonimo di quel Bryaxis, il quale si è servito, per la realizzazione, di una materia mista e varia. Egli aveva infatti limatura d'oro, d'argento, di rame, di ferro, di piombo, inoltre anche di stagno; delle pietre egiziane non gliene mancava neppure una, frammenti di zaffiro, di ematite, di smeraldo e anche di topazio. Dunque, dopo aver triturato e mescolato insieme tutti questi elementi, li colorò di uno smalto turchino, grazie al quale il colore della statua è piuttosto scuro, e dopo avere impastato tutto con la tintura rimasta del funerale di Osiride e di Api, modellò la statua di Serapide, il nome del quale allude alla comunanza con il funerale e alla lavorazione con materiale che proviene dalla sepoltura, essendo Osirapide il composto di Osiride e Api.

Edizioni: *Clementis Alexandrini Protrepticus* / edidit M. Marcovich, Leiden, 1995, p. 75
Traduzioni: *Protrettico ai greci* / Clemente Alessandrino ; introduzione, traduzione e note a cura di F. Miglior**e,** Roma, Citta nuova, 2004, p. 114.

5. Ippolito, Refutatio ***Omnium Haeresium*, VI, 20, 1-2**

εἰκόνα τε τοῦ Σίμωνος ἔχουσιν εἰς Διὸς μορφὴν καὶ τῆς Ἑλένης ἐν μορφῇ Ἀθηνᾶς, καὶ ταύτας προσκυνοῦσι, τὸν μὲν καλοῦντες κύριον, τὴν δὲ κυρίαν· εἰ δέ τις ὀνόματι καλέσει παρ᾽αὐτοῖς ἰδὼν τὰς εἰκόνας ἢ Σίμωνος ἢ Ἑλένης, ἀπόβλητος γίνεται, ὡς ἀγνοῶν τὰ μυστήρια.

Hanno un’immagine di Simone in forma di Giove e una di Elena nelle sembianze di Atena, e si inchinano davanti ad essa, chiamando l’una Signore, l’altra Signora; e se qualcuno presso di loro, avendo visto le immagini di Simone o di Elena, le chiama per nome, viene respinto, perchè non conosce i misteri.

Edizioni: *Refutatio omnium haeresium* / Hippolytus ; ed. by M. Marcovich, Berlin-New York, 1986, p. 228, ll. 5-8.

6. Tertulliano, *De Idololatria*, X, 1-2

Quaerendum autem est etiam de ludimagistris, sed et ceteris professoribus litterarum. Immo non dubitandum affines illos esse multimodae idololatriae. Primum quibus necesse est deos

nationum praedicare, nomina, genealogias, fabulas, ornamenta honorifica quaeque eorum enuntiare, tum sollemnia festaque eorundem observare, ut quibus vectigalia sua supputent. Quis ludimagister sine tabula VII idolorum Quinquatria tamen frequentabit ?

Dobbiamo poi occuparci ancora dei maestri, ma anche di tutti gli altri insegnanti di letteratura. Non c'è da dubitare che essi in molti modi siano implicati nell'idolatria. In primo luogo essi sentono la necessità di fare menzione degli dèi pagani, di riferirne i nomi, le genealogie, le storie che li riguardano e tutte le prerogative che danno loro onore, rispettano le loro cerimonie e le loro festività come coloro che ad essi pagano il loro contributo. Quale maestro di scuola, pur non avendo il quadro dei sette idoli, tuttavia non frequenterà le feste Quinquatrie?

Edizioni: *De idololatria / Tertullianus* ; critical text, translation and commentary by J.H. Waszink and J.C.M. van Winden, Leiden, 1987, p. 38, 5-7.

7. Lattanzio, *Divinae Institutiones,* V, 3

Cur enim sibi homines, sepulcra magnifica, cur statuas, cur imagines comparant? cur aliquibus claris factis, aut etiam pro civibus morte suscepta, student opiniones hominum (559 A) promereri? Cur denique ipse ingenii tu monimentum hac detestabili stultitia tanquam coeno aedificatum, constituere voluisti, nisi quod immortalitatem de memoria nominis speras? Stultum, igitur est, id putare Apollonium noluisse, quod optaret utique, si posset; qui nemo est qui immortalitatem recuset, maxime cum eum dicas et adoratum esse a quibusdam sicut deum, et simulacrum ejus sub Herculi Alexicaci nomine constitutum, ab Ephesiis etiam nunc honorari.

Perchè infatti gli uomini si preparano sepolcri magnifici, statue e immagini? Perché desiderano meritarsi la fama degli uomini con imprese illustri, magari anche affrontando la morte per i concittadini? Perché, infine, tu stesso hai voluto erigere un monumento all'ingegno, edificato, per così dire, con il fango, secondo questa abominevole insensatezza, se non perché speri che il ricordo del nome resti immortale? è stolto dunque ritenere che Apollonio non abbia voluto ciò che in ogni modo desiderava, se possibile; non c'è nessuno che rifiuti l'immortalità, soprattutto quando potresti dire che egli è stato adorato da taluni come una divinità e che la sua statua, eretta sotto il nome di Ercole Alexicaco (allontanatore di mali) è onorata anche oggi ad Efeso.

Edizioni: Lactance, *Institutions Divines*, Livre V, tome I, Introduction, texte critique, traduction par P. Monat, Paris, 1973 (Sources Chretiennes n.204), p. 142 (13-14)
Traduzioni: *Le divine istituzioni* / Firmiano Lattanzio ; traduzione e note di Gino Mazzoni, Siena, 1936-1937

Immagini delle divinità pagane, iconografie

8. Minucio Felice, *Octavius*, XXI

Quid? ipse Iuppiter vester modo inberbis statuitur, modo barbatus locatur; et cum Hammon dicitur, habet cornua, et cum Capitolinus, tunc gerit fulmina, et cum Latiaris, cruore perfunditur, et cum Feretrius corona induitur. Et ne longius multos Ioves obeam, tot sunt Iovis monstra quot nomina.

E allora? Lo stesso vostro Signore Giove ora è rappresentato imberbe, ora è eretto con la barba; quando è detto Ammone ha le corna, quando è detto Capitolino, allora porta fulmini, quando è detto Laziario, allora è insanguinato, quando è detto Feretrio indossa una corona. Per non farla troppo lunga, passando in rassegna i vari tipi di Giove, tanti sono i prodigi di Giove quanti sono i nomi.

Edizioni: PL 3, 305 A; Minucio Felice, *Octavius*, a cura di E. Piccolo, cit., p. 24.

9. Atenagora, *Legatio*, XXVIII, 2

«Τοὺς μέν νυν καθαροὺς βοῦς τοὺς ἄρσενας καὶ τοὺς μόσχους οἱ πάντες Αἰγύπτιοι θύουσι, τὰς δὲ θηλείας οὐ σφιν ἔξεστι θύειν, ἀλλὰ ἱραί εἰσι τῆς Ἴσιδος· <τὸ γὰρ τῆς Ἴσιδος> ἄγαλμα ἐὸν γυναικήιον βούκερών ἐστιν, καθάπερ οἱ Ἕλληνες τὴν Ἰοῦν γράφουσιν».

Tutti gli Egizi immolano buoi maschi puri e vitelli, mentre le femmine non è loro lecito immolarle, perché sono sacre a Iside; infatti la statua di Iside ha la forma di donna con corna bovine, come appunto i Greci raffigurano Io.

Edizioni: Athenagoras, *Legatio*, ed. Marcovich, cit., p. 91, 19-23

10. Arnobio, *Adversus Gentes*, VI, 10

Et unde novissime scitis, an simulacra haec omnia quae dis immortalibus vicaria substitutione formatis similitudinem referant habeant que divinam? Potest enim fieri, ut barbatus in caelo sit qui esse a vobis effingitur levis, potest ut senectute provectior cui puerilem commodatis aetatem, potest ut hic ravus sit qui in veritate habeat oculos caesios, displosas ut gestitet nares quem esse vos facitis figuratisque nasicam. Neque enim rectum est dicere aut appellare simulacrum quod non pariles lineas principali ab ore traducat: quod esse planum et certum manifestis poterit ab rebus agnosci. Nam cum omnes homines teretem esse solem indubitabili luminum contemplatione videamus, os illi vos hominis et mortalium corporum liniamenta

donastis. Luna semper in motu est et ter denas facies in restitutione accipit menstrua: vobis ducibus et figuratoribus femina est, vultu que est uno quae per habitus mille eottidiana instabilitate mutatur. Intellegimus omnes ventos aeris esse fluorem pulsi et mundanis rationibus concitati: per vos hominum formae sunt bucinarum animantes tortus intestinis et domesticis flatibus. Inter deos videmus vestros leonis torvissimam faciem mero oblitam minio et nomine Frugiferio nuncupari. Si simulacra haec omnia superorum sunt imagines numinum, ergo et in caelo habitare dicendus est deus talis, ad cuius formam et speciem simulacri huius similitudo directa est, et videlicet ut hic iste, ita illic ille sine reliquo corpore persona est et facies sola, fremebundus hiatibus torvidis, dirus sanguineo de colore, malum dentibus suis comprimens atque ut olim fessi canes unquam *ore de patulo perpetuitate proiciens.* Quod si utique non est, ita ut omnes existimamus non esse, quaenam tanta audacia est formam tibi quam volueris fingere ac dicere esse simulacrum dei quem probare non possis ulla esse in parte naturae?

E, infine, da dove sapete se tutte queste immagini che voi foggiate per gli dèi immortali, attribuendo ad esse una funzione vicaria sostitutiva, riproducano e abbiano somiglianza con l'immagine divina? Può accadere infatti che in cielo abbia la barba chi da voi è raffigurato imberbe, può accadere che sia piuttosto avanti con gli anni colui al quale voi attribuite l'età della fanciullezza, può darsi che sia rappresentato con gli occhi biondo scuri uno che in realtà li ha azzurri, può darsi che abbia le narici allargate uno che voi raffigurate e rappresentate col naso sottile. Infatti non è giusto definire o chiamare simulacro ciò che non riproduca fattezze simili a quelle del volto originario; lo si può chiaramente comprendere da alcune evidenti considerazioni. Infatti, mentre noi tutti che siamo uomini vediamo il sole rotondo senza dubitare di ciò che i nostri occhi contemplano, voi gli avete dato volto di uomo e fattezze di corpo mortale. La luna, muovendosi, cambia continuamente volto e nel rimettersi ogni mese nella posizione iniziale prende trenta aspetti diversi; voi, invece, la ritenete e la raffigurate come una donna, con un solo aspetto, mentre essa, nel suo quotidiano variare, ne assume mille diversi. Sappiamo che tutti i venti sono correnti d'aria spinta e messa in movimento da cause celesti; da voi invece sono rappresentati come immagini di uomini mentre soffiano in trombe ricurve con tutto il fiato che hanno dentro. Tra i vostri dèi vediamo una faccia assai minacciosa di leone, cosparsa di puro minio e invocata col nome di Frugiferio. Se tutti questi simulacri sono immagini di divinità celesti, di conseguenza bisogna ammettere anche che in cielo abita un dio di tale forma, a immagine e somiglianza del quale è stato riprodotto questo simulacro che gli somiglia, di modo che, come questo quaggiù, anche quello lassù è maschera e sola apparenza senza il resto del corpo, fremente minacciosa nelle fauci spalancate, terribile per il colore sanguigno, che azzanna con i suoi denti una mela e mette continuamente la lingua fuori dalla bocca come fanno talvolta i cani stanchi. Ma se le cose non stanno così, così come tutti pensano che non siano, quale enorme sfrontatezza è mai quella di plasmare la forma che vuoi e dire che è immagine di una divinità di cui non si può dimostrare l'esistenza in nessuna parte della natura?

Edizioni: *Arnobii adversus nationes libri VII* : ex nova codicis Parisini collatione recensuit, notas omnium editorum selectas adjecit perpetuis commentariis illustravit, indicibus instruxit G. F. Hildebrand ; adjectae sunt Rigaltii et Delechampii notae et emendationes primum editae ; accedunt variae Minucii Felicis Apologetici lectiones et Bernhardyi in Arnobii librum primum emendationes, Halis Saxonum, 1844, pp. 500-544;

Traduzioni: *Difesa della vera religione / Arnobio* ; introduzione, traduzione e note a cura di Biagio Amata., Roma, 2000, pp. 344-45.

11. Arnobio, *Adversus Gentes,* VI, 12

Ex huiusmodi causis illud etiam vobis coniventibus consecutum est, ut in deorum corporibus lasciviae artificum luderent darentque his formas qua,e cuilibet tristi possent esse derisui. Itaque Hammon cum cornibus iam formatur et fingitur arietinis, Saturnus cum obunca falce custos ruris, ut aliquis ramorum luxuriantium tonsor, cum petaso gnatus Maiae, tamquam vias adgredi praeparet et solem pulveremque declinet, Liber membris cum mollibus et liquoris feminei dissolutissimus laxitate, Venus nuda et aperta, tamquam si illam dicas publicare, divendere meritorii corporis formam, cum pilleo Vulcanus et malleo, manu liber sed dextera et fabrili expeditione succinctus, cum plectro et fidibus Delius, citharistae gestus servans, cantaturi et nenias histrionis, cum fuscina rex maris, tamquam illi pugna sit gladiatorii obeunda certaminis: neque ullum est repperire figmentum alicuius numinis, quod non habitus certos ferat fabrorum o liberalitate donatos. Ecce si aliquis vobis nescientibus et ignaris rex urbanus et callidus ex foribus suis Solem tollat et in Mercurii transferat sedem, Mercurium rursus arripiat atque in Solis faciat commigrare delubrum - uterque enim a vobis glaber atque ore compingitur levi - det que huic radios, Solis capiti petasioculum superponat: quibus modis internoscere poteritis, utrumne Sol iste sit an ille Mercurius, cum habitus vobis deos, non oris soleat proprietas indicare? consimili rursus translatione si nudo Iovi cornua detrahat et Martis temporibus adfigat, Martem armis spoliet et his rursus circumcludat Hammonem: interstinctio fieri quae poterit singulorum, cum qui Iuppiter fuerat idem possit existimari Mars esse et qui Mavors fuerat subintroire speciem Iovis possit Hammonis? Usque adeo ludus est simulacra ista confingere, nomina illis tamquam propria dedicare, quibus si habitum detrahas, tollatur cognitio singulorum, deus pro deo credi, alter videri pro altero, immo pro utroque uterque possit existimari.

Da motivi siffatti è scaturita anche questa conseguenza, e voi avete fatto finta di non vedere, che la dissolutezza degli artisti si prendesse gioco nel rappresentare i corpi degli dèi, dando ad essi forme che potrebbero essere motivo di scherno per ogni uomo serio. Pertanto Ammone è ormai ritratto e rappresentato con le corna di ariete, Saturno come custode di campi dalla falce ricurva, come un potatore di rami lussureggianti, il figlio di Maia col pétaso, come se si preparasse ad un affrontare un viaggio e volesse schivare il sole e la polvere, Libero dalle molli membra, del tutto licenzioso nella spossatezza del suo femmineo languore, Venere nuda e senza ritegno, diresti quasi intenzionata a mostrare pubblicamente e a fare commercio della bellezza del suo corpo in vendita, Vulcano col belletto di feltro e il martello, ma libero nella mano destra e con la veste succinta, per eseguire la sua attività di fabbro, Delio col plettro e la lira, che conserva l'atteggiamento di un citarista, di un istrione che si appresta ad intonare un canto, il re del mare col tridente, come se dovesse affrontare la lotta di un combattimento gladiatorio; non si può trovare immagine di divinità alcuna che non porti caratteristiche precise, avute in dono dalla liberalità degli artefici. Ecco, se del tutto a vostra insaputa un re ingegnoso e spiritoso scardinasse il Sole dalle sue porte e lo trasferisse nella sede di Mercurio, e di nuovo prendesse Mercurio e lo facesse trasferire nel tempio del Sole, - l'uno e l'altro è rappresentato da voi glabro e col volto

senza peli - e desse a questo i raggi e ponesse sul capo del Sole un piccolo pétaso; in che modo potreste voi riconoscere se questo è il Sole o quello è Mercurio, dal momento che è l'abito e non la caratteristica del volto ad indicarvi di solito gli dèi? Di nuovo, se, con uno scambio analogo, sottraesse a Giove nudo le corna e le conficcasse nelle tempie di Marte, se spogliasse delle armi Marte e con queste cingesse di nuovo Ammone, quale distinzione delle singole individualità potrebbe essere fatta, dal momento che quello che era Giove potrebbe essere ritenuto Marte e quello che era Marte potrebbe assumere l'aspetto di Giove Ammone? Fino a questo punto è una burla inventare codesti simulacri, dare ad essi dei nomi come se fossero loro propri, dal momento che se togli loro la veste si impedisce il riconoscimento delle singole divinità, questo dio può essere creduto al posto dell'altro, l'uno può sembrare l'altro, anzi, entrambi possono essere ritenuti l'uno al posto dell'altro?

Edizioni: *Arnobii adversus nationes libri VII* : ex nova codicis Parisini collatione recensuit... G. F. Hildebrand, cit., pp. 506-508.
Traduzioni: *Difesa della vera religione / Arnobio*, a cura di B. Amata, pp. 346-347.

Immagini mitologiche e soggetti licenziosi:

12. Origene, *Contra Celsum*, 4, 48

Καὶ τί με δεῖ καταλέγειν τὰς περὶ θεῶν ἀτόπους Ἑλλήνων ἱστορίας, αἰσχύνης αὐτόθεν ἀξίας καὶ ἀλληγορουμένας; Ὅπου γε ὁ Σολεὺς Χρύσιππος, ὁ τὴν Στοὰν τῶν φιλοσόφων πολλοῖς συγγράμμασι συνετοῖς κεκοσμηκέναι νομιζόμενος, παρερμηνεύει γραφὴν τὴν ἐν Σάμῳ ἐν ᾗ ἀρρητοποιοῦσα ἡ Ἥρα τὸν Δία ἐγέγραπτο. Λέγει γὰρ ἐν τοῖς ἑαυτοῦ συγγράμασιν ὁ σεμνὸς φιλόσοφος ὅτι τοὺς σπερματικοὺς λόγους τοῦ θεοῦ ἡ ὕλη παραδεξαμένη ἔχει ἐν ἑαυτῇ εἰς κατακόσμησιν τῶν ὅλων. Ὕλη γὰρ ἐν τῇ κατὰ τὴν Σάμον γραφῇ ἡ Ἥρα καὶ ὁ θεὸς ὁ Ζεύς.

Ma perché io devo passare in rassegna le storie sconvenienti dei Greci sugli dèi, che di per sé sono degne di biasimo anche quando vengono interpretate come allegorie? Così si esprime Crisippo di Soli, quello che tra i filosofi si ritiene abbia onorato la Stoà con molte opere perspicaci, quando interpreta una pittura di Samo nella quale è rappresentata Hera mentre compie atti indecenti con Zeus. Il venerando filosofo dice infatti nelle sue opere che la materia presenta accolti in se stessa i principi seminali della divinità in funzione dell'ordine dell'universo. Nella pittura di Samo la materia è Hera, la divinità è Zeus.

Edizioni: *Contra Celsum* / Origenes, ed. M. Marcovich, cit., p. 264, 21-29, p. 265, 1-3.
Traduzioni: *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., pp. 350-351

13. Clemente Alessandrino, *Protrepticus ad Graecos*, 4, 58.1-2, 60.1-2, 61.1-3

Τοσοῦτον οἶστρον αἱ τέχναι κακοτεχνοῦσαι τοῖς ἀνοή τοις ἐνεποίησαν. Ἀλλὰ τοὺς μὲν πιθήκους οἱ τούτων τροφεῖς καὶ μελεδωνοὶ τεθαυμάκασιν, ὅτι τῶν κηρίνων ἢ πηλίνων ὁμοιωμάτων καὶ κοροκοσμίων ἀπατᾷ τούτους οὐδέν· ὑμεῖς δὲ ἄρα καὶ

πιθήκων χείρους γενήσεσθε λιθίνοις καὶ ξυλίνοις καὶ χρυσέοις καὶ ἐλεφαντίνοις ἀγαλματίοις καὶ γραφαῖς προσανέχοντες.
Τοσούτων ὑμῖν οἱ δημιουργοὶ ἀθυρμάτων ὀλεθρίων οἱ λιθοξόοι καὶ οἱ ἀνδριαντοποι οἱ γραφεῖς τε αὖ καὶ τέκτονες καὶ ποιηταί, πολύν τινα καὶ τοιοῦτον ὄχλον παρεισάγοντες, κατ' ἀγροὺς μὲν Σατύρους καὶ Πᾶνας, ἀνὰ δὲ τὰς ὕλας Νύμφας τὰς ὀρειάδας καὶ τὰς ἁμαδρυάδας, ναὶ μὴν ἀλλὰ καὶ περὶ τὰ ὕδατα καὶ περὶ τοὺς ποταμοὺς καὶ τὰς πηγὰς τὰς Ναΐδας καὶ περὶ τὴν θάλατταν. Ἀλλ' οὐ ταῦτα φρονοῦσιν οἱ πολλοί· ἀπορρίψαντες δὲ τὴν αἰδῶ καὶ τὸν φόβον οἴκοι τοὺς τῶν δαιμόνων ἐγγρά φονται πασχητιασμούς. Πινακίοις γοῦν τισὶ καταγράφοις μετεωρότερον ἀνακειμένοις προσεσχηκότες ἀσελγείᾳ τοὺς θαλάμους κεκοσμήκασι, τὴν ἀκολασίαν εὐσέβειαν νομίζοντες· κἀπὶ τοῦ σκίμποδος κατακείμενοι παρ' αὐτὰς ἔτι τὰς περιπλοκὰς ἀφορῶσιν εἰς τὴν Ἀφροδίτην ἐκείνην τὴν γυμνήν, τὴν ἐπὶ τῇ συμπλοκῇ δεδεμένην, καὶ τῇ Λήδᾳ περιποτώμενον τὸν ὄρνιν τὸν ἐρωτικὸν τῆς θηλύτητος, ἀποδεχόμενοι τὴν γραφήν, ἀποτυποῦσι ταῖς σφενδόναις, σφραγῖδι χρώμενοι καταλλήλῳ τῇ Διὸς ἀκολασίᾳ. Ταῦτα ὑμῶν τῆς ἡδυπαθείας τὰ ἀρχέτυπα, αὗται τῆς ὕβρεως αἱ θεολογίαι, αὗται τῶν συμπορνευόντων ὑμῖν θεῶν αἱ διδασκαλίαι· "ὃ γὰρ βούλεται, τοῦθ' ἕκαστος καὶ οἴεται" κατὰ τὸν Ἀθηναῖον ῥήτορα. Οἷαι δὲ αὖ καὶ ἄλλαι ὑμῶν εἰκόνες, πανίσκοι τινὲς καὶ γυμναὶ κόραι καὶ σάτυροι μεθύον τες καὶ μορίων ἐντάσεις, ταῖς γραφαῖς ἀπογυμνούμεναι, ἀπὸ τῆς ἀκρασίας ἐλεγχόμεναι. Ἤδη δὲ ἀναφανδὸν τῆς ἀκολασίας ὅλης τὰ σχήματα ἀνάγραπτα πανδημεὶ θεώμενοι οὐκ αἰσχύνεσθε, φυλάττετε δὲ ἔτι μᾶλλον ἀνακείμενα, ὥσπερ ἀμέλει τῶν θεῶν ὑμῶν τὰς εἰκόνας, στήλας ἀναισχυν τίας καθιερώσαντες οἴκοι, ἐπ' ἴσης ἐγγραφόμενοι τὰ Φιλαινίδος σχήματα ὡς τὰ Ἡρακλέους ἀθλήματα.

Siffatta furiosa passione le arti che usano raggiri hanno fatto nascere in coloro che non usano la ragione. Ma su quello che riguarda le scimmie, coloro che le allevano e se ne prendono cura si stupiscono che non sono per nulla ingannate da immagini o figurine di cera o di argilla; voi, dunque, sarete inferiori alle scimmie, in quanto vi attaccate a statuette di pietra, di legno, d'oro, d'avorio e a pitture.
Coloro che fanno per voi siffatte funeste figurine sono gli scalpellini, gli statuari, i falegnami e i pittori, i quali, in una moltitudine siffatta e vasta, introducono nei campi figure di Satiri e di Pan, nelle selve figure di Ninfe, Oreadi e Amadriadi, nei laghi, presso le acque, i fiumi e le fonti, figure di Naiadi, e nei luoghi presso il mare. Ma la maggior parte non la pensa così; messi da parte il pudore e la paura, si fanno dipingere nelle case le passioni immorali dei demoni. Infatti, tutti dediti alla dissolutezza, hanno adornato i loro talami con certi quadretti dipinti, che hanno appeso in alto come offerte votive, scambiando l'intemperanza per sentimento religioso. E mentre giacciono sdraiati sul letto, durante i loro amplessi, tengono lo sguardo su quella Afrodite nuda, tutta avvinta nell'amplesso amoroso; e, dando credito al disegno, fanno incidere nei castoni degli anelli l'uccello erotico della femminilità, che vola verso Leda, servendosi di un sigillo che è del tutto conforme alla dissolutezza di Zeus. Questi sono i modelli della vostra mollezza, questi i fondamenti teologici della vostra sfrontatezza, questi gli insegnamenti dei vostri dèi, che fanno i dissoluti come voi. Poiché "ciò che ciascuno vuole, questo anche crede", secondo il retore ateniese. E quali sono poi anche le vostre immagini! Piccoli Pan, fanciulle nude e satiri ubriachi

dai membri virili tesi, rappresentati nudi nelle pitture, condannati dalla loro intemperanza. Ormai non vi vergognate più di ammirare in massa figure dipinte che manifestatamente rappresentano ogni genere di lussuria, e ancor di più le custodite appese in alto, consacrate, come se fossero realmente immagini delle vostre divinità, dedicando nelle vostre case queste stele di impudenza, e vi fate dipingere ugualmente le figure (erotiche) di Filanide e le fatiche di Ercole.

Edizioni: *Clementis Alexandrini Protrepticus* / edidit M. Marcovich, cit., pp. 131-133.
Traduzioni: *Protrettico ai greci* / Clemente Alessandrino, a cura di F. Migliore, pp. 130-134.

Immagini pagane abitate dai demoni

14. Atenagora, *Legatio*, XXVI, 1-2

Καὶ οἱ μὲν περὶ τὰ εἴδωλα αὐτοὺς ἕλκοντες [οἱ] δαίμονές εἰσιν οἱ προειρημένοι, οἱ προστετηκότες τῷ ἀπὸ τῶν ἱερείων αἵματι καὶ ταῦτα περιλιχμώμενοι, οἱ δὲ τοῖς πολλοῖς ἀρέσκοντες θεοὶ καὶ ταῖς εἰκόσιν ἐπονομαζόμενοι, ὡς ἔστιν ἐκ τῆς κατ᾽αὐτοὺς ἱστορίας εἰδέναι, ἄνθρωποι γεγόνασιν.
...
Τοῦ τοίνυν ἄλλους μὲν εἶναι τοῦς ἐνεργοῦντας, ἐφ᾽ἑτέρων δὲ ἀνίστασθαι τὰς εἰκόνας, ἐκεῖνο μέγιστον τεκμήριον, Τρωὰς καὶ Πάριον· ἡ μὲν Νερυλλίνου εἰκόνας ἔχει (ὁ ἀνὴρ τῶν καθ᾽ἡμᾶς), τὸ δὲ Πάριον ᾽Αλεξάνδρου καὶ Πρωτέως (τοῦ Ἀλεξάνδρου ἔτι ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς καὶ ὁ τάφος καὶ ἡ εἰκών).
Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι ἀνδριάντες τοῦ Νερυλλίνου κόσμημά εἰσι δημόσιον (εἴπερ καὶ τούτοις κοσμεῖται πόλις), εἷς δὲ αὐτῶν καὶ χρηματίζειν καὶ ἰᾶσθαι νοσοῦντας νομίζεται, καὶ θύουσί τε δι᾽αὐτὰ καὶ χρυσῷ περιαλείφουσιν καὶ στεφανοῦσιν τὸν ἀνδριάντα οἱ Τρωαδεῖς. Ὁ δὲ τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ ὁ δὲ τοῦ Πρωτέως (τοῦτον δ᾽οὐκ ἀγνοεῖτε ῥίψαντα ἑαυτὸν εἰς τὸ πῦρ περὶ τὴν Ὀλυμπίαν), ὁ μὲν καὶ αὐτὸς λέγεται χρηματίζειν, τὸ δὲ τοῦ Ἀλεξάνδρου («Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές») δημοτελεῖς ἄγονται θυσίαι καὶ ἑορταὶ ὡς ἐπηκόῳ θεῷ. Πότερον οὖν ὁ Νερυλλῖνος καὶ ὁ Πρωτεὺς καὶ ὁ Αλέξανδρός εἰσιν οἱ ταῦτα ἐνεργοῦντες περὶ τὰ ἀγάλματα ἡ τῆς ὕλης ἡ σύστασις; Ἀλλ᾽ἡ μὲν ὕλη χαλκός ἐστιν, τί δὲ χαλκὸς δύναται καθ᾽αὑτόν, ὃν μεταποιῆσαι πάλιν εἰς ἕτερον σχῆμα ἔξεστιν, ὡς δὲ τὸν ποδονιπτῆρα ὁ παρὰ τῷ Ἡροδότῳ Ἄμασις; Ὁ δὲ Νερυλλῖνος καὶ ὁ Πρωτεὺς καὶ ὁ Ἀλέξανδρος τί πλέον τοῖς νοσοῦσιν; Ὃ γὰρ ἡ εἰκὼν λέγεται νῦν ἐνεργεῖν, ἐνήργει καὶ ζῶντος καὶ νοσοῦντος Νερυλλίνου.

Coloro che li attirano intorno agli idoli sono i sopraddetti demoni, che si sono attaccati al sangue delle vittime e le lambiscono; e quegli dei che piacciono a molti e che hanno ricevuto il nome dalle immagini sono stati uomini, come si può sapere dalla loro storia...
Che dunque altri siano quelli che operano (nei simulacri), altri quelli da cui vengono erette le immagini, lo dimostrano sommamente la Troade e Pario. La Troade ha infatti le immagini di

Nerillino, che fu uomo presso di noi, mentre Pario le ha di Alessandro e Proteo; il sepolcro e l'immagine di Alessandro sono ancora oggi nell'agorà. Se dunque le altre statue di Nerillino sono un ornamento pubblico (per quanto una città possa essere ornata da queste cose), ce n'è tuttavia una fra di esse che si crede che dispensi oracoli e guarisca i malati, e per questo gli uomini della Troade offrono sacrifici a questa statua, la rivestono d'oro e la incoronano. E per quanto riguarda le statue di Alessandro e Proteo(di cui certamente non ignorate che si gettò nel fuoco nei pressi di Olimpia), anche di quest'ultima si dice che emetta responsi oracolari, mentre per quella di Alessandro ("Paride sciagurato, bellissimo d'aspetto, seduttore di donne") si celebrano pubblici sacrifici e feste, come se fosse un dio che presta orecchio (a chi chiede il suo aiuto). Sono dunque Nerillino o Proteo o Alessandro che fanno queste cose intorno alle immagini, o forse è la struttura della materia? Ma la materia è il bronzo, e che cosa può fare da sè il bronzo, il quale può essere trasformato in una figura completamente nuova, come, secondo Erodoto, fece Amasi con il bacile per lavarsi i piedi? (Erodoto, Storie, II, 172, 1).E Nerillino e Proteo e Alessandro che cosa possono fare di più per i malati?Ciò che infatti si dice che l'immagine operi ora, lo faceva anche quando Nerillino era ancora vivo ed era ammalato.

Edizioni: Athenagoras, *Legatio*, ed. Marcovich, cit., pp. 85-88.

15. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 8

Illud etiam mirabile, quod simulacrum Fortunae muliebre non semel locutum esse traditur; iten Junonis Monetae, cum, captis Veiis, unus ex militibus ad eam transferendam missus, jocabundus ac ludens interrogavit, utrumne Romam migrare vellet, respondit velle.

Anche questo fatto è straordinario: si tramanda che la statua della Fortuna muliebre non una sola volta abbia parlato; ugualmente la statua di Giunone Moneta, quando, dopo la presa di Veio, allorché uno dei soldati mandato a trasportarla per gioco le chiese scherzosamente se volesse trasferirsi a Roma, rispose che lo voleva.

Edizioni: PL 6, 289 A; Lactance, *Institutions Divines*, Livre II, Introduction, texte critique, traduction et notes par P. Monat, Paris, 1987 (Sources Chretiennes 337), p. 98, 43-48.

16. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 17

Hi sunt qui imagines et simulacra fingere docuerunt: qui, ut hominum mentes a cultu veri Dei averterent, et fictos mortuorum regum vultus, et ornatos exquisita pulchritudine statui consecrarique fecerunt, et illorum sibi nomina, quasi personas aliquas, induerunt.

Questi (i demoni) sono coloro che hanno insegnato a fabbricare immagini e statue: essi, per distogliere le menti degli uomini dal culto del vero Dio, fecero fabbricare e consacrare immagini dei re morti, ritratti ed ornati con squisita bellezza, e si attribuirono i nomi di quelli, come se si trattasse di altre persone.

Edizioni: PL 6, 337 A; Lactance, *Institutions Divines*, Livre II, par P. Monat, cit., pp. 204, l.1- 206, l. 25.

Origine delle immagini pagane e dell'idolatria

17. Tertulliano, *De idololatria*, 3

Idolum aliquamdiu retro non erat. Priusquam huius monstri artifices ebullissent, sola templa et vacuae aedes erant, sicut in hodiernum quibusdam locis vetustatis vestigia permanent. Tamen idololatria agebatur, non in isto nomine, sed in isto opere. Nam et hodie extra templum et sine idolo agi potest. At ubi artifices statuarum et imaginum et omnis generis simulacrorum diabolus saeculo intulit, rude illud negotium humanae calamitatis et nomen de idolis consecutum est et profectum. Exinde iam caput facta est idololatriae ars omnis quae idolum quoquomodo edit. Neque enim interest, an plastes effingat, an caelator exculpat, an phrygio detexat, quia nec de materia refert, an gypso, an coloribus, an lapide, an aere, an argento, an filo formetur idolum. Quando enim et sine idolo idololatria fiat, utique, cum adest idolum, nihil interest, quale sit, qua de materia, qua de effigie, ne qui putet id solum idolum habendum, quod humana effigie sit consecratum. Ad hoc necessaria est vocabuli interpretatio. Εἶδος Graece formam sonat ; ab eo per diminutionem εἴδωλον deductum; aeque apud nos forma formulam fecit. Igitur omnis forma vel formula idolum se dici exposcit. Inde idololatria omnis circa || omne idolum famulatus et servitus. Inde et omnis idoli artifex eiusdem et unius est criminis, nisi parum idololatrian populus admisit, quia simulacrum vituli et non hominis sibi consecravit.

Un tempo l'idolo non esisteva. Prima che venissero fuori gli artefici di questa nefandezza, i templi erano solitari, i luoghi sacri erano vuoti, come in alcuni luoghi anche oggi restano rovine dell'antichità. Si trattava tuttavia di idolatria non praticata sotto questo nome, ma con la stessa modalità di operare. Anche oggi, infatti, si può praticare l'idolatria fuori dal tempio e senza idolo. Ma quando il diavolo introdusse nel mondo gli artefici di statue, immagini e riproduzioni di ogni genere, per sventura dell'umanità, questa rozza e primitiva attività, di conseguenza dagli idoli è venuto il nome (di idolatria). Quindi ogni arte che in qualche modo produca idoli è divenuta fonte di idolatria. Non importa se sia un modellatore a plasmarli, un cesellatore a scolpirli, un ricamatore d'oro a tesserli, perché il problema non riguarda la materia, se sia col gesso, o coi colori, o con la pietra, o col bronzo, o con l'argento o col filo che si formi l'idolo. Dal momento che anche senza idolo ci può essere idolatria, quando l'idolo esiste non ha nessuna importanza di che tipo sia, di quale materia sia formato, quale aspetto abbia, perché non ci sia chi ritenga che si debba considerare idolo solo quello che ha un volto umano. A questo punto è necessaria la spiegazione della parola. La parola greca εἶδος in latino suona come "forma". Da questo termine εἶδος deriva il diminutivo εἴδωλον, come nella nostra lingua latina dal termine "forma" deriva "formula". Pertanto ogni "forma" o "formula" vuole essere chiamata idolo. Ne consegue che ogni servitù, ogni ossequio ad un idolo è idolatria. E allora l'artefice di ogni idolo è colpevole dello stesso crimine, a meno che non si ritenga che poco abbia ceduto all'idolatria il popolo che ha consacrato l'immagine di un vitello e non quella di un uomo.

Edizioni: *De idololatria / Tertullianus*, ed. by J.H. Waszink , J.C.M. van Winden, cit., pp. 26, 1-19.

18. Lattanzio, *Divinae Institutiones* II, 2

Quae igitur amentia est, aut ea fingere quae ipsi postmodum timeant, aut timere quae finxerint? Non ipsa - inquiunt - timemus, sed eos, ad quorum imaginem ficta, et quorum nominibus consecrata sunt. Nempe ideo timetis, quod eos in caelo arbitramini: neque enim, si quorum imaginem ficta, et quorum nominibus consecrata sunt. Nempe ideo timetis, quod eos in caelo arbitramini: neque enim, si dii sunt, aliter fieri potest. Cur igitur oculos in coelum non tollitis ; et advocatis eorum nominibus, in aperto sacrificia celebratis? Cur ad parietes, et ligna, et lapides potissimum, quam illo spectatis, ubi eos esse creditis? Quid sibi templa? Quid arae volunt? quid denique ipsa simulacra, quae aut mortuorum aut absentium monimenta sunt? Nam omnino fingendarum similitudinum ratio idcirco ab hominibus inventa est, ut posset eorum memoria retineri, qui vel morti subtracti, vel absentia fuerant separati. Deos igitur in quorum numero reponemus? Si in mortuorum, quis tam stultus ut colat? Si in absentium, colendi ergo non sunt, si nec vident quae facimus, nec audiunt quae precamur. Si autem dii absentes esse non possunt, qui quoniam divini sunt, in quacumque mundi parte fuerint, vident et audiunt universa; supervacua ergo sunt simulacra, illis ubique praesentibus, cum satis sit audientium nomina precibus advocare. At enim prasentes non nisi ad imagines suas adsunt. Ita plane; quemadmodum vulgus existimat, mortuorum animas circa tumulos ac corporum suorum reliquias oberrare. Sed tamen postquam deus praesto ille esse coepit, jam simulacro ejus opus non est.

Quaero enim, si quis imaginem hominis peraegre constituti contempletur saepius, ut ex ea solatium capiat absentis, num idem sane esse videatur, si, eo reverso atque praesente, in contemplanda imagine perseveret, eaque potius, quam ipsius aspectu hominis frui velit? Minime profecto. Etenim hominis imago necessaria tum videtur, cum procul abest; supervacua futura, cum praesto est: Dei autem, cujus spiritus ac numen ibique diffusum, abesse numquam potest, semper utique imago supervacua est. Sed verentur, ne omnis eorum religio inanis sit et vana, si nihil in praesenti videant quod adorent, et ideo simulacra constituunt, quae quia mortuorum sunt imagines, similia mortuis sunt; omni enim sensu carent. Dei autem in aeterni viventis vivum et sensibilem debet esse simulacrum. Quod si a similitudine in nominem accepit, quomodo possunt ista simulacra Deo similia judicari, quae nec sentiunt, nec moventur? Itaque simulacrum Dei non illud est, quod digitis hominis ex lapide, aut aere, aliave materia fabricatur; sed ipse homo, quoniam et sentit, et movetur, et multas magnasque actiones habet. Nec intelligunt homines ineptissimi, quod, si sentire simulacra et moveri possent, ultro adoratura hominem fuissent, a quo sunt expolita, quae essent aut incultus et horridus lapis, aut materia informis ac rudis, nisi fuissent ab homine formata.
Homo igitur illorum quasi pater putandus est, per cujus manus nata sunt, per quem speciem, figuram, pulchritudinem habere coeperunt. Ed ideo melior est qui fecit, quam ila quae facta

sunt. Et tamen factorem ipsum nemo suspicit, aut veretur: quae fecit, timet, tamquam plus possit esse in opere, quam in opifice. Recte igitur Seneca in libris moralibus: Simulacra, inquit, deorum venerantur, illis supplicant genu posito, illa adorant, illis per totum assident diem, aut astant, illis stipe jaciunt, victimas caedunt; et cum tantopere suspiciant, fabros, qui illa fecere, contemnunt. Quid inter se tam contrarium, quam statuarium despicere, statuam adorare, et eum ne in convictum quidem admittere, qui tibi deos faciat? Quam ergo vim, quam potestatem habere possunt, cum ipse, qui fecit illa, non habeat? Sed ne haec quidem dare his potuit, quae habebat, videre, audire, loqui, moveri. Quisquamne igitur tam ineptus est, ut putet aliquid esse in simulacro dei, in quo ne hominis quidem quidquam est praeter umbram? Sed haec nemo considerat; infecti sunt enim persuasione, ac mentes eorum penitus stultitiae perbiberunt. Adorant ergo insensibilia, qui sentiunt: irrationabilia, qui sapiunt; exanima, qui vivunt; terrena, qui oriuntur e coelo. Juvat ergo, velut in aliqua sublimi specula constitutum, unde universi exaudire possint, Persianum illud proclamare: O curvae in terras animae, et coelestium inanes!
Coelum potius intuemini, ad cujus spectaculum vos excitavit ille artifex vester Deus. Ille vobis sublimem vultum dedit; vos in terram curvamini; vos altas mentes, et ad parentem suum cum corporibus suis erectas, ad inferiora deprimitis, tamquam vos poenitat non quadrupedes esse natos. Fas non est coeleste animal cum terrenis, in terramque vergentibus coaequari. Quid vos beneficiis coelestibus orbatis, pronique in humum vestra sponte procumbitis? Humi enim miseri volutamini, cum deorsum quaeritis quod in sublimi quarere, debuistis. Nam ista mortalium digitarum ludicra et fragilia figmenta, ex quolibet materiae genere formata, quid aliud sunt, nisi terra, ex qua nata sunt? Quid ergo rebus inferioribus subjacetis? quid capitibus vestris terram superponitis? Cum enim vos terrae submittitis, humilioresque facitis, ipsi vos ultro ad inferos mergitis, ad mortemque damnatis, quia nihil terra inferius et humilius, nisi mors et inferi. Quae si effugere velletis, subjectam pedibus vestris terram contemneretis, corporis statu salvo: quod idcirco rectum accepistis, quo oculus atque mentem cum eo, qui fecit, conferre possitis. Contemnere autem et calcare terram, nihil aliud est quam simulacra non adorare, quia de terra ficta sunt, item divitias non concupiscere, voluptates corporis spernere, quia opes et corpus ipsum, cujus hospitio utimur, terra est. Vivum colite, ut vivatis; moriatur enim necesse est, qui se suamque animam mortuis adjudicavit.

Che follia è dunque questa? O fingere cose che poi essi stessi temono o temere le cose che hanno immaginato? "Non temiamo le cose in sé - dicono - ma coloro a immagine dei quali sono state immaginate e col nome dei quali sono state divinizzate". Appunto per questo li temete, perché ritenete che siano in cielo; né , infatti, se sono divinità, può essere altrimenti. Perchè dunque non alzate gli occhi al cielo e, invocati i loro nomi, celebrate apertamente sacrifici? Perché alle pareti, sia statue di legno che di pietra, soprattutto contemplate là dove credete che essi stiano? Perché vogliono per sè templi, altari e infine proprio quelle immagini che sono ricordo di persone morte o assenti? Infatti proprio per questo motivo dagli uomini è stata escogitata l'idea di rappresentare immagini somiglianti, perché potesse essere conservato il ricordo di coloro che, o perché hanno ceduto alla morte o perché lontani, sono stati irrimediabilmente separati. Gli dèi pertanto come li consideriamo? Se li mettiamo tra i morti, chi sarebbe tanto stolto da venerarli? Se li mettiamo tra gli assenti, ne conseguirebbe che non si devono venerare, dato che non vedono le nostre azioni,

non ascoltano le nostre preghiere. Se invece gli dèi non possono essere assenti dal momento che sono divini, in qualunque parte del mondo si trovino, vedono e odono tutto; del tutto inutili sono allora le immagini, dato che essi sono ovunque presenti, ed è sufficiente invocare con le preghiere i loro nomi, dato che ascoltano. Infatti non è che gli dèi sono presenti solo davanti alle loro immagini. É senza dubbio così; come la gente crede, le anime dei morti vagano intorno ai tumuli e ai resti dei loro corpi. Ma dopo che un dio ha cominciato ad essere presente, non c'è più bisogno della sua statua.

Infatti, domando, se qualcuno contempla abbastanza frequentemente l'immagine di un uomo per trarre consolazione dall'assenza, ci sembra che sia una cosa ugualmente ragionevole se continua a contemplare l'immagine una volta che quello è tornato ed è presente e preferisca godere di essa piuttosto che della presenza della stessa persona? Per nulla affatto. Infatti l'immagine dell'uomo sembra necessaria quando egli è lontano, mentre sarà del tutto inutile quando è presente; ma l'immagine di Dio, il cui spirito e la cui potenza sono lì diffusi, non possono mai essere assenti, è sempre del tutto inutile. Ma temono che tutta la loro religione sia incosistente e vuota se al momento non vedono niente di ciò che adorano, e per questo dispongono immagini, le quali, poiché sono immagini di morti, sono simili ai morti, infatti non hanno alcuna facoltà di sentire. Invece l'immagine di un Dio che vive in eterno deve essere viva e sensibile. Perché se dalla somiglianza ha preso il nome, in che modo codeste immagini possono essere considerate simili a Dio, dal momento che non si percepiscono sensazioni e non si muovono? Così l'immagine di Dio non è quella che le dita dell'uomo fabbricano con la pietra, il bronzo o qualunque altro materiale, ma è proprio l'uomo, dal momento che percepisce sensazioni e si muove ed è in grado di compiere molte e grandi azioni. Non capiscono gli uomini davvero sciocchi che, se le statue potessero percepire sensazioni e muoversi, spontaneamente adorerebbero l'uomo da cui sono state abbellite, dal momento che sarebbero rozza e fredda pietra, se non fossero state formate dall'uomo. L'uomo, pertanto, deve essere considerato quasi loro padre, dal momento che dalle sue mani sono nate, da lui hanno cominciato ad avere aspetto, figura, bellezza. Per questo, chi ha fatto tali immagini è più pregevole delle immagini che da lui sono state fatte. Eppure, nessuno ammira o teme colui che le ha fatte; teme invece le cose che ha fatto, come se potesse esserci più valore nell'opera che nell'autore. Giustamente, quindi, Seneca, nei suoi scritti morali, dice: "Venerano le immagini degli dèi, rivolgono suppliche in ginocchio, li adorano, siedono accanto ad esse per tutto il giorno o stanno in piedi, ad esse gettano monete, uccidono vittime, e, mentre le ammirano fino a tal punto, disprezzano gli artefici che le hanno fatte". Che cosa c'è di più contraddittorio che disprezzare lo scultore e adorare la statua, non ammettere neppure al banchetto colui che per te ha fatto gli dèi? Quale forza, dunque, quale potenza possono avere mentre colui che le fatte non ne ha? Ma ad esse non ha potuto dare neppure le qualità che aveva, come vedere, udire, parlare, muoversi. Chi mai dunque è tanto sciocco da pensare che ci sia qualcosa di divino in un'immagine nella quale neppure di umano c'è alcunché, tranne la parvenza? Ma queste cose nessuno le prende in considerazione, sono guastati dalle credenze, le balordaggini si sono bevute completamente il loro cervello. Essi, che percepiscono sensazioni, adorano cose insensibili, essi, che hanno intelligenza, cose irragionevoli, essi, che vivono, cose prive di vita, essi, che hanno origine dal cielo, cose che provengono dalla terra. Piace dunque, come gridandolo da un posto di vedetta dal quale tutti possono ascoltare, proclamare questo famoso verso di Persio: "O anime curve sulla terra e vuote di cielo!". Guardate piuttosto il cielo, al cui spettacolo vi ha incitato il vostro artefice Dio. Egli vi ha dato un volto che si eleva veso l'alto, e voi vi curvate a terra; voi abbassate alle cose inferiori le alte menti, elevate al Padre insieme ai corpi, come se vi pentiste di non essere nati quadrupedi. Non è lecito mettere sullo stesso piano un essere terrestre e esseri terreni, inclinati alla terra. Perché vi private dei benefici

del cielo e vi abbassate a terra di vostra iniziativa? Vi voltolate miseri a terra mentre cercate in basso ciò che avreste dovuto cercare in alto. Infatti codesti passatempi di mani mortali e fragili rappresentazioni formate con materiale di qualsiasi genere cos'altro sono se non la terra da cui sono nate? Perché soggiacete alle cose inferiori? Perché ponete la terra sopra le vostre teste? Quando infatti vi sottomettete alla terra, vi rendete più abietti, da voi stessi spontaneamente vi sprofondate negli inferi, vi condannate a morte, perché non c'è niente più giù, più in basso della terra, se non la morte e gli inferi. Se voleste sottrarvi a queste cose, disprezzereste la terra posta sotto i vostri piedi, fatta salva la posizione del corpo: l'avete ricevuto eretto perché possiate rivolgere gli occhi e la mente a colui che l'ha fatto. Disprezzare e calpestare la terra, poi, non significa niente altro che non adorare le immagini, perché di terra sono plasmate, e ugualmente non bramare le ricchezze, disprezzare i piaceri del corpo, perché le ricchezze e lo stesso corpo da cui siamo ospitati sono terra. Onorate chi è vivo, perché anche voi viviate; è inevitabile infatti che muoia colui il quale ha assegnato la sua anima ai morti.

Edizioni: PL 6, 258 B-262 B; Lactance, *Institutions Divines*, Livre II, par P. Monat, cit., pp. 32-42.

19. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, 18

Docui religiones deorum triplici modo vanas esse: uno, quod simulacra ista, quae coluntur, effigies sint hominum mortuorum; esse autem perversum et incongruens, ut simulacrum hominis a simulacro Dei colatur: colit enim quod est deterius et imbecillius; tum inexpiabile facinus esse, deserere viventem, ut defunctorum monimentis servias, qui nec vitam, nec lucem dare cuiquam possunt, qua ipsi carent; nec esse alium quemquam Deum, praeter unum, cujus judicio ac potestati omnis anima subjecta sit. Altero, quod ipsae imagines sacrae, quibus inanissimi homines serviunt, omni sensu carent, quoniam terra sint. Quis autem non intelligat, nefas esse rectum animal curvari, ut adoret terram? quae idcirco pedibus nostris subjecta est, ut calcanda nobis, non adoranda sit, qui sumus ideo excitati ex ea, statumque sublimem praeter caeteras animantes accepimus, ut non revolvamur deorsum, nec hunc coelestem vultum projiciamus ad terram; sed oculos eo dirigamus, quo illos naturae suae conditio dixerit, nihilque aliud adoremus, nihil colamus, nisi solius artificis parentisque nostri unicum numen: qui propterea hominem rigidum figuravit, ut sciamus, nos ad superna et coelestia provocari. Tertio, quod spiritus, qui praesunt ipsis religionibus, condemnati et abjecti a Deo, per terram volutentur: qui non tantum nihil praestare cultoribus suis possint, quoniam rerum potestas penes unum est, verum etiam mortiferis eos illecebris et erroribus perdant; quoniam hoc illis quotidianum sit opus, tenebras hominibus obducere, ne quaeratur ab illis verus Deus. Non igitur colendi sunt, quia sententiae Dei subjacent. Est enim piaculum maximum, addicere se potestati eorum, quibus, si justitiam sequare, potentior esse possis, et eos adjuratione divini nominis expellere, ac fugare. Quod si apparet, religiones istas tot modis esse vanas, quibus docui, manifestum est eos qui vel mortuis supplicant, vel terram venerantur, vel spiritibus impuris animas suas mancipant, rationem hominum non tenere, eosque impietatis ac sceleris sui supplicia pensuros, qui rebelles adversus parentem generis humani Deum, susceptis inexpiabilibus sacris fas omne violaverint.

Ho dimostrato in tre modi che le pratiche religiose rivolte agli dèi sono vane: in primo luogo perché codeste immagini, oggetto di venerazione, sono ritratti di uomini morti; in secondo luogo è cosa stravolta e sconveniente rispetto alla realtà che l'immagine di un uomo sia venerata dall'immagine di Dio; venera infatti ciò che è inferiore e più debole; inoltre è un misfatto inespiabile abbandonare un vivente per servire ai sepolcri di defunti che non possono dare ad alcuno né la vita né la luce di cui essi stessi sono privi; non c'è nessun'altra divinità tranne l'unico Dio, al giudizio e alla potestà del quale l'anima si deve sottomettere. In secondo luogo, perché le stesse immagini sacre, a cui servono uomini assai sciocchi, sono prive di ogni facoltà di sentire, dal momento che sono fatte di terra. Chi non sarebbe in grado di comprendere che non è ammissibile che un essere eretto si incurvi per adorare la terra? Essa poi è stata messa sotto i nostri piedi per essere calpestata, non adorata da noi, che per questo siamo fatti venire fuori da essa e abbiamo ricevuto una posizione più elevata di tutti gli altri esseri animati perché non ci rivolgiamo in basso né protendiamo verso la terra questo volto celeste, ma dirigiamo lo sguardo laddove lo reclama la condizione della sua natura, e niente altro adoriamo, niente altro veneriamo, se non la maestà del solo Creatore e Padre nostro: Egli per questo ha plasmato l'uomo diritto, come sappiamo, per invitarci alle realtà superne celesti. In terzo luogo, perchè gli spiriti attendono agli stessi culti religiosi condannati e rigettati da Dio, si aggirano per la terra: essi non solo non possono garantire niente ai loro cultori, perché la sovranità delle cose è nelle mani di uno solo, ma anche li corrompono con lusinghe mortali ed errori, dal momento che la loro occupazione quotidiana è quella di stendere tenebre sugli uomini, perché essi non cerchino il vero Dio. Quindi non debbono essere venerati, poiché soggiacciono al giudizio di Dio. É infatti il sacrilegio più grande sottomettersi alla potestà di coloro di cui si può essere più potenti, se si segue la giustizia, e si può cacciarli e metterli in fuga con l'invocazione della potenza divina. Se è chiaro, attraverso i tanti modi in cui l'ho mostrato, che i culti religiosi (dei pagani) sono vuoti, è evidente che coloro che o supplicano i morti o venerano la terra o assoggettano le loro anime a spiriti impuri non tengono in considerazione la dignità degli uomini, e pagheranno la pena della loro empietà e del loro misfatto, poiché, ribelli a Dio, Padre del genere umano, con la pratica di culti empi hanno violato ogni diritto.

Edizioni: PL 6, 342 B-344 A.

Atti di culto verso le immagini pagane

20. Arnobio, *Adversus Gentes*, VI, XIV (4-5)

Simulacra ista quae vos terrent quaeque templis in omnibus prostrati atque humiles adoratis ossa lapides aera sunt, argentum aurum testa, ligum sumptum ex arbore aut commixtum glutinum gypso, ex ornatibus fortasse meretriciis aut ex muliebri mundo, camellinis ex ossibus aut ex *Indici* animalis dente, ex caccabulis, ollulis, ex candelabris et lucernis aut ex aliis obscenioribus vasculis congesta, conflata in has species ducta sunt atque in formas quas cernitis exierunt, fornacibus incocta figulinis, ex incudibus et malleis nata, grosis rasa, discobinata de limis, serris furfuraculis asceis secta dolata effossa, terebrarum excavata vertigine, runcinarum levigata de planis". Ita iste non error est, non ut proprie dicatur amentia, deum credere quem tute ipse formaris, subplicare tremibundum fabricatae abs te rei, et cum scias et certus sis tui esse operis et digitorum partum, pronum in faciem ruere, opem

rogare suppliciter adversisque in rebus atque in temporibus asperis propitii numinis favore succurrere?".

Queste immagini che vi atterriscono e che voi, supplici e prostrati in tutti i templi, adorate, sono di pietra o di bronzo nelle ossa, d'oro e d'argento nella testa, legno tratto dall'albero o colla mista a gesso, piene forse di ornamenti da meretrice e oggetti di abbigliamento da donna, di ossa di cammello o denti di animale indiano, formate da pentolacce, recipienti, candelabri e altri vasetti alquanto osceni, fuse insieme sono state foggiate in queste sembianze e sono risultate le statue che vedete, cotte nelle fornaci dei vasai, nate da incudini e martelli, piallate da raschietti, levigate da lime, tagliate, lavorate, scavate da seghe, trivelli e asce, incavate dal moto vorticoso dei trapani, levigate da pialle. Ora codesto non è un errore, non è una follia, per chiamare le cose col loro nome, credere un dio quello che tu stesso hai plasmato, rivolgere suppliche, tremante, a una cosa fabbricata da te, e, pur sapendo ed essendo certo che è un parto del lavoro delle tue dita, cadere a faccia in giù, chiedere aiuto supplicando e nelle situazioni difficili e nelle avversità trovare rimedio nel favore di una divinità propizia?

Edizioni: *Arnobii adversus nationes libri VII* : ex nova codicis Parisini collatione recensuit... G. F. Hildebrand, cit., pp. 510-511.
Traduzioni: *Difesa della vera religione / Arnobio,* a cura di B. Amata, pp. 349-350.

21. Lattanzio, *Divinae Institutiones*, II, IV, 7-9

Quidquid autem oculis manibusque subjectum est, id vero, quia fragile est, ab omni ratione immortalitatis est alienum. Frustra igitur homines auro, ebore, gemnis deos excolunt et exornant; quasi vero ex his rebus ullam possint capere voluptatem. Quis usus est pretiosorum munerum nihil sentientibus? an ille qui mortuis? Pari enim ratione defunctorum corpora, odoribus ac pretiosis vestibus illita et convoluta, humi condunt, qua deos honorant, qui neque cum fierent, sentiebant, neque cum coluntur, sciunt; nec enim sensum consecratione sumpserunt.

Tutto ciò che è soggetto agli occhi e alle mani, ciò in verità, proprio perché é fragile, è estraneo a ogni criterio di immortalità. Invano, dunque, gli uomini abbelliscono e adornano di oro, di avorio e di pietre preziose le immagini degli dèi, come se potessero derivare qualche piacere da questi ornamenti. Chi, fra coloro che non hanno alcuna facoltà percettiva, ha potuto godere di doni preziosi? Forse colui che sta fra i morti? Infatti con lo stesso criterio con cui nascondono in terra i corpi dei morti dopo averli spalmati di unguenti profumati e avvolti in vesti preziose onorano le immagini degli dèi, che, quando venivano fatte, non avevano percezione, quando sono onorate, non ne hanno consapevolezza; dalla consacrazione non acquisiscono, infatti, la facoltà di sentire.

Edizioni: PL 6, 270 A-271 A; Lactance, *Institutions Divines,* Livre II, par P. Monat, cit., pp. 56.35-58.45.

Artisti dell'antichità

22. Origene, *Contra Celsum*, VIII, 17

Ἀγάλματα δὲ καὶ πρέποντα θεῷ ἀναθήματα, οὐχ ὑπὸ βαναύσων τεχνιτῶν κατεσκευασμένα ἀλλ' ὑπὸ λόγου θεοῦ τρανούμενα καὶ μορφούμενα ἐν ἡμῖν, αἱ ἀρεταί, μιμήματα τυγχάνουσαι τοῦ πρωτοτόκου "πάσης κτίσεως", ἐν ᾧ ἐστι δικαιοσύνης καὶ σωφροσύνης καὶ ἀνδρείας καὶ σοφίας καὶ εὐσεβείας καὶ τῶν λοιπῶν ἀρετῶν παραδείγματα. Ἐν πᾶσιν οὖν ἐστι, τοῖς κατὰ τὸν θεῖον λόγον σωφροσύνην ἑαυτοῖς κατασκευάσασι καὶ δικαιοσύνην καὶ ἀνδρείαν καὶ σοφίαν καὶ εὐσέβειαν καὶ τῶν λοιπῶν ἀρετῶν τὰ κατασκευάσματα, ἀγάλματα· οἷς πρέπον εἶναι πεπείσμεθα τιμᾶσθαι τὸ πρωτότυπον πάντων ἀγαλμάτων, τὴν εἰκόνα "τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου", τὸν μονογενῆ θεόν. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἐκδυόμενοι "τὸν παλαιὸν ἄνθρωπον σὺν ταῖς πράξεσιν αὐτοῦ καὶ ἐνδυόμενοι τὸν νέον, τὸν ἀνακαινούμενον εἰς ἐπίγνωσιν κατ' εἰκόνα τοῦ κτίσαντος αὐτόν", τὸ "κατ' εἰκόνα τοῦ κτίσαντος" εἶναι ἀναλαμβάνοντες, ἀγάλματα ἐν ἑαυτοῖς ποιοῦσιν, ὁποῖα βούλεται ὁ ἐπὶ πᾶσι θεός, ἐκείνου. Ὥσπερ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ἀγαλματοποιῶν οἱ μέν τινες εἰσὶ θαυμαστῶς κατορθοῦντες τὸ ἔργον, ὡς φέρ' εἰπεῖν Φειδίας ἢ Πολύκλειτος ἢ ζωγράφοι Ζεῦξις καὶ Ἀπελλῆς, ἕτεροι δὲ ἔλαττον τούτων ἀγαλματοποιοῦσι, καὶ ἄλλοι ἔτι καὶ τῶν δευτέρων ἔλαττον, καὶ ἁπαξαπλῶς πολλὴ διαφορά ἐστι τῆς τῶν ἀγαλμάτων καὶ εἰκόνων κατασκευῆς· τὸν αὐτὸν τρόπον οἱ μέν τινες εἰσὶ ποιοῦντες ἀγάλματα τοῦ ἐπὶ πᾶσι θεοῦ βέλτιον καὶ κατὰ τελείαν ἐπιστήμην, ὡς μηδεμίαν εἶναι σύγκρισιν τοῦ ὑπὸ Φειδίου κατασκευασθέντος Ὀλυμπίου Διὸς πρὸς τὸν κατασκευασθέντα "κατ' εἰκόνα τοῦ κτίσαντος" θεοῦ· πάντων δὲ τῶν ἐν ὅλῃ τῇ κτίσει πολλῷ βέλτιον καὶ ὑπερέχον ἐστὶν ἐν τῷ σωτῆρι ἡμῶν, τῷ λέγοντι· "Ὁ πατὴρ ἐν ἐμοί."

Le statue e le offerte votive che convengono a Dio non sono quelle approntate da rozzi artigiani, ma quelle manifestate e formate in noi dal Verbo di Dio, le virtù che sono imitazione del Primogenito di ogni creazione, nel quale stanno i modelli della giustizia, della prudenza, della fortezza, della pietà e delle altre restanti virtù. Dunque, in tutti coloro che secondo il Verbo divino hanno costruito in se stessi la temperanza, la giustizia, la fortezza, la sapienza, la pietà e le opere delle altre virtù, ci sono delle statue, e con queste noi siamo persuasi che sia conveniente onorare il prototipo di tutte le statue, l'immagine del Dio invisibile, il Dio unigenito. Ma anche coloro che si sono spogliati "dell'uomo antico con le sue opere e si sono rivestiti dell'uomo nuovo , che si rinnova in modo riconoscibile secondo l'immagine del suo Creatore", assumendo l'essere secondo l'immagine del Creatore, edificano in se stessi immagini di Lui, quali il Dio che è al di sopra di tutti desidera.
Come anche nel campo degli scultori ce ne sono alcuni i quali conducono a termine le loro opere in modo mirabile, come metti che io dica Fidia o Policleto o i pittori Zeusi e Apelle, mentre altri fanno statue meno bene di costoro, e altri ancora meno bene di questi, e, per dirla in breve, c'è una grande differenza nella realizzazione delle sculture e delle immagini, allo stesso modo ci sono alcuni che fabbricano statue del Dio sommo in modo migliore e secondo un'arte perfetta, cosicché non c'è alcuna possibilità di confronto fra lo Zeus Olimpio realizzato da Fidia e l'uomo

fatto a immagine di Dio che l'ha creato. Ma di tutte le immagini che esistono in tutto il creato, quella che è di gran lunga la migliore e sta al di sopra delle altre è nel nostro Salvatore, quando dice: "Il Padre è in me".

Edizioni: *Contra Celsum* / Origenes, ed. M. Marcovich**,** cit.,
Traduzioni: *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., pp. 672-673.

Diffidenza verso le opere d'arte

23. Origene, *Contra Celsum*, VI, 66

Ἴδωμεν δὲ καὶ τὴν ἑξῆς αὐτοῦ λέξιν, δι' ἧς οἱονεὶ προσωποποιεῖταί τινα, μετὰ τὸ ἀκοῦσαι τούτων τοιαῦτα λέγοντα· Πῶς οὖν γνῶ τὸν θεόν; Καὶ πῶς τὴν ἐκεῖσε ὁδὸν μάθω; Καὶ πῶς αὐτόν μοι δεικνύεις; Ὡς νῦν γε σκότον μου τῶν ὀφθαλμῶν προβάλλεις, καὶ οὐδὲν ἐναργὲς βλέπω. Εἶτα πρὸς τὸν οὕτως ἐπαπορήσαντα οἱονεὶ ἀποκρίνεται, καὶ τὴν αἰτίαν τοῦ σκότον τῶν ὀφθαλμῶν κατακεχύσθαι τοῦ εἰπόντος τὰ προειρημένα ἀποδιδόναι νομίζει φάσκων· Οὓς ἄν τις εἰς λαμπρὸν φῶς ἐκ σκότους προαγάγῃ, τούτους μὴ δυναμένους ἀντέχειν ταῖς μαρμαρυγαῖς κολάζεσθαι τὴν ὄψιν καὶ βλάπτεσθαι καὶ νομίζειν πηροῦσθαι. Καὶ πρὸς ταῦτα δὲ φήσομεν καθῆσθαι μὲν ἐν σκότῳ καὶ ἱδρῦσθαι ἐν αὐτῷ πάντας τοὺς εἰς τὰς τῶν ζωγράφων καὶ πλαστῶν καὶ ἀνδριαντοποιῶν ἐνορῶντας κακοτεχνίας, μὴ βουλομένους δ' ἀναβλέψαι καὶ ἀναβῆναι τῷ νῷ ἀπὸ ὁρατῶν πάντων καὶ αἰσθητῶν ἐπὶ τὸν ὅλων δημιουργόν, ὅς ἐστι φῶς· ἐν φωτὶ δὲ τυγχάνειν πάντα τὸν ταῖς τοῦ λόγου αὐγαῖς ἀκολουθήσαντα, δείξαντος ἀφ' ὅσης ἀγνοίας καὶ ἀσεβείας καὶ τῆς περὶ τὸ θεῖον ἀμαθίας ταῦτα ἀντὶ τοῦ θεοῦ προσεκυνεῖτο, καὶ χειραγωγήσαντος τὸν τοῦ βουλομένου σώζεσθαι νοῦν πρὸς τὸν ἀγένητον καὶ ἐπὶ πᾶσι θεόν.

Consideriamo anche il tuo testo che segue, nel quale si tratteggia la fisionomia di un personaggio immaginario, che, dopo aver ascoltato queste cose, risponde così: "Come posso allora conoscere Dio? E come posso apprendere la via che conduce verso di lui? E come tu puoi indicarmelo? Poiché ora tu getti le tenebre davanti ai miei occhi e io non vedo nulla di chiaro". Poi immagina di rispondere a colui che ha sollevato tali dubbi e ritiene di spiegare le cose dette prima indicando la causa dell'oscurità che egli avrebbe versato davanti agli occhi del suo interlocutore e dì che se uno conducesse alcune persone dalle tenebre alla luce, costoro, non potendo resistere ai raggi abbaglianti, ti trovano offesi nella vita e ricevono un danno, per cui credono di essere ciechi. A queste affermazioni noi risponderemo che giaccono nelle tenebre e vi dimorano coloro che soffermano lo sguardo sulle male arti dei pittori, degli scultori e dei costruttori di statue, e non vogliono sollevare in alto lo sguardo e innalzarsi con la mente da tutte le cose visibili e sensibili al Creatore dell'universo, che è la luce; al contrario, si trova nella luce colui che si lascia guidare in tutto dai raggi del Verbo, che ha dimostrato per quale inganno, empietà ed ignoranza delle cose divine si giunga ad adorare questi oggetti, ed ha guidato la mente di colui che vuole essere sollevato fino al Dio che non è stato generato e che è al di sopra di tutto.

Edizioni: *Contra Celsum* / Origenes, ed. M. Marcovich**,** cit., pp. 443-444.

Traduzioni: *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., pp. 560-561.

Culto cristiano senza templi e statue

24. Minucio Felice, *Octavius*, X

Multa praetereo consulto; nam et haec nimis multa sunt quae aut omnia aut pleraque omnium vera declarat ipsius pravae religionis obscuritas. Cur etenim occultare et abscondere quidquid illud colunt magnopere nituntur, quum honesta semper publico gaudeant, scelera secreta sint? cur nullas aras habent, templa nulla, nulla nota simulacra? numquam palam loqui, numquam libere congregari [sustinent], nisi illud quod colunt et interprimunt, aut puniendum est aut pudendum? Unde autem, vel quis ille, aut ubi Deus unicus, solitarius, destitutus; quem non gens libera, non regna, non saltem Romana superstitio noverunt? Judaeorum sola et misera gentilitas unum et ipsi Deum, sed palam, sed templis, aris, victimis caerimoniisque coluerunt: cujus adeo nulla vis nec potestas est, ut sit Romanis numinibus cum sua sibi natione captivus. At etiam Christiani quanta monstra, quae portenta confingunt? Deum illum suum, quem nec ostendere possunt nec videre, in omnium mores, actus omnium, verba denique et occultas cogitationes diligenter inquirere, discurrentem scilicet, atque ubique praesentem; molestum illum volunt, inquietum, impudenter etiam curiosum, siquidem adstat factis omnibus, locis omnibus intererrat: cum nec singulis inservire possit, per universa districtus, nec universis sufficere, in singulis occupatus. Quid? quod toto orbi, et ipsi mundo cum sideribus suis minantur incendium, ruinam moliuntur? quasi aut naturae divinis legibus constitutus aeternus ordo turbetur, aut rupto elementorum omnium foedere, et coelesti compage divisa, moles ista qua continetur et cingitur subruatur.

Di proposito tralascio molte cose; infatti sono troppe queste cose che tutte o in larga parte dichiara vere l'oscurità di questa malvagia religione. Perché infatti si sforzano di occultare e nascondere tutto ciò che venerano, dal momento che le azioni oneste godono ad essere conosciute, sono le delittuose a preferire la segretezza? Perché non hanno nessun altare, nessun tempio, nessuna immagine che sia nota? Mai sostengono di riunirsi liberamente e di parlare apertamente, per nessun'altra ragione che questa, che ciò che venerano e tengono nascosto, o deve essere punito o è qualcosa di cui ci si deve vergognare? Da dove viene, poi, o chi è, o dove sta, quel Dio unico, solitario, abbandonato, che la gente libera non ha conosciuto, non hanno conosciuto i regni, e neppure la superstizione romana? La sola e misera nazionalità dei Giudei onora anch'essa un solo Dio, ma apertamente, con templi, altari, vittime e cerimonie, ma esso non ha nessuna forza e nessuna potenza, tanto da essere prigioniero delle divinità romane, assieme al suo popolo. Ma i Cristiani che mostruose stranezze, che prodigi si inventano? Quel loro dio, che non possono nè mostrare nè vedere, inquisisce minuziosamente sui costumi di tutti, sulle azioni di tutti, sulle parole, infine, e sui pensieri occulti, correndo da una parte all'altra, evidentemente dovunque presente: lo vogliono molesto, inquieto e sfacciatamente curioso, se è vero che assiste ai fatti di tutti, si aggira in ogni luogo, senza poter dare tutto il proprio aiuto alle singole persone, impegnato per tutto l'universo, senza essere in grado di provvedere all'universo intero. Che dire poi del fatto che minacciano incendi e preparano rovina a questo stesso mondo con le sue costellazioni? Come se fosse sconvolto l'ordine eterno stabilito dalle leggi divine o, rotto il patto

di tutti gli elementi, divisa la compagine celeste, sia distrutta questa mole gigantesca da cui è contenuta e avvolta.

Edizioni: PL 3, 264 A- 266 A; Minucio Felice, *Octavius*, a cura di E. Piccolo, pp. 11-12.

25. Minucio Felice, *Octavius*, XXXII

Putatis autem nos occultare quod colimus, si delubra et aras non habemus? Quod enim simulacrum Deo fingam, quum, si recte existimes, sit Dei homo ipse simulacrum? Templum quod ei exstruam, quum totus hic mundus, ejus opere fabricatus, eum capere non possit? et, quum homo latius maneam, intra unam aediculam vim tantae majestatis includam? Nonne melius in nostra dedicandus est mente, in nostro imo consecrandus est pectore? Hostias et victimas Domino offeram, quas in usum mei protulit, ut rejiciam ei suum munus? ingratum est; quum sit litabilis hostia bonus animus, et pura mens, et sincera sententia. Igitur, qui innocentiam colit, Domino supplicat; qui justitiam, Deo libat; qui fraudibus abstinet, propitiat Deum; qui hominem periculo surripit, optimam victimam caedit. Haec nostra sacrificia, haec Dei sacra sunt; sic apud nos religiosior est ille qui justior. At enim, quem colimus Deum, nec ostendimus nec videmus: immo ex hoc Deum credimus, quod eum sentire possumus, videre non possumus. In operibus enim ejus et in mundi omnibus motibus virtutem ejus semper praesentem aspicimus, quum tonat, fulgurat, fulminat, quum serenat. Nec mireris si Deum non videas: vento et flatibus omnia impelluntur, vibrantur, agitantur; et sub oculos tamen non venit ventus et flatus. In sole adeo, qui videndi omnibus causa est, videre non possumus; radiis acies submovetur, obtutus intuentis hebetatur: et, si diutius inspicias, omnis visus exstinguitur. Quid? ipsum solis artificem, illum luminis fontem possis sustinere, quum te ab ejus fulgoribus avertas, a fulminibus abscondas? Deum oculis carnalibus vis videre, quum ipsam animam tuam, qua vivificaris et loqueris, nec aspicere possis, nec tenere? Sed enim Deus actum hominis ignorat, et, in coelo constitutus, non potest, aut omnes obire, aut singulos nosse. Erras, o homo, et falleris. Unde enim Deus longe est, quum omnia coelestia terrenaque, et quae extra istam orbis provinciam sunt, Deo cognita, plena sint? Ubique non tantum nobis proximus, sed infusus est. In sole adeo rursus intende: coelo adfixus, sed terris omnibus sparsus est; pariter praesens ubique interest et miscetur omnibus, nusquam enim claritudo violatur. Quanto magis Deus, auctor omnium ac speculator omnium, a quo nullum potest esse secretum, tenebris interest, interest cogitationibus nostris quasi alteris tenebris. Non tantum sub illo agimus, sed et cum illo, ut prope dixerim, vivimus.

Pensate poi che noi nascondiamo ciò che veneriamo se non abbiamo templi e altari. Ma quale simulacro potrei plasmare a Dio, dal momento che, se si pensa rettamente, è l'uomo stesso immagine di Dio? Quale tempio io potrei costruirgli, dal momento che tutto questo mondo, edificato dall'opera delle sue mani, non può contenerlo? E, rimanendo io pienamente uomo, potrei rinchiudere in una cappella la potenza di una maestà tanto grande? Non è forse meglio che Egli debba essere onorato nella nostra mente, riconosciuto come dio nel profondo del cuore? Offrirò a Dio come vittime sacrificali gli animali che Egli mi ha messo davanti a mio vantaggio,

così da rimandargli il suo dono? Sarebbe un gesto di ingratitudine. E invece è una vittima sacrificale di buon auspicio un animo buono, una mente pura, un'intenzione sincera. Pertanto, chi coltiva l'innocenza offre sacrifici al Signore, chi pratica la giustizia fa un'offerta a Dio, chi si astiene dalla frode propizia la divinità, chi sottrae un uomo al pericolo immola la vittima migliore. Questi sono i nostri sacrifici, queste le nostre pratiche religiose, così presso di noi è più religioso chi è giusto. Ma certamente il Dio che veneriamo non lo mostriamo né lo vediamo, di certo per questo, perché Dio lo possiamo sentire, ma non lo possiamo vedere. Infatti nelle sue opere e in tutti i moti dell'universo noi vediamo sempre presenti le sue virtù: quando tuona, quando lampeggia, quando fulmina, quando è sereno. Non ti dovresti meravigliare se non vedi Dio. Tutte le cose sono sospinte, scosse, agitate dal soffio del vento, eppure non ti viene davanti agli occhi il soffio del vento. Così nel sole, che per tutti è la causa prima del vedere, noi non possiamo vedere: dai raggi ci è sottratta la vista, la facoltà visiva di colui che guarda è offuscata, e, se fissi lo sguardo piuttosto a lungo, ogni senso della vista è annullato. E allora, se distogli lo sguardo dai suoi lampi, se ti nascondi dai suoi fulmini, potrei sostenere lo stesso Creatore del sole, la fonte della luce? Vorresti vedere Dio con gli occhi della carne, mentre non puoi né vedere né comprendere la tua anima, dalla quale hai la vita e la parola? "Ma Dio ignora l'operato dell'uomo, e, collocato nel cielo, non può incontrare né conoscere ciascuno". Ti sbagli, o uomo, e ti inganni. Come infatti Dio può essere lontano, dal momento che tutte le parti del cielo e della terra, anche quelle che sono fuori da codesta provincia del paese, sono note a Dio e sono piene di Dio? Dovunque non è solo vicino a noi, ma è infuso in noi. Di nuovo ancora poni mente al sole: è attaccato al cielo, ma si spande su tutte le cose, parimenti presente, interviene dovunque e si mescola a tutto, mai infatti la sua luminosità è violata. Quanto più Dio, che tutto ha creato e tutto osserva, dal quale nulla può essere separato, prende parte alle tenebre, prende parte ai nostri pensieri, come se fossero altre tenebre. Non solo agiamo sotto di Lui, ma anche con Lui viviamo, come poco fa ho detto.

Edizioni: PL 3, 339 A-341 B; Minucio Felice, *Octavius*, a cura di E. Piccolo pp. 32-33.

26. Origene, *Contra Celsum*, 3, 17

Παραβάλλειν δὲ τὰ τῆς πίστεως ἡμῶν τοῖς Αἰγυπτίων θέλει πράγμασι· Παρ' οἷς προσιόντι μέν ἐστι λαμπρὰ τεμένη καὶ ἄλση καὶ προπυλαίων μεγέθη τε καὶ κάλλη καὶ νεὼ θαυμάσιοι καὶ σκηναὶ πέριξ ὑπερήφανοι καὶ θρησκεῖαι μάλα δεισιδαίμονες καὶ μυστηριώτιδες, ἤδη δὲ εἰσιόντι καὶ ἐνδοτέρω γινομένῳ θεωρεῖται προσκυνούμενος αἴλουρος ἢ πίθηκος ἢ κροκόδειλος ἢ τράγος ἢ κύων. Τί γὰρ τὸ ἀνάλογον τοῖς πρὸς τοὺς προσιόντας σεμνοφανέσιν Αἰγυπτίων ἐστὶ παρ' ἡμῖν, τί δὲ τὸ ἀνάλογον τοῖς ἔνδον μετὰ τὰ σεμνὰ προπύλαια ἀλόγοις ζῴοις προσκυνουμένοις; Ἢ τὰς μὲν προφητείας καὶ τὸν ἐπὶ πᾶσι θεὸν καὶ τὰ κατὰ τῶν ἀγαλμάτων <νοεῖν> ἐστὶ τὰ καὶ κατ' αὐτὸν σεμνά, Ἰησοῦς δὲ Χριστὸς ἐσταυρωμένος τὸ ἀνάλογον τῷ προσκυνουμένῳ ἀλόγῳ ζῴῳ; Ἀλλ' ἐὰν τοῦτο λέγῃ–οὐ γὰρ ἄλλο τι οἶμαι φήσειν αὐτόν–, ἀπαντήσομεν ὅτι πλείονα ἐν τοῖς ἀνωτέρω ἡμῖν εἰς κατασ κευὴν τῶν κατὰ τὸν Ἰησοῦν εἴρηται, ὅτι καὶ τὰ δοκοῦντα κατ' ἄνθρωπον αὐτῷ συμβεβηκέναι χρησίμως γέγονεν τῷ παντὶ καὶ σωτηρίως τῷ ὅλῳ κόσμῳ.

Celso vuole mettere a confronto le cose della nostra fede con ciò che fanno gli Egiziani. Chi giunge presso di loro trova splendidi santuari e boschi sacri; vestiboli belli e imponenti, templi meravigliosi e tutt'intorno costruzioni magnifiche, inoltre riti pieni di religione e di mistero, ma a chi entra e penetra nell'interno è dato vedere come oggetto di venerazione un gatto o una scimmia o un coccodrillo o un capro o un cane. Ma in realtà quale analogia ci può essere tra le assurdità degli Egiziani, che appaiono a coloro che vi si appressano, e le cose nostre? Quale analogia con quegli animali privi di ragione, che all'interno di quei vestiboli maestosi sono oggetto di venerazione? O bisogna forse pensare che le profezie, il Dio al di sopra di tutti, le ostilità verso le immagini siano le cose venerande della nostra religione anche secondo lui, che paragona Cristo crocifisso alla bestia irrazionale oggetto di venerazione? Ma se Celso dice questo - e io non credo che voglia dire qualcosa di diverso - risponderemo che nelle nostre pagine precedenti abbiamo prodotto molti argomenti a sostegno delle vicende che riguardano Gesù e che anche le cose che da lui come uomo sono state sofferte sono state assolutamente vantaggio e salvezza per l'intero universo.

Edizioni: *Contra Celsum* / Origenes, ed. M. Marcovich**,** cit., p. 164, 20-25.
Traduzioni: *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., p. 231.

27. Origene*, Contra Celsum*, V, 35

Οὕτως οὖν καὶ ὁ ὑπὸ τοῦ λόγου προσαχθεὶς ἐπὶ τὸ σέβειν τὸν τῶν ὅλων θεὸν καὶ διὰ τὰ πάτρια κάτω που μένων παρὰ τοῖς ἀγάλμασι καὶ τοῖς ἀνθρωπίνοις ἱδρύμασι καὶ μὴ βουλό μενος ἀναβῆναι τῇ προαιρέσει πρὸς τὸν δημιουργὸν παρα πλήσιος ἂν γένοιτο τοῖς μαθοῦσι μὲν τὰ φιλοσοφίας φοβου μένοις δὲ τὰ μὴ φοβερὰ καὶ νομίζουσιν ἀσέβειαν εἶναι τὸ τοιῶνδε ἐμφαγεῖν.

Allo stesso modo, dunque, anche colui che è stato guidato dal Verbo a venerare il Dio dell'universo, quando a causa delle tradizioni patrie resta a terra, in mezzo alle statue e alle immagini degli uomini, e non vuole sollevarsi con la sua volontà fino al Creatore, diventa simile a coloro che, pur avendo appreso la filosofia, restano nella paura di cose che non sono da temere e considerano empietà il cibarsi di determinati alimenti.

Edizioni: *Contra Celsum* / Origenes, ed. M. Marcovich**,** cit., p. 350, 9-14.
Traduzioni: *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., p. 450.

28. Origene, *Contra Celsum*, VII, 64

Ὥσπερ οὖν τὸ ἓν τοῦτο πρᾶγμα, ἡ τῆς μοιχείας ἀποχή, ἓν εἶναι δοκοῦσα πολλὰ ἁλίσκεται τυγχάνουσα παρὰ τὰ διάφορα δόγματα καὶ τὰς προθέσεις, οὕτως καὶ τῶν μὴ ἀνεχομένων παρὰ βωμοῖς καὶ ναοῖς καὶ ἀγάλμασι σέβειν τὸ θεῖον Σκύθαι μὲν ἢ Λιβύων οἱ Νομάδες ἢ Σῆρες οἱ ἄθεοι ἢ Πέρσαι ἀπὸ δογμάτων τοῦτο πράττουσιν ἄλλων, ἢ ὧν Χριστιανοὶ καὶ Ἰουδαῖοι οὐκ ἀνέχονται τῆς τοιαύτης ὑπολαμβανομένης εἰς τὸ θεῖον θεραπείας· οὐδεὶς <γὰρ> ἐκείνων διὰ τὸ ἐκκλίνειν καὶ κατασπᾶν καὶ κατάγειν τὴν περὶ τὸ θεῖον θρησκείαν ἐπὶ τὴν τοιαύτην ὕλην οὑτωσὶ

ἐσχηματισμένην οὐκ ἀνέχεται βωμῶν καὶ ἀγαλμάτων οὐδὲ διὰ τὸ διειληφέναι περὶ δαιμόνων ὅτι τοιοῖσδε παρακαθέζονται σχήμασι καὶ χωρίοις, ἤτοι ὑπό τινων μαγγανειῶν κατακλη θέντες ἢ καὶ ἄλλως δυνηθέντες προκαταλαβεῖν ἑαυτοῖς τόπους, ἐν οἷς τῆς τῶν θυομένων ἀποφορᾶς λίχνως μεταλαμ βάνοντες παράνομον ἡδονὴν καὶ παρανόμους θηράσονται· Χριστιανοὶ δὲ καὶ Ἰουδαῖοι διὰ τὸ "Κύριον τὸν θεόν σου φοβηθήση καὶ αὐτῷ μόνῳ λατρεύσεις" <καὶ> διὰ τὸ "Οὐκ ἔσονταί σοι θεοὶ ἕτεροι πλὴν ἐμοῦ" καὶ "Οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἴδωλον οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα, ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ <ἄνω> καὶ ὅσα ἐν τῇ γῇ κάτω καὶ ὅσα ἐν τῷ ὕδατι ὑποκάτω τῆς γῆς· οὐ προσκυνήσεις αὐτοῖς οὐδὲ μὴ λατρεύσεις αὐτοῖς" καὶ διὰ τὸ "Κύριον τὸν θεόν σου προσκυνήσεις καὶ αὐτῷ μόνῳ λατρεύσεις" καὶ ἄλλα πλείονα τούτοις παραπλήσια οὐ μόνον ἐκτρέπονται νεὼς καὶ βωμοὺς καὶ ἀγάλματα, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τὸ ἀποθνήσκειν, ὅτε δεῖ, ἑτοίμως ἔρχονται ὑπὲρ τοῦ μὴ μολῦναι τὴν περὶ τοῦ θεοῦ τῶν ὅλων ὑπόληψιν διά τινος τοιούτου παρανομήματος.

Come dunque questa azione unica, cioè l'astinenza dall'adulterio, pur sembrando essere unica, risulta poi essere molteplice secondo che venga determinata da differenti dottrine e intenzioni, così accade anche nell'ambito di coloro che si astengono dal venerare la divinità per mezzo di altari, di templi, di statue; gli Sciti o i Nomadi della Libia o i Seri, che sono atei, o i Persiani, si comportano in questo modo pur partendo da dottrine diverse da quelle per cui i Cristiani e i Giudei non celebrano un culto siffatto e che si considera un ossequip alla divinità. Infatti nessuno di essi si rifiuta di ammettere il culto degli altari e delle statue perché intende abbassare, degradare e svilire l'adorazione nei confronti della divinità rivolgendola verso tale materia così modellata, né per aver afferrato, riguardo ai demoni, l'idea che presiedono a queste immagini e a questi luoghi, sia evocati da alcuni incantesimi sia resi capaci per qualche altra ragione di impadronirsi di quei luoghi dove, partecipando avidamente del contributo delle vittime sacrificate, vanno a caccia di un piacere iniquo e di uomini senza legge. Invece i Cristiani e i Giudei, per il precetto "Temerai il Signore Dio tuo e a Lui solo servirai", e per l'altro "non vi saranno altri dèi all'infuori di me", e ancora "Non ti farai immagine nè simulacro alcuno di ciò che è in alto nel cielo e in basso sulla terra e nell'acqua sotto la terra; non li adorerai né presterai a loro culto" e per molti altri precetti simili a questi non solo evitano templi, altari e statue, ma vanno anche incontro alla morte, quando è necessario, per non macchiare la loro concezione del Dio dell'universo con un'offesa di tal fatta.

Edizioni: *Contra Celsum* / Origenes, ed. M. Marcovich**,** cit., p.
Traduzioni: *Contro Celso* / di Origene, a cura di P. Ressa, cit., pp. 647-648.

29. Arnobio, *Adversus Gentes*, VI, 3 (1-3)

"Sed templa illis extruimus nulla nec eorum efflgies adoramus, non mactamus hostias, non tura ac vina libamus". - Et quid amplius possumus vel honoris eis attribuere vel dignitatis, quam quod eos in ea ponimus parte qua rerum caput ac dominum summum que ipsum regem, cui debent di una nobiscum, quod esse se sentiunt et vitali in substantia contineri? Numquid enim delubris ut templorum eum constructionibus honoramus? Numquid ei hostias

caedimus? Numquid alias res damus, quas libere, profundere non est rationis expensae sed tracti per consuetudinem moris? Etenim plena dementia est, necessitatibus tuis potentiora metiri et quae tibi sint usui datoribus diis dare, et honorem istum, non contumeliam ducere. Templa igitur, quaerimus, in deorum quos usus aut in rei cuius necessitatem aut dicitis esse constructa aut esse rursus aedificanda censetis?

"Ma ad essi non innalziamo nessun tempio, non adoriamo le loro immagini, non uccidiamo vittime, non offriamo incenso o vino". E quale maggiore onore o dignità possiamo ad essi attribuire del fatto che lo poniamo in quella parte in cui collochiamo il capo e sommo signore e lo stesso re, a cui gli dèi sono obbligati insieme con noi, del fatto che percepiscono di esistere e di essere composti di un principio vitale? Perché infatti mai lo onoriamo con santuari come con la costruzione di templi? Perchè mai a lui sacrifichiamo vittime? Perchè mai presentiamo altre offerte, offrire in libagione e donare le quali non viene da un motivo razionale, ma da un costume protratto per consuetudine? Infatti è follia totale valutare le cose più potenti secondo le proprie necessità e dare agli dèi che ce le hanno date le cose che ci sono utili e considerare questo un onore, invece che un'offesa. Dunque i templi, vogliamo sapere, per quale utilità degli dèi o per la necessità di che cosa dite che sono stati costruiti o ritenete che di nuovo debbano essere edificati?

Edizioni: *Arnobii adversus nationes libri VII* : ex nova codicis Parisini collatione recensuit... G. F. Hildebrand, cit., p. 488.
Traduzioni: *Difesa della vera religione / Arnobio,* a cura di B. Amata, p. 337.

I cristiani e le immagini dell'imperatore

30. Ireneo di Lione, *Adversus Haereses*, I, 8,1

Ὅνπερ τρόπον εἴ τις, βασιλέως εἰκόνος καλῆς κατεσκευασμένης ἐπιμελῶς ἐκ ψηφίδων ἐπισήμων ὑπὸ σοφοῦ τεχνίτου, ¦ λύσας τὴν ὑποκειμένην τοῦ ἀνθρώπου ἰδέαν, μετενέγκοι τὰς ψεφῖδας ἐκείνας καὶ μεθαρμόσοι καὶ ποιήσοι μορφὴν κυνὸς ἢ ἀλώπεκος καὶ ταύτην φαύλως κατεσκευασμένην, ἔπειτα διορίζοιτο καὶ λέγοι ταύτην εἶναι τὴν τοῦ βασιλέως ἐκείνην εἰκόνα τὴν καλήν, ἣν ὁ σοφὸς τεχνίτης κατεσκεύασεν, δεικνὺς τὰς ψεφῖδας τὰς καλῶς ὑπὸ τοῦ τεχνίτου τοῦ πρώτου εἰς τὴν τοῦ βασιλέως εἰκόνα συντεθείσας, κακῶς δὲ ὑπὸ τοῦ ὑστέρου εἰς κυνὸς μορφὴν μετενεχθείσας, καὶ διὰ τῆς τῶν ψεφίδων φαντασίας μεθοδεύοι τοὺς ἀπειροτέρους τοὺς κατάληψιν βασιλικῆς μορφῆς οὐκ ἔχοντας καὶ πείθοι ὅτι αὕτη ἡ σαπρὰ τῆς ἀλώπεκος ἰδέα ¦ ἐκείνη ἐστὶν ἡ καλὴ τοῦ βασιλέως εἰκών· τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ οὗτοι γραῶν μύθους συγκαττύσαντες, ἔπειτα ῥήματα καὶ λέξεις καὶ παραβολὰς ὅθεν καὶ ποθὲν ἀποσπῶντες, ἐφαρμόζειν βούλονται τοῖς μύθοις αὐτῶν τὰ λόγια τοῦ Θεοῦ.

In questo modo, se uno, dopo che gli è stata fatta da un artista esperto una bella immagine dell'imperatore, eseguita in modo accurato con tessere preziose, sposta le tessere, dissolvendo la figura di uomo che gli era stata posta sotto gli occhi, e le riordina rappresentando la figura di un cane o di una volpe, e la esegue pure malamente, e poi dichiara e sostiene che questa è quella bella immagine dell'imperatore che l'abile artista aveva eseguito, mostrando le tessere che dal primo artista erano state disposte opportunamente per formare l'immagine dell'imperatore e che dal secondo erano invece state disposte per rappresentare un cane, e attraverso il bello spettacolo delle tessere riesce a ingannare gli inesperti che non hanno conoscenza dell'aspetto del sovrano, e riesce a convincerli che la brutta figura della volpe è la bella immagine dell'imperatore, allo stesso modo costoro, ricucendo insieme favole da vecchierelle e poi togliendo da una parte e dall'altra (della Scrittura) parole, fasi e parabole, vogliono adattare le loro favole alla parola di Dio.

Edizioni: Irenäus von Lyon. *Epideixis. Adversus Haereses. Darlegung der Apostolischen Verkündigung. Gegen die Häresien I (Fontes Christiani 8/1)*, übersetzt und eingeleitet hrsg N. Brox, Freiburg u.a. , 1993, pp. 174.21-176.10
Traduzioni: Ireneo di Lione, *Contro le eresie e gli altri scritti*, a cura di E. Bellini, Milano, 1981, II ed. a cura di G. Maschio, Milano, 1997 (prima edizione 1981), p. 65

31. Ireneo di Lione, *Adversus Haereses,* IV, 17,6

Τί δὲ τὸ ὄνομα τὸ ἐν τοῖς ἔθνεσι δοξαζόμενον, ἀλλ'ἢ τὸ τοῦ Κυρίου ἡμῶν, δι'οὗ δοξάζεται ὁ Πατὴρ καὶ δοξάζεται ὁ ἄνθρωπος; Καὶ ἐπεὶ τοῦ ἰδίου αὐτοῦ Υἱοῦ ἐστι καὶ ὑπ'αὐτοῦ γέγονεν, ἴδιον ἐκεῖνο ὡμολόγησεν. Ὥσπερ, εἰ βασιλεύς τις τὴν τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ γράψειεν εἰκόνα, δικαίως ἂν ἰδίαν εἴποι τὴν εἰκόνα κατὰ τὰ ἀμφότερα, ὅτι τε τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ ἐστι καὶ ὅτι αὐτὸς ἐποίησεν αὐτήν, οὕτως καὶ Ἰησοῦ Χριστοῦ τὸ ὄνομα τὸ κατὰ παντὸς τοῦ κόσμου δοξαζόμενον ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ἴδιον ὡμολόγησεν ὁ Πατήρ, ὅτι τε τοῦ Υἱοῦ αὐτοῦ ἐστι καὶ ὅτι αὐτὸς γράψας αὐτὸ εἰς σωτηρίαν ἔδωκε τῶν ἀνθρώπων.

Ora, quale nome è lodato fra le genti se non quello del Signore nostro, per mezzo del quale è glorificato il Padre ed è glorificato l'uomo? e poiché è il nome del suo proprio Figlio ed è nato da Lui, lo ha riconosciuto come suo proprio. Come se un imperatore tracciasse l'immagine di suo figlio potrebbe dire che quell'immagine è sua per due ragioni, perché è del suo stesso figlio e perché l'ha fatta lui, così il Padre ha riconosciuto come suo proprio il nome di Gesù Cristo glorificato nella chiesa in tutto il mondo, perché è del suo proprio Figlio e perché, dopo averlo designato, lo ha dato per la salvezza degli uomini.

Edizioni: Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, livre IV, Tome II, édition critique par Adelin Rousseau et Louis Doutreleau, Paris, 1965 (Sources chrétiennes 100.2), p. 595, 158-168,
Traduzioni: Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, a cura di G. Maschio, p. 339.

32. Ireneo di Lione, *Adversus Haereses,* IV, 30, 2

Et illos quidem non signatum aurum et argentum in paucis vasculis, quaemadmodum praediximus, acripientes, injuste fecisse dicunt; semetipsos autem (dicuntur enim quod verum

est, licet ridiculum quibusdam esse videatur), ex alienis laboribus insigne aurum, et argentum, et aeramentum, cum inscriptione et imagine Caesaris in zonis suis ferentes, juste (se) facere dicunt.

Come ho affermato in precedenza, dicono che quelli si sono comportati ingiustamente accettando come compenso oro e argento non coniato in forma di piccoli vasi; eppure essi stessi (si riferisce ciò che è vero anche se ad alcuni può sembrare ridicolo) dicono di comportarsi giustamente quando portano sulle loro cinture oro straordinario, frutto del lavoro di altri, e argento e bronzo con l'iscrizione e l'immagine dell'imperatore.

Edizioni: PG 7, 1068 B, 70-72
Traduzioni: Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, a cura di G. Maschio, p. 371

33. Tertulliano, *Ad Nationes*, I, 17

De obstinationibus vero uel praesumptionibus si qua proponitis, ne istae quidem ad communionem comparationis absistunt. Prima obstinatio est, qua secunda a *d*eis religio constituitur Caesarianae maiestatis, quod inreligiosi dicamur in Caesares, neque imagines eorum repropitiando neque genios de*i*erando. Hostes populi nuncupamur. Ita vero sit, cum ex vobis nationibus quotidie Caesares et Parthici et Medici et Germanici fiant. Hoc loco Romana gens viderit, in quibus indomitae et extraneae nationes. "Vos tamen de nostris adversus nostros conspiratis!" Agnoscimus sane Romanam in Caesares fidem: nulla umquam coniuratio erupit, nullus in senatu vel in palatiis ipsis sanguis Caesaris notam fixit, nulla in provinciis <*a*>ffectata maiestas! Adhuc Syriae cadaverum odoribus spirant, <*adh*>uc Galli Rhodano suo non lauant!

Quanto alla resistenza ostinata e ai pregiudizi, se ne proponete qualcuno, neppure questo può sottrarsi alla comparazione e al confronto. Il primo è quello secondo il quale il culto della maestà di Cesare è stabilito dagli dèi, per cui siamo definiti empi nei confronti degli imperatori per il fatto che non ci propiziamo le loro immagini e non giuriamo sui loro numi tutelari. Ci definiscono nemici del popolo. Sia pure così, se ogni giorno dai vostri popoli sono fatti Cesari sia Parti, che Medi che Germani. Il popolo romano li vedrà in questo luogo nel quale furono genti indomite e straniere. "Voi, che pure siete dei nostri, cospirate contro i nostri!". Riconosciamo certamente la lealtà di Roma verso i Cesari: non è mai scoppiata nessuna congiura, in senato o nello stesso palazzo imperiale non c'è nessuna macchia impressa dallo spargimento del sangue di Cesare, nelle province non si è ostentata la maestà del popolo romano. Fino ad ora mandano l'odore dei cadaveri della Siria, fino ad ora i Galli non si bagnano nel loro Rodano.

Edizioni: *Opere apologetiche* / Tertulliano ; a cura di C. Moreschini e P. Podolak, Roma, 2006, p. 432

34. Tertulliano, *De idololatria*, XV

Sed luceant, inquit, opera vestra. At nunc lucent tabernae et ianuae nostrae. Plures iam invenias ethnicorum fores sine lucernis et laureis, quam Christianorum. De ista quoque specie quid videtur ? Si idoli honor est, sine dubio idoli honor idololatria est. Si hominis causa est, recogitemus omnem idololatrian in hominis causam esse. Recogitemus omnem idololatrian in homines esse culturam, cum ipsos deos nationum homines retro fuisse etiam apud suos constet. Itaque nihil interest, superioris an huius saeculi viris superstitio ista praestetur. Idololatria non propter personas, quae opponuntur, sed propter officia ista damnata est, quae ad daemonas pertinent. Reddenda sunt Caesari quae sunt Caesaris. Bene quod apposuit: et quae sunt dei deo. Quae ergo sunt Caesaris ? Scilicet de quibus tunc consultatio movebatur, praestandusne esset census Caesari an non. Ideo et monetam ostendi sibi dominus postulavit et de imagine, cuius esset, requisiuit, et cum audisset Caesaris, reddite, ait, quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt dei deo, id est imaginem Caesaris Caesari, quae in nummo est, et imaginem dei deo, quae in homine est, ut Caesari quidem pecuniam reddas, deo temetipsum. Alioquin quid erit dei, si omnia Caesaris ? Ergo, inquis, honor dei est lucernae pro foribus et laurus in postibus ? Non utique quod dei honor est, sed quod eius, qui pro deo eiusmodi officiis honoratur, quantum in manifesto est, salva operatione, quae est in occulto, ad daemonia perveniens. Certi enim esse debemus, si quos latet per ignorantiam litteraturae saecularis, etiam ostioram deos apud Romanos...Si autem sunt qui in ostiis adorentur, ad eos et lucernae et laureae pertinebunt. Idolo feceris, quicquid ostio feceris. Hoc in loco ex auctoritate quoque dei contestor, quia nec tutum est subtrahere, quodcumque uni fuerit ostensum utique omnium causa. Scio fratrem per visionem eadem nocte castigatum graviter, quod ianuam eius subito adnuntiatis gaudiis publicis servi coronassent. Et tamen non ipse coronaverat aut praeceperat ; nam ante processerat et regressus reprehenderat factum. Adeo apud deum in huiusmodi etiam disciplina familiae nostrae aestimamur. Igitur quod attineat ad honores regum vel imperatorum, satis praescriptum habemus, in omni obsequio esse nos oportere secundum apostoli praeceptum subditos magistratibus et principibus et potestatibus, sed intra limites disciplinae, quousque ab idololatria separamur. Propterea enim et illud exemplum trium fratrum praecucurrit, qui alias obsequentes erga regem Nabuchodonosor honorem imaginis eius constantissime respuerunt probantes idololatrian esse, quicquid ultra humani honoris modum ad instar divinae sublimitatis extollitur.

"Risplendano le vostre opere", ha detto (Gesù). Ma ora a risplendere sono le nostre botteghe e le nostre porte. Anzi, ormai le porte delle case dei pagani senza lucerne e corone sono più numerose di quelle dei cristiani. E anche di questa pompa che te ne pare? Se è un onore reso a un idolo, senza dubbio l'onore a un idolo è idolatria; se è un onore reso a un uomo, riflettiamo che ogni idolatria è in ragione dell'uomo. Ricordiamo che ogni specie di idolatria è ossequio che si rivolge a uomini, giacchè è chiaro anche a loro che gli stessi dèi pagani un tempo furono uomini. Pertanto non ha nessuna importanza se queste pratiche superstiziose sono compiute per gli uomini di quest'età o per uomini delle età precedenti. L'idolatria non è condannata per le persone che vi sono implicate, ma per codeste pratiche che riguardano solo potenze demoniache. Bisogna dare "a Cesare quello che è di Cesare", (ha detto Gesù), e opportunamente ha aggiunto: "e a Dio

quello che è di Dio". E che cos'è di Cesare? Evidentemente ciò da cui era partita la domanda: se si dovesse pagare il tributo a Cesare o no. Perciò il Signore volle che gli fosse mostrata la moneta e chiese di chi fosse l'immagine (ivi raffigurata), e, avendo sentito dire che era di Cesare, disse: "Rendete a Cesare ciò che è di Cesare e a Dio ciò che è di Dio", cioè l'immagine di Cesare che era rappresentata nella moneta a Cesare, e l'immagine di Dio, che è nell'uomo, a Dio, di modo che a Cesare senza dubbio tu rendi il denaro e a Dio te stesso. Altrimenti che cosa sarà di Dio, se è tutto di Cesare? Allora, tu mi potresti dire, l'onore da rendere a Dio sono le lucerne nelle porte, le corone d'alloro negli stipiti? Certamente non mi riferisco all'onore da prestare a Dio, ma penso che colui che viene onorato come un dio con siffatte cerimonie, almeno per quello che si vede, fatte salve le opere che si compiono in segreto, deve riallacciarsi alle forze avverse del male. Sappiamo con certezza, se a qualcuno sfugge per ignoranza della letteratura pagana, che anche presso i Romani ci sono gli dèi delle porte. Se poi ci sono dèi che sono adorati nelle porte, ad essi si riferiranno le lucerne e le corone d'alloro (appese alle porte). Tutto ciò che si farà alla porta, si farà all'idolo. A questo proposito voglio chiamare a testimonianza anche l'autorità divina, giacchè non è cosa saggia omettere ciò che è stato mostrato ad uno solo certamente per il bene di tutti. So per mezzo di una visione che un fratello in quella medesima notte fu gravemente castigato perché i suoi servi avevano adornato con corone la sua porta per l'annunzio improvviso di un lieto evento che riguardava tutti. Eppure non era stato lui ad apporre la corona alla porta, nè l'aveva ordinato; infatti era uscito di casa prima e, una volta tornato, aveva appreso ciò che era stato fatto. Così presso Dio, in cose di tal fatta, noi siamo giudicati anche per il modo di agire della nostra servitù. Pertanto, per ciò che riguarda gli onori da rendere a re e imperatori, noi abbiamo precetti a sufficienza: bisogna che negli atti di ossequio noi rispettiamo le indicazioni forniteci dall'Apostolo, cioè noi dobbiamo stare sottomessi a magistrati, capi e autorità, ma dentro i limiti della dottrina che ci mette al riparo dall'idolatria. A questo scopo, infatti, ci è arrivato l'esempio dei tre fratelli, i quali, pur avendo prestato il loro ossequio al re Nabucodonosor, per altri motivi si rifiutarono fermamente di onorare la sua immagine, ritenendo che sia idolatria tutto ciò che è innalzato oltre il limite dell'onore umano, a guisa della sublimità divina.

Edizioni: *De idololatria / Tertullianus*, ed. by J.H. Waszink , J.C.M. van Winden, cit., pp. , pp. 50.40-52.21, 52.30-54.32, 54.38-45

35. Metodio di Olimpo, *De Resurrectione,* II

Αὐτίκα οὖν τῶν τῇδε βασιλέων αἱ εἰκόνες, κἂν μὴ ἀπὸ τῆς πολὺ τιμιωτέρας <ὕλης>, χρυσοῦ τε καὶ ἀργύρου, ὦσι κατεσκευασμέναι, τιμὴν ἔχουσι πρὸς ἁπάντων. Οὐ γὰρ τὰς μὲν ἀπὸ τῆς πολὺ τιμιωτέρας ὕλης θεραπεύοντες ἐξολιγωροῦσιν οἱ ἄνθρωποι <τῶν ἄλλων>, ἀλλὰ πᾶσαν ἐπίσης τιμῶσιν, εἰ καὶ ἀπὸ γύψου ἢ χαλκοῦ ὑπάρχουσι, καὶ ὁ δυσφημήσας εἰς ὁποτέραν οὔτε ὡς εἰς πηλὸν ἀφίεται, οὔτε ὡς χρυσὸν ἐξευτελίσας κρίνεται, ἀλλ' ὡς εἰς αὐτὸν ἀσεβήσας τὸν βασιλέα καὶ κύριον. Τὰς μὲν ἀπὸ χρυσοῦ κατεσκευασμένας εἰκόνας τῶν αὐτοῦ ἀγγέλων, τὰς ἀρχὰς καὶ τὰς ἐξουσίας, εἰς τιμὴν καὶ δόξαν αὐτοῦ ποιοῦμεν.

Per esempio, le immagini dei nostri sovrani, anche quando non sono fatte nei materiali più preziosi – l'oro o l'argento – sono onorate da tutti. Poiché gli uomini, mentre trattano con rispetto

le immagini fatte nei materiali più preziosi, non offendono quelle di materiale meno pregiato, ma onorano tutte le immagini del mondo, anche se sono di gesso o di bronzo. E chi parla contro qualsivoglia di esse non è assolto per aver parlato contro l'argilla né è condannato per aver disprezzato l'oro, ma lo è per essere stato irrispettoso verso il Re e Signore stesso

Edizioni: PG 18, 289, A6-B2

36. Lattanzio, *De mortibus persecutorum,* 19

Cum haec essent constituta, proceditur Kalendis Mais. Constantinum omnes intuebantur, nulla erat dubitatio; milites qui aderant et primores militum electi et acciti ex legionibus in hunc unum intenti gaudebant, optabant, et vota faciebant. Erat locus altus extra civitatem ad milia fere tria, in cuius summo Maximianus ipse purpuram sumpserat, et ibi columna fuerat erecta cum Iovis signo.

Stabilite queste cose, alle calende di Maggio si avanza. Tutti fissavano Costantino, non c'era nessuna esitazione; i soldati che erano presenti e quelli delle prime file, scelti e fatti venire dalle legioni, rivolti solo a lui si rallegravano, esprimevano preghiere, facevano voti. Fuori dalla città, a circa tremila passi, c'era una località elevata, sulla cima della quale lo stesso Massimiano aveva ricevuto la porpora, e lì era stata eretta una colonna con la statua di Giove.

Edizioni: *De la mort des persécuteurs* / Lactance ; introduction, texte critique et traduction de J. Moreau**,** Paris, 1954 (Sources chrétiennes; 39), p. 100; Lucii Caecilii Firmiani Lactantii *De mortibus persecutorum, Recensuit, Italice vertit Franciscus Corsaro,* Catania, 1970, p. 68;

37. Lattanzio, *De mortibus persecutorum,* 25, 1-5

Paucis post diebus laureata imago eius adlata est ad malam bestiam. Deliberavit diu an susci peret. In eo paene res fuit, ut illam et ipsum qui attulerat exureret, nisi eum amici ab illo furore flexissent admonentes eum periculi, quod universi milites, quibus invitis ignoti Caesares erant facti, suscepturi Constantinum fuissent atque ad eum concursuri alacritate summa, si venisset armatus. Suscepit itaque imaginem admodum invitus atque ipsi purpuram misit, ut ultro asci visse illum in societatem videretur. Iam turbatae rationes eius fuerant nec poterat alterum extra numerum nuncupare, ut voluerat. Sed illud excogitavit, ut Severum, qui erat aetate maturior, Augustum nuncuparet, Constantinum vero non imperatorem, sicut erat factus, sed Caesarem cum Maximino appellari iuberet, ut eum de secundo loco reiceret in quartum.

Pochi giorni dopo l'immagine coronata di alloro fu portata alla mala bestia. Ponderò a lungo se accoglierla. La situazione arrivò quasi al punto che egli avrebbe bruciato l'immagine e colui che l'aveva portata, se gli amici non lo avessero distolto da quel furore, avvertendolo del pericolo che tutti i soldati, contro il volere dei quali uomini di bassa origine erano stati fatti Cesari, avrebbero riconosciuto Costantino e sarebbero corsi da lui con grande entusiasmo, se fosse venuto armato. Pertanto accettò l'immagine molto controvoglia, e le mise la porpora, affinché sembrasse che

spontaneamente l'aveva preso come alleato. Ma ormai tutti i suoi piani erano stati sconvolti e non poteva eleggere un altro oltre il numero stabilito, come avrebbe voluto. Ma trovò questa soluzione: eleggere Severo, che era più anziano di età, Augusto, ordinare che Costantino fosse chiamato non imperatore, come era stato eletto, ma Cesare, insieme con Massimino, per farlo retrocedere dal secondo al quarto posto.

Edizioni: *De la mort des persécuteurs* / Lactance , par. J. Moreau**,** cit., p. 106; Lucii Caecilii Firmiani Lactantii *De mortibus persecutorum*, a cura di F. Corsaro, cit., p. 82.

38. Lattanzio, *De mortibus persecutorum,* 42, 1

Eodemque tempore senis Maximiani statuae Constantini iussu revellebantur et imagines ubicumque pictus esset, detrahebantur. Et quia senes ambo simul plerumque picti erant et imagines simul deponebantur amborum..

In quello stesso tempo, per ordine di Costantino, vennero rimosse le statue del vecchio Massimiano e furono cancellate le sue immagini, dovunque fosse stato dipinto. E poiché i due vecchi per lo più erano stati raffigurati insieme, anche le immagini di entrambi venivano deposte.

Lucii Caecilii Firmiani Lactantii *De mortibus persecutorum*, a cura di F. Corsaro, cit., p. 126.

Riflessioni sull'immagine

39. Ireneo, *Adversus Haereses,* II, 23, 1

Typus enim et imago secundum materiam et secundum substantiam aliquotiens a veritate diversus est; secundum autem habitum et liniamentum debet servare similitudinem, et similiter ostendere per praesentia illa quae non sunt praesentia.

La figura e l'immagine, secondo la materia e la sostanza, alcune volte sono diverse dalla realtà, ma nell'aspetto e nella fisionomia devono mantenere la somiglianza e nel medesimo modo mostrare, per mezzo delle cose presenti, quelle che non sono presenti.

Edizioni: Irenäus von Lyon. *Epideixis. Adversus Haereses,* hrsg N. Brox, cit., 192.2-7 (230).
Traduzioni: Ireneo di Lione, *Contro le eresie,* a cura di G. Maschio, p. 176.

40. Tertulliano, *Adversus Marcionem*, III, 10 (1-2)

Igitur non admissus ad consortium exemplorum creatoris, ut alienorum, et suas habentium causas, velim edas et ipse consilium dei tui, quo Christum suum non in veritate carnis exhibuit. Si aspernatus est illam ut terrenam et, ut dicitis, stercoribus infersam, cur non et simulacrum eius proinde despexit? Nullius enimde dignandae rei imago dignanda est.

Sequitur statum similitudo. Sed quomodo inter homines conversaretur, nisi per imaginem substantiae humanae? Cur ergo non potius per veritatem, ut vere conversaretur, si necesse habebat conversari?

Pertanto, poiché non sei stato ammesso insieme a noi a fruire degli esempi del Creatore, perché ti sono estranei e hanno i loro motivi, io vorrei che anche tu mi dichiarassi il disegno del tuo dio, per cui non ha mostrato il suo Cristo nella verità della carne. Se l'ha rifiutata in quanto terrerena e, come dite, impastata di sterco, perché parimenti non ha disdegnato l'immagine di essa? Infatti di nessuna cosa che è da ritenersi indegna deve essere considerata degna l'immagine. La somiglianza si conforma allo stato reale. Ma come avrebbe potuto avere dimestichezza con gli uomini, se non per mezzo dell'immagine della sostanza umana? E se era necessario che avesse commercio con gli uomini, perché non farlo piuttosto per mezzo della verità, in modo tale che realmente avesse a che fare con loro?

Edizioni: Tertullien, *Contre Marcion, tome III(livre III)*, texte critique, traduction et notes par R. Braun, Paris, 1994 (Sources Chretiennes n. 399), pp. 106.1-7-108.8-12.
Traduzioni: Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano, a cura di C. Moreschini, Torino, 1974, Seconda edizione interamente rifatta 1999, p. 232.

Gli artisti cristiani

41. Ippolito di Roma, *Traditio Apostolica*

Si quis est sculptor vel pictor, doceantur ne faciant idola: vel cessent vel reiciantur.

Se qualcuno è un pittore o uno scultore, sia avvisato di non fare idoli. Se non vuole smettere, che sia mandato via.

Edizioni: Hippolytus, *La tradition apostolique d'après les anciennes versions /* Introduction, traduction et notes par Bernard Botte, O.S.B,Paris, 1968 (Sources chrétiennes; 11 bis), p. 70

42. *Didascalia Egiziana*

Si quis sculptor vel pictor est, erudiantur, ne idola faciant; aut desinant aut recipiantur.

Se qualcuno è un fabbricante di immagini o un pittore, che sia ben avvertito di non fare alcun idolo; in caso contrario, sia lasciato fuori o sia espulso.

Edizioni: *Constitutiones Ecclesiae Aegyptiacae, in Didascalia et Constitutiones Apostolorum,* ed. by Funk, Paderborn, 1905, p. 107.

43. Tertulliano, *Adversus Hermogenem*, I, 1-2

Solemus haereticis compendii gratia de posteritate praescribere. In quantum enim veritatis regula prior, quae etiam haereses futuras renuntiauit, in tantum posteriores quaeque doctrinae haereses praeiudicabuntur, quia sunt quae futurae veritatis antiquiore regula praenuntiabantur. Hermogenis autem doctrina tam novella est; denique ad hodiernum homo in saeculo, et natura quoque haereticus, etiam turbulentus, qui loquacitatem facundiam existimet et inpudentiam constantiam deputet et maledicere singulis officium bonae conscientiae iudicet. Praeterea pingit <in>licite, nubit assidue, legem dei in libidinem defendit, in artem contemnit, bis falsarius, et cauterio et stilo, totus adulter, et praedicationis et carnis, siquidem et nubentium contagio foetet nec ipse apostolicus Hermogenes in regula perseveravit.

Siamo soliti eccepire agli eretici, per tagliare corto, il fatto di essere venuti dopo. Infatti, in quanto è anteriore la regola della verità, la quale ha anche preannunziato che ci sarebbero state delle eresie, in tanto tutte le dottrine posteriori saranno considerate eresie, poiché sono quelle la cui futura esistenza è stata preannunciata dalla regola della verità, che è più antica. Ma la dottrina di Ermogene è così nuova! Infine, è un uomo che finora è vissuto nel mondo, ed è eretico anche per natura, per di più è un uomo turbolento, che considera facondia la loquacità, che ritiene l'imprudenza fermezza di carattere, che giudica dovere di una coscienza onesta il dire male di tutti. Inoltre dipinge, cosa che non è lecita, si sposa di frequente, difende la legge di Dio quando è a vantaggio della sua libidine, la disprezza a vantaggio della sua arte, è falsario sotto due aspetti, con il cauterio e con la penna, è adultero sotto ogni aspetto, sia quello della predicazione che quello della carne, giacché puzza del contatto delle persone che si sposano e neppure l'Ermogene seguace degli apostoli ha perseverato nella regola.

Edizioni: *Contre Hermogène* / Tertullien, introduction, texte critique, traduction et commentaire par Frédéric Chapot, Paris , 1999, p. 78.
Traduzioni: *Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano*, a cura di C. Moreschini, pp. 173-174.

44. Tertulliano, *De Idololatria*, VII

Ad hanc partem zelus fidei perorabit ingemens: Christianum ab idolis in ecclesiam venire, de adversaria officina in domum dei venire, attollere ad deum patrem manus matres idolorum, his manibus adorare, quae foris adversus deum adorantur, eas manus admovere corpori domini, quae daemoniis corpora conferunt ? Nec hoc sufficit. Parum sit, si ab aliis manibus accipiant quod contaminent, sed etiam ipsae tradunt aliis quod contaminaverunt. Adleguntur in ordinem ecclesiasticum artifices idolorum. Pro scelus ! Semel Iudaei Christo manus intulerunt, isti quotidie corpus eius lacessunt. O manus praecidendae ! Viderint iam, an per similitudinem dictum sit : si te manus tua scandalizat, amputa eam. Quae magis amputandae, quam in quibus domini corpus scandalizatur ?

Sotto questo aspetto la fede nel suo zelo protesterà ad alta voce, lamentando il fatto che un cristiano venga in chiesa proveniendo da pratiche idolatriche, che venga nella casa di Dio dalla bottega del suo avversario, che alzi a Dio Padre mani che sono madri di idoli, che adori con quelle mani che fuori sono causa di adorazione contro Dio, che avvicini al corpo del Signore quelle mani che danno corpo ai demoni? E non basta questo. Sarebbe poco se ricevessero dalle mani altrui ciò che essi contaminano, ma sono le loro stesse mani che danno agli altri ciò che hanno contaminato. Gli artefici di idoli sono ammessi nell'ordine degli ecclesiastici. Che empietà! I Giudei hanno alzato le mani sul Cristo una sola volta: questi ogni giorno provocano il suo corpo. O mani degne di essere mozzate! Vedano ormai se per una situazione analoga è stato detto: "Se la tua mano ti scandalizza, tagliala". E quali mani sono da tagliare più di quelle nelle quali di scandalizza il corpo del Signore?

Edizioni: *De idololatria / Tertullianus*, ed. by J.H. Waszink , J.C.M. van Winden, cit., p. 50.1-52.21, 52.30-54.45.

45. Tertulliano, *De idololatri*a, VIII

Sunt et aliae conplurium artium species, quae, etsi non contingunt idolorum fabricationem, tamen ea, sine quibus idola, nil possunt, eodem crimine expediunt. Nec enim differt, an extruas vel exornes, si templum, si aram, si aediculam eius instruxeris, si bratteam expresseris aut insignia aut etiam domum fabricaueris. Maior est eiusmodi opera, quae non effigiem confert, sed auctoritatem. Si ita necessitas exhibitionis extenditur, habent et alias species, quae sine exorbitatione disciplinae id est sine idoli confictura opem victus praestent. Scit albarius tector et tecta sarcire et tectoria inducere et cisternam liare et cymatia distendere et multa alia ornamenta praeter simulacra parietibus incrispare. Scit et pictor et marmorarius et aerarius et quicumque caelator latitudines suas et utique multo faciliores. Nam qui signum describit, quanto facilius abacum linit ? Qui de tilia Martem exculpit, quanto citius armarium compingit ? Nulla ars non alterius artis aut mater aut propinqua est. Nihil alterius vacat. Tot sunt artium venae, quot hominum concupiscentiae. Sed de mercedibus et manus pretiis interest. Perinde interest et de labore. Minor merces frequentiore actu repensatur. Quot parietes signa desiderant ? Quot templa et aedes idolis aedificantur ? Domus vero et praetoria et balnea et insulae quantae ? Soccus et baxa quotidie deauratur, Mercurius et Serapis non quotidie. Sufficiat ad quaestum artificiorum. Frequentior est omni superstitione luxuria et ambitio. Lances et scyphos facilius ambitio quam superstitio desiderabit. Coronas quoque magis luxuria quam sollemnitas erogat. Cum igitur ad haec artificiorum genera cohortemur, quae idolum quidem et quae idolo competunt non adtingant, sint autem et hominibus communia saepe quae et idolis, hoc quoque cavere debemus, ne quid scientibus nobis ab aliquibus de manibus nostris in rem idolorum postuletur. Quod si concesserimus et non remediis iam usitatis egerimus, non puto nos a contagio idololatriae vacare, quorum manus non ignorantium in officio vel in honore et usu daemoniorum deprehenduntur.

Ci sono molte forme di arti, le quali, se pure non riguardano la fabbricazione degli idoli, tuttavia si macchiano del medesimo crimine in quanto compiono quelle cose senza le quali gli idoli non hanno nessun potere. Non c'è differenza, infatti, se tu li costruisci e li adorni, se gli innalzi un tempio, un altare, un'edicola, se hai steso le foglie d'oro o i decori, o hai fabbricato la dimora. È

anzi più impontante un'attività siffatta, in quanto non dà all'idolo la figura, ma l'autorità. Se si fa sentire in modo ancora più forte il bisogno di sostentamento, coloro che attendono a queste attività hanno anche altre forme che, senza uscire dai limiti della dottrina cristiana, cioè senza la costruzione di idoli, danno la possibilità di mantenersi. Colui che intonaca e decora pareti, sa anche rimettere a nuovo le cose, applicare rivestimenti di stucco, intonacare cisterne, appianare le muraglie e applicare tanti ornamenti alle pareti, ma senza fare immagini di idoli. Chi dipinge, scolpisce nel marmo, cesella nel bronzo e con ogni altro materiale, conosce bene l'estensione delle sue competenze, che sono senz'altro molto più numerose. Chi infatti disegna una figura, quanto più facilmente saprà appianare un tavolo? Chi è capace di scolpire la figura di Marte da un tronco di tiglio, quanto più rapidamente non sapraà costruire un armadio? Non c'è nessuna arte che non sia madre di un'altra arte o ad essa affine. Non c'è niente che non abbia bisogno d'altro. Tanti sono i filoni delle arti, quanti sono i desideri degli uomini. C'è differenza, però, tra il compenso che se ne può trarre e il costo della mano d'opera. Come c'è differenza anche per quello che riguarda il lavoro. Si paga un prezzo minore per un oggetto che viene messo in commercio piuttosto frequentemente. Ma quante pareti richiedono immagini dipinte? Quanti templi o sedi sacre si innalzano per gli idoli? E invece di case, palazzi, bagni, abitazioni popolari, quante? Capita tutti i giorni di indorare una scarpetta e un sandalo, ma una statua di Mercurio o di Serapide non capita tutti i giorni. Ammettiamo pure che sia sufficiente per il guadagno degli artefici. Ma la smania di lusso e l'ambizione sono più frequenti di ogni superstizione. È il bisogno di ostentazione più che la credenza superstiziosa a far sentire il desiderio di piatti vari e di coppe. Anche le corone, è più il fasto che le cerimonie solenni a richiederle. Dal momento che siamo spinti a questo genere di mestieri che non riguardano l'idolo, pur ammesso che ci siano molti elementi comuni agli uomini e agli idoli, dobbiamo stare attenti soprattutto a questo: che da qualcuno non ci venga richiesta un'opera delle nostre mani che noi sappiamo essere nell'interesse delle immagini idolatre. Se noi lo permetteremo e non attenderemo ai rimedi ormai usuali, non credo che possiamo dichiararci liberi dal contagio dell'idolatria, dal momento che abbiamo consapevolezza che le nostre mani sono usate al servizio, in onore e a vantaggio delle potenze demoniache.

Edizioni: *De idololatria / Tertullianus*, ed. by J.H. Waszink , J.C.M. van Winden, cit., pp. 32.1-34.28-

Immagini di Gesù e degli Apostoli risalenti all'età apostolica

46. Ireneo di Lione, *Adversus Haereses,* I, 25,6

Unde et Marcellina, quae Romam sub Aniceto venit, cum esset huius doctrinae, multos exterminavit. Gnosticos se autem vocant. Et imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam a ¦ Pilato illo in tempore in quo fuit Iesus cum hominibus. Et has coronant, et proponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum, videlicet cum imagine Pythagorae et Platonis et Aristotelis et reliquorum, et reliquiam observationem circa eas similiter ut gentes faciunt.

Perciò anche Marcellina, che venne a Roma al tempo di Aniceto, essendo seguace di questa dottrina, ne allontanò molti. Si definiscono gnostici ed hanno alcune immagini dipinte, altre fabbricate anche con altro materiale, e dicono che sono l'immagine di Cristo fatta da Pilato nel tempo in cui Gesù stava con gli uomini. E le incoronano e le espongono assieme alle immagini dei filosofi del mondo, cioè con l'immagine di Pitagora, di Platone e di Aristotele e degli altri, e rendono ad esse ogni altro culto, proprio come i pagani.

Edizioni: Irenäus von Lyon, *Epideixis. Adversus Haereses*, hrsg N. Brox, cit., 314, 1-10 (344-345)
Traduzioni: Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, a cura di G. Maschio, p. 105.

47. *Atti apocrifi di Giovanni*, 26-29

Συνῆλθον οὖν πλήθους πολλοῦ συναγωγὴ τοῦ Ἰωάννου ἕνεκα. καὶ ἐν τῷ ὁμιλεῖν αὐτὸν τοῖς παροῦσιν ὁ Λυκομήδης φίλον εὐφυῆ ἔχων ζωγράφον δρομαῖος ἐπ' αὐτὸν ἦλθε, καὶ λέγει αὐτῷ· Ὁρᾷς ἐμὲ αὐτὸν ἐσκυλμένον πρὸς σέ· ἐλθὲ ταχέως εἰς τὴν οἰκίαν, καὶ ὃν ὑποδείκνυμί σοι τοῦτον γράψον μὴ ἐπισταμένου αὐτοῦ. Καὶ ὁ ζωγράφος ἐπιδούς τινι τὰ ἑαυτοῦ ἐπιτήδεια ἐργαλεῖα καὶ χρώματα εἶπε τῷ Λυκομήδῃ· Ὑπόδειξόν μοι αὐτὸν καὶ τοῦ λοιποῦ ἔσο ἀφρόντιστος. Καὶ ὁ Λυκομήδης δείξας τὸν Ἰωάννην τῷ ζωγράφῳ καὶ ἐγγίσας καὶ συγκλείσας εἷς τινα οἶκον ἀφ' οὗ ἑωρᾶτο ὁ τοῦ Χριστοῦ ἀπόστολος· συνῆν δὲ ὁ Λυκομήδης τῷ μακαρίῳ εὐωχούμενος τῇ πίστει καὶ τῇ γνώσει τοῦ θεοῦ ἡμῶν, ἐπὶ πλεῖον δὲ ἠγαλλιάσατο ὅτι ἐν εἰκόνι ἤμελλεν αὐτὸν ἔχειν. Ὁ οὖν ζωγράφος τῇ πρώτῃ ἡμέρᾳ σκιαγραφήσας αὐτὸν ἀπηλάγη· τῇ δὲ ἑξῆς καὶ τοῖς χρώμασιν αὐτὸν κατεκέρασε, καὶ οὕτως τῷ Λυκομήδει χαίροντι τὴν εἰκόνα ἀπέδωκεν. ἣν λαβὼν καὶ ἀναθεὶς εἰς τὸν ἑαυτοῦ κοιτῶνα ἔστεφεν· ὡς ὕστερον γνόντα τὸν Ἰωάννην εἰπεῖν αὐτῷ· Ἀγαπητόν μου τέκνον, τί διαπράττῃ ἀπὸ τοῦ βαλανείου εἰσερχόμενος εἰς τὸν κοιτῶνά σου μόνος; ἐγὼ οὐχὶ σὺν σοὶ καὶ τοῖς λοιποῖς ἀδελφοῖς εὔχομαι; ἢ ἡμᾶς κρύπτεις; Καὶ ταῦτα λέγων καὶ παίζων μετ' αὐτοῦ εἴσεισιν εἰς τὸν κοιτῶνα· καὶ ὁρᾷ εἰκόνα περιεστεμμένην πρεσβύτου καὶ παρακειμένους λύχνους καὶ βωμοὺς ἔμπροσθεν. καὶ φωνήσας αὐτὸν εἶπε· Λυκόμηδες, τί βούλεταί σοι τὸ τῆς εἰκόνος ταύτης; τῶν θεῶν σού τις τυγχάνει ὁ γεγραμμένος; ὁρῶ γάρ σε ἔτι ἐθνικῶς ζῶντα. Καὶ ὁ Λυκομήδης αὐτῷ ἀπεκρίνατο· Ὁ θεὸς μέν μοί ἐστιν ἐκεῖνος μόνος ὁ ἐμὲ ἐγείρας ἐκ τοῦ θανάτου μετὰ τῆς συμβίου μου. εἰ δέ γε καὶ μετὰ τὸν θεὸν ἐκεῖνον τοὺς εὐεργέτας ἡμῶν ἀνθρώπους θεοὺς χρὴ καλεῖσθαι, σὺ εἶ πάτερ ὁ ἐν τῇ εἰκόνι γεγραμμένος μοι, ὃν στέφω καὶ φιλῶ καὶ σέβομαι ὁδηγὸν ἀγαθόν μοι γεγονότα. Καὶ ὁ Ἰωάννης μηδέποτε τὸ ἑαυτοῦ πρόσωπον θεασάμενος εἶπεν αὐτῷ· Παίζεις με τέκνον, τοιοῦτός εἰμι τῇ μορφῇ τὸν κύριόν σου; πῶς με πείθεις ὅτι μοι ἡ εἰκὼν ὁμοία ὑπάρχει; Καὶ ὁ Λυκομήδης αὐτῷ προσήγαγε κάτοπτρον· καὶ ἰδὼν ἑαυτὸν ἐν τῷ κατόπτρῳ καὶ ἀτενίσας τῇ εἰκόνι εἶπε· Ζῇ κύριος Ἰησοῦς Χριστός, ὁμοία μοι ἡ εἰκών· οὐκ ἐμοὶ δὲ τέκνον ἀλλὰ τῷ σαρκικῷ μου εἰδώλῳ· εἰ γὰρ θέλει με ὁ ζωγράφος οὗτος ὁ μιμησάμενός μου τὴν ὄψιν ταύτην ἐν εἰκόνι γράψαι, χρωμάτων τῶν δεδομένων σοι νῦν ἀπορῆσαι αὐτὸν καὶ σανίδων

καὶ τόπου καὶ πόλις καὶ σχήματος μορφῆς καὶ γήρους καὶ νεότητος καὶ πάντων τῶν ὁρωμένων. γενοῦ δέ μοι σὺ ἀγαθὸς ζωγράφος Λυκόμηδες· ἔχεις χρώματα ἅ σοι δίδωσι δι' ἐμοῦ ὁ ἑαυτῷ πάντας ἡμᾶς ζωγραφῶν Ἰησοῦς, ὁ τὰς μορφὰς καὶ τὰ εἴδη καὶ τὰ σχήματα καὶ τὰς διαθέσεις καὶ τοὺς τύπους τῶν ψυχῶν ἡμῶν ἐπιστάμενος. ἔστι δὲ ταῦτα τὰ χρώματα ἅπερ σοι λέγω ζωγραφεῖν πίστις ἡ εἰς θεόν, γνῶσις, εὐλάβεια, φιλία, κοινωνία, πραότης, χρηστότης, φιλαδελφία, ἁγνεία, εἰλικρίνεια, ἀταραξία, ἀφοβία, ἀλυπία, σεμνότης, καὶ ὅλος ὁ τῶν χρωμάτων χορὸς ὁ εἰκονογραφῶν σου τὴν ψυχήν, καὶ καταβεβλημένα σου τὰ μέλη ἀνεγείρων ἤδη, τὰ δὲ ἐπηρμένα ὁμαλίζων, καὶ τὰς πληγὰς θεραπεύων καὶ τὰ τραύματα ἰώμενος καὶ τὰς πειρωμένας σου τρίχας συντιθεὶς καὶ τὸ πρόσωπόν σου νίπτων καὶ τοὺς ὀφθαλμούς σου παιδεύων καὶ τὰ σπλάγχνα σου καθαρίζων καὶ τὴν γαστέρα σου κοιλαίνων καὶ τὰ ὑπογάστριά σου ἐκκόπτων· καὶ ἁπλῶς ὅλη συνελθοῦσα τῶν τοιούτων χρωμάτων καὶ μείξεις ἐπὶ τὴν ψυχήν σου ἀνέκπληκτον καὶ ἄξεστον καὶ στερεόμορφον αὐτὴν ἐπὶ τὸν κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστὸν καταστήσει· ὃ δὲ νῦν διεπράξω παιδιῶδες καὶ ἀτελές· ἔγραψας νεκροῦ νεκρὰν εἰκόνα.

A causa di Giovanni si radunò una gran folla, e mentre egli predicava ai presenti, Licomede, che aveva come amico un abile pittore, andò di corsa da lui e gli disse: "Vedi come mi rivolgo personalmente a te: vieni subito a casa mia e dipingi colui che ti mostro senza che egli se ne accorga". E il pittore, dopo aver dato a uno gli strumenti adatti e i colori, disse a Licomede: "Mostrami costui e non darti pensiero del resto". Licomede, dopo aver mostrato al pittore Giovanni, lo avvicinò e lo chiuse in una stanza dalla quale si poteva vedere l'apostolo di Cristo. Licomede invece rimaneva con quell'uomo benedetto, pascendosi della fede e della conoscenza del nostro Dio, e ancor più esultava per il fatto che stava per averne il ritratto. Il primo giorno il pittore fece un abbozzo e se ne andò; il giorno seguente lo dipinse con l'impasto di colori e così consegnò il ritratto a Licomede, che se ne rallegrò. Lo prese, lo appese sopra il suo letto e lo inghirlandò, di modo che quando Giovanni, in seguito, se ne accorse, gli disse: "Figlio mio diletto, che cosa fai quando dal bagno vai da solo nella tua camera da letto? Io non prego forse con te e con gli altri fratelli? Oppure ci nascondi qualcosa? E mentre diceva tali cose e scherzava con lui, andò nella camera da letto e vide l'immagine inghirlandata e lampade poste accanto e altari davanti; allora, rivolgendogli la parola, gli disse: "Licomede, che significa per te questo ritratto? Colui che vi è stato dipinto è una delle tue divinità? Vedo infatti che tu vivi ancora paganamente". E Licomede gli rispose: "La divinità per me è solo Colui che mi ha risuscitato dalla morte insieme con mia moglie. Se dopo quel Dio bisogna chiamare divinità gli uomini nostri benefattori, sei tu, o padre, che in questo quadro sei stato dipinto per me, che io incorono e venero in quanto sei diventato una buona guida per me". E Giovanni, che non aveva mai visto il suo volto, gli disse: "Ti prendi gioco di me, o figlio; così la mia figura è il tuo Signore? Come puoi convincermi che il ritratto risulta simile a me?". Licomede gli portò uno specchio e, dopo essersi visto nello specchio, fissò lo sguardo sul ritratto e disse: "Quanto è vero che il Signore Gesù Cristo vive, il ritratto somiglia a me. Però non è come me, o figlio, ma come la mia figura corporea. Se infatti questo pittore che ha ritratto questo mio volto desidera tracciarmi un ritratto, ora avrà bisogno di più colori di quelli dati a te, di tavolozze, di pose della mia figura giovane e vecchia e di tutte le altre cose che il tuo occhio vede. Sarai tu per me un buon pittore, Licomede; tu hai i colori che a te ha dato, per mezzo mio, Gesù, che ha dipinto tutti noi, per se stesso; egli conosce le figure, i lineamenti, le caratteristiche, le disposizioni spirituali delle nostre anime.

Questi sono i colori che io ti dico di usare per dipingere la pittura: la fede in Dio, la conoscenza, il rispetto degli dèi, l'amicizia, la comunione, la mitezza, la benignità, l'amore fraterno, la purezza, la schiettezza, la serenità, la sicurezza, l'assenza di tristezza, la sobrietà, e tutta la gamma di colori che rappresenta la tua anima; ridestando ora le tue membra prostrate, sgonfiando i sentimenti di superbia, curando le percosse e guarendo le ferite, raccogliendo in ordine i tuoi capelli scompigliati, detergendo il tuo volto, educando i tuoi occhi, purgando le tue viscere, svuotando il tuo ventre, recidendo il basso ventre; semplicemente combinando tutti questi colori e mescolandoli sulla tua anima la presenterà a nostro Signore, intrepida, schietta e ben salda. Ciò che tu ora hai fatto è infantile e inutile: tu hai dipinto l'immagine morta di un morto.

Edizioni: Mansi XIII, 168-169
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno secondo ecumenico settimo*, introduzione e traduzione di P. Di Domenico, Città del Vaticano, 2004, pp.255-256; *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, Torino, 1971, rist. 1975, vol. II, Atti degli Apostoli., p. 1150-1152; *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. II, *Atti e Leggende*, versione e commento a cura di M. Erbetta, Casale Monferrato, 1966, II ed. 1978, rist. 1985, pp. 42-43.

48. Clemente Alessandrino, *Paedagogus*, III, 11

Αἱ δὲ σφραγῖδες ἡμῖν ἔστων πελειὰς ἢ ἰχθὺς ἢ ναῦς οὐριοδρομοῦσα ἢ λύρα μουσική, ᾗ κέχρηται Πολυκράτης, ἢ ἄγκυρα ναυτική, ἣν Σέλευκος ἐνεχαράττετο τῇ γλυφῇ, κἂν ἁλιεύων τις ᾖ, ἀποστόλου μεμνήσεται καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπωμένων παιδίων· οὐ γὰρ εἰδώλων πρόσωπα ἐναποτυπωτέον, οἷς καὶ τὸ προσέχειν ἀπείρηται, οὐδὲ μὴν ξίφος ἢ τόξον τοῖς εἰρήνην διώκουσιν ἢ κύπελλα τοῖς σωφρονοῦσιν.

Quanto alle figure sul nostro sigillo, esse siano una colomba o un pesce o una nave spinta da vento o una lira musicale, come quella che aveva Policrate, oppure un'ancora di nave come portava incisa Seleuco, o infine, se uno è pescatore, si ricorderà dell'apostolo e dei fanciulli salvati dalle acque. Ma non dobbiamo portare incisi i volti degli idoli, ai quali ci è stato vietato di prestare attenzione, e neppure una spada e un arco, noi che perseguiamo la pace, nè una coppa, noi che pratichiamo la sobrietà.

Edizioni: *Le pédagogue* / Clement d'Alexandrie, Texte grec, introduction et notes de H- I.Marrou, traduction de M. Harl et Claude Mondésert, Paris , 1970 (Sources Chretiennes n. 158), p. 125.
Traduzioni: *Il pedagogo* / di Clemente Alessandrino ; a cura di Maria Grazia Bianco, Torino, 1971, p. 431; *Il pedagogo* / Clemente Alessandrino ; introduzione, traduzione e note a cura di Dag Tessore, Roma, 2005, p. 308.

49 . Tertulliano, *De Pudicitia*, X, 12

Sed cederem tibi, si scriptura « Pastoris », quae sola moechos amat, divino instrumento meruisset incidi, si non ab omni concilio ecclesiarum, etiam vestrarum, inter apocrypha et falsa iudicaretur, adultera et ipsa et inde patrona sociorum, a qua et alias initiaris, cui ille, si forte, patrocinabitur pastor, quem in calice depingis, prostitutorem et ipsum Christiani

sacramenti, merito et ebrietatis idolum et moechiae asylum post calicem subsecuturae, de quo nihil libentius bibas quam ovem paenitentiae secundae.

Ma io te lo concederei, se il libro del Pastore, che è il solo che mostra amore verso gli adulteri, avesse meritato di essere annoverato tra le scritture divine, se da ogni concilio di chiese, incluse le vostre, non fosse stato considerato tra i libri apocrifi e falsi, esso stesso adultero e perciò protettore dei complici; da questo libro, del resto, tu sei iniziato; a te farà da protettore, caso mai, quel pastore che tu stesso dipingi sul calice, che prostituisce lui stesso il sacramento cristiano, che è a giusta ragione idolo di ebbrezza e riparo dell'adulterio che segue il calice, dal quale nulla tu bevi più volentieri di quanto io esulti per una penitenza propizia.

Edizioni: Tertullien, *La pudicité (De pudicitia)*, tome I, introduction par C. Micaelli, texte critique et traduction par C. Munier, Paris, 1993 (Sources Chrétiennes n. 394), pp. 198. 48-200.56; p. 174.1-5.
Traduzioni: Opere scelte di Quinto Settimio Fiorente Tertulliano, a cura di C. Moreschini, cit., pp. 734, 745.

Parte II: Dall'età costantiniana alla prima metà del V secolo

Immagine e teologia

50. Atanasio di Alessandria, *Oratio De Incarnatione Verbi*, III, 14

Ὡς γὰρ τῆς γραφείσες ἐν ξύλῳ μορφῆς παραφανισθείσες ἐκ τῶν ἐξωθεν ῥύπων, πάλιν χρεία τοῦτον παραγενέσθαι, οὑ καὶ ἔστιν ἡ μορφὴ, ἵνα ἀνακαινισθῆναι ἡ ἐικὼν δυνηθῇ ἐν τῇ ἀυτῇ ὕλῃ· διὰ γὰρ τὴν ἐκείνου γραφὴν ἡ ἀυτὴ καὶ ὕλη ἐν ᾗ καὶ γέγραπται, οὐκ ἐκβάλλεται, ἀλλ᾽ ἐν ἀυτῇ ἀνατυποῦται. Κατὰ τοῦτο καὶ ὁ Πανάγιος τοῦ Πατρὸς Υἱὸς, ἐικὼν ὢν τοῦ Πατρὸς, παρεγένετο ἐπὶ τοῦς ἡμετέρους τόπους, ἵνα τὸν κατ' ἀυτὸν πεποιημένον ἄνθρωπον ἀνακαινίσῃ.

Quando una figura dipinta su una tavola è stata cancellata dalle macchie della sporcizia proveniente dall'esterno, è necessario che sia di nuovo presente colui del quale è stata rappresentata la forma, affinchè possa essere restaurata l'immagine nella stessa materia; grazie alla figura dipinta di quello, infatti, la materia nella quale è stata eseguita non viene gettata via, ma in essa viene nuovamente rappresentata l'immagine. Allo stesso modo anche il santissimo Figlio di Dio, che è immagine del Padre, è venuto nelle nostre regioni, perché sia restaurato l'uomo che è stato creato a sua immagine.

Edizioni: PG 25, 120 C 4-10.
Traduzioni: *L'incarnazione del Verbo* / Atanasio ; traduzione, introduzione e note a cura di Enzo Bellini, Roma, 1976,II ed. 1987,pp. 61-62.

51. Atanasio di Alessandria, *De synodis Arimini in Italia et Seleuciae in Isauria*, 26, 5.1-6.3

Βδελυσσόμεθα δὲ πρὸς τούτοις καὶ ἀναθεματίζομεν καὶ τοὺς λόγον μὲν μόνον αὐτὸν ψιλὸν τοῦ θεοῦ καὶ ἀνύπαρκτον ἐπιπλάστως καλοῦντας, ἐν ἑτέρῳ τὸ εἶναι ἔχοντα, νῦν μὲν ὡς τὸν προφορικὸν λεγόμενον ὑπό τινων, νῦν δὲ ὡς τὸν ἐνδιάθετον, Χριστὸν δὲ αὐτὸν καὶ υἱὸν τοῦ θεοῦ καὶ μεσίτην καὶ εἰκόνα τοῦ θεοῦ μὴ εἶναι πρὸ αἰώνων θέλοντας, ἀλλ' ἐκ τότε Χριστὸν αὐτὸν γεγονέναι καὶ υἱὸν τοῦ θεοῦ, ἐξ οὗ τὴν ἡμετέραν ἐκ τῆς παρθένου σάρκα ἀνείληφε πρὸ τετρακοσίων οὐχ ὅλων ἐτῶν. ἐκ τότε γὰρ τὸν Χριστὸν ἀρχὴν βασιλείας ἐσχηκέναι ἐθέλουσι καὶ τέλος ἔξειν αὐτὴν μετὰ τὴν συντέλειαν καὶ τὴν κρίσιν. Τοιοῦτοι δέ εἰσιν οἱ ἀπὸ Μαρκέλλου καὶ Σκοτεινοῦ τῶν Ἀγκυρογαλατῶν, οἳ τὴν προαιώνιον ὕπαρξιν τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν θεότητα καὶ τὴν ἀτελεύτητον αὐτοῦ βασιλείαν ὁμοίως Ἰουδαίοις ἀθετοῦσιν ἐπὶ προφάσει τοῦ συνίστασθαι δοκεῖν τῇ μοναρχίᾳ. ἴσμεν γὰρ αὐτὸν ἡμεῖς οὐχ ἁπλῶς λόγον προφορικὸν ἢ ἐνδιάθετον τοῦ θεοῦ, ἀλλὰ ζῶντα θεὸν λόγον καθ' ἑαυτὸν ὑπάρχοντα καὶ υἱὸν θεοῦ καὶ Χριστὸν καὶ οὐ προγνωστικῶς συνόντα καὶ συνδιατρίβοντα πρὸ αἰώνων τῷ ἑαυτοῦ πατρὶ καὶ πρὸς πᾶσαν διακονησάμενον αὐτῷ τὴν δημιουργίαν εἴτε τῶν ὁρατῶν εἴτε τῶν ἀοράτων. οὗτος γάρ ἐστι πρὸς ὃν εἶπεν ὁ πατὴρ ὅτι «ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ' ὁμοίωσιν», ὁ καὶ τοῖς πατριάρχαις αὐτοπροσώπως ὀφθείς, δεδωκὼς τὸν νόμον καὶ λαλήσας διὰ τῶν προ φητῶν καὶ τὰ τελευταῖα ἐνανθρωπήσας καὶ τὸν ἑαυτοῦ πατέρα πᾶσιν ἀνθρώποις φανερώσας καὶ βασιλεύων εἰς τοὺς ἀτελευτήτους αἰῶνας. οὐδὲν γὰρ πρόσφατον ὁ Χριστὸς προσείληφεν ἀξίωμα, ἀλλ' ἄνωθεν τέλειον αὐτὸν καὶ τῷ πατρὶ κατὰ πάντα ὅμοιον εἶναι πεπιστεύκαμεν.

Allo stesso modo aborriamo e gettiamo anatema su coloro che pretendono di dire che egli non era altro che la parola di Dio, e che era privo di esistenza, avendo la sua ragion d'essere in un altro, come se fosse solo qualcosa di parlato, pronunciato o puramente mentale, ritenendo che egli non fosse il Cristo e Figlio di Dio o il mediatore e l'immagine di Dio prima di tutti i tempi, ma che egli divenne il Cristo e Figlio di Dio quando assunse la nostra carne dalla Vergine, non più di quattrocento anni fa. Di conseguenza essi diranno che Cristo dette inizio al suo regno e che esso avrà una fine, dopo il compimento di tutte le cose e il giudizio. Tali sono i discepoli di Marcello e di Scotino di Ancyra di Galazia, che, proprio come i Giudei, negano l'esistenza di Cristo prima di tutti i tempi, e la sua divinità, e il suo regno eterno, in base alla pretesa di supportare la monarchia divina. Noi, al contrario, non lo consideriamo solamente la parola pronunciata o pensata di Dio, ma Dio e Parola vivente, che esiste di per se stesso, Cristo e Figlio di Dio, che esiste e abita con il Padre prima da prima dei secoli, e non solo in una conoscenza premonitrice, ed amministra per lui l'intera creazione delle cose visibili e invisibili. Poiché è a Lui che il Padre ha detto "Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza", lui che fu visto dai patriarchi nella sua stessa persona, dette la Legge, parlò ai profeti, e, da ultimo, divenne uomo e manifestò il suo stesso Padre a tutti gli uomini, e regna per l'eternità. Crediamo che Cristo non abbia acquisito una dignità recente, ma che sia stato perfetto fin dall'inizio e simile in tutto al Padre.

Edizioni: H.G. Opitz, *Athanasius Werke*, vol. 2.1, Berlin, 1940, pp. 231-278, in particolare pp. 252.34-253.14

52. Basilio di Cesarea, *Epistula 38, 8* (al fratello Gregorio, *Sulla differenza tra ousia e ipostasi*)

Ἐπειδὴ τοίνυν ὁ ἑωρακὼς τὸν Υἱὸν ὁρᾷ τὸν Πατέρα, καθώς φησιν ἐν Εὐαγγελίοις ὁ Κύριος, διὰ τοῦτο χαρακτῆρά φησιν εἶναι τὸν Μονογενῆ τῆς τοῦ Πατρὸς ὑποστάσεως. Καὶ ὡς ἂν μᾶλλον ἐπιγνωσθείη τὸ νόημα, καὶ ἄλλας συμπαραληψόμεθα τοῦ Ἀποστόλου φωνὰς ἐν αἷς εἰκόνα τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου καὶ τῆς ἀγαθότητος αὐτοῦ πάλιν εἰκόνα φησίν, οὐχὶ τῷ διαφέρειν τοῦ ἀρχετύπου τὴν εἰκόνα κατὰ τὸν τῆς ἀορασίας καὶ τῆς ἀγαθότητος λόγον, ἀλλ' ἵνα δειχθῇ ὅτι ταὐτὸν τῷ πρωτοτύπῳ ἐστί, κἂν ἕτερον ᾖ. Οὐ γὰρ ἂν ὁ τῆς εἰκόνος διασωθείη λόγος, εἰ μὴ διὰ πάντων τὸ ἐναργὲς ἔχοι καὶ ἀπαράλλακτον. Οὐκοῦν ὁ τὸ τῆς εἰκόνος κατανοήσας κάλλος ἐν περινοίᾳ τοῦ ἀρχετύπου γίνεται. Καὶ ὁ τοῦ Υἱοῦ τὴν οἱονεὶ μορφὴν τῇ διανοίᾳ λαβὼν τῆς πατρικῆς ὑποστάσεως τὸν χαρακτῆρα ἀνετυπώσατο βλέπων διὰ τούτου ἐκεῖνον, οὐ τὴν ἀγεννησίαν τοῦ Πατρὸς ἐν τῷ ἀπεικονίσματι βλέπων (ἦ γὰρ ἂν δι' ὅλου ταὐτὸν ἦν καὶ οὐχ ἕτερον), ἀλλὰ τὸ ἀγέννητον κάλλος ἐν τῷ γεννητῷ κατοπτεύσας. Ὥσπερ ὁ ἐν τῷ καθαρῷ κατόπτρῳ τὴν γενομένην τῆς μορφῆς ἔμφασιν κατονοήσας ἐναργῆ τοῦ ἀπεικονισθέντος προσώπου τὴν γνῶσιν ἔσχεν, οὕτως ὁ τὸν Υἱὸν ἐπιγνοὺς τὸν χαρακτῆρα τῆς πατρικῆς ὑποστάσεως διὰ τῆς τοῦ Υἱοῦ γνώσεως ἐν τῇ καρδίᾳ ἐδέξατο. Πάντα γὰρ τὰ τοῦ Πατρὸς ἐν τῷ Υἱῷ καθορᾶται καὶ πάντα τὰ τοῦ Υἱοῦ τοῦ Πατρός ἐστιν, ἐπειδὴ καὶ ὅλος ὁ Υἱὸς ἐν τῷ Πατρὶ μένει καὶ ὅλον ἔχει πάλιν ἐν ἑαυτῷ τὸν Πατέρα. Ὥστε ἡ τοῦ Υἱοῦ ὑπόστασις οἱονεὶ μορφὴ καὶ πρόσωπον γίνεται τῆς τοῦ Πατρὸς ἐπιγνώσεως, καὶ ἡ τοῦ Πατρὸς ὑπόστασις ἐν τῇ τοῦ Υἱοῦ μορφῇ ἐπιγινώσκεται, μενούσης αὐτοῖς τῆς ἐπιθεωρουμένης ἰδιότητος εἰς διάκρισιν ἐναργῆ τῶν ὑποστάσεων.

Poiché dunque chi ha visto il Figlio vede il Padre, come dice il Signore nei Vangeli, per questo dicono che il Figlio è impronta (espressa immagine) dell'ipostasi del Padre. Affinchè questo concetto sia compreso più chiaramente, citerò altre parole dell'Apostolo, nelle quali il Figlio è detto "immagine del Dio invisibile" e "immagine della sua bontà", non perché l'immagine differisca dall'archetipo riguardo alla definizione di invisibilità e bontà, ma affinchè sia mostrato che è la stessa cosa del prototipo, benché sia diverso. La nozione di immagine non potrebbe neppure essere preservata, se non attraverso l'immediata evidenza dell'uguaglianza e l'indivisibilità sotto tutti gli aspetti. Dunque, colui che comprende la bellezza dell'immagine, giunge anche alla comprensione dell'archetipo. E colui che ha accolto nella mente la forma del Figlio si è rappresentato anche l'impronta dell'ipostasi del Padre, guardando questo attraverso quello, non scorgendo la natura ingenerata del Padre nell'immagine (così infatti l'immagine sarebbe in tutto la stessa cosa dell'archetipo, e non un'altra), ma riconoscendo la bellezza ingenerata in colui che è stato generato.
Come chi, avendo scorto in uno specchio il riflesso che si crea della forma, ha una conoscenza evidente del volto del rappresentato, così chi ha conosciuto il Figlio riceve nel cuore l'impronta dell'ipostasi del Padre attraverso la conoscenza del Figlio.Tutte le cose del Padre si osservano

infatti nel Figlio e tutto ciò che è del Figlio è anche del Padre, poiché il Figlio rimane per intero nel Padre ed ha completamente in sè il Padre.
Come infatti l'ipostasi del Figlio diviene figura e volto della conoscenza del Padre, così l'ipostasi del Padre si riconosce nella forma del Figlio, mentre le proprietà specifiche che si contemplano in essi rimangono, per un'evidente distinzione delle ipostasi.

Edizioni: *Saint Basil, The Letters*, with an English translation by Roy J. Ferrari, London, Cambridge, vol. I, 1961, pp. 224-226; *Le lettere* / Basilio di Cesarea ; introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione, commento a cura di M. Forlin Patrucco, Torino, 1983, pp. 192 e 194.
Traduzioni: *Le lettere* / Basilio di Cesarea, a cura di M. Forlin Patrucco, cit., pp. 193 e 195.

53. Gregorio Nazianzeno, *De filio, Oratio XXX, Theologica IV,* XXX, 13, 20

εἰκὼν δέ, ὡς ὁμοούσιον, καὶ ὅτι τοῦτο ἐκεῖθεν, ἀλλ' οὐκ ἐκ τούτου πατήρ. αὕτη γὰρ εἰκόνος φύσις, μίμημα εἶναι τοῦ ἀρχετύπου, καὶ οὗ λέγεται· πλὴν ὅτι καὶ πλέον ἐνταῦθα. ἐκεῖ μὲν γὰρ ἀκίνητος κινουμένου· ἐνταῦθα δὲ ζῶντος καὶ ζῶσα, καὶ πλέον ἔχουσα τὸ ἀπαράλλακτον, ἢ τοῦ Ἀδὰμ ὁ Σήθ, καὶ τοῦ γεννῶντος παντὸς τὸ γεννώμενον.

Il Figlio è detto immagine del Padre perchè è della sua stessa sostanza e viene da lui, e non il Padre da lui. La natura dell'immagine consiste, infatti, nell'essere imitazione dell'archetipo, del quale è detta essere immagine; senonchè, qui c'è qualcosa in più. In quel caso si tratta di un'immagine priva di movimento di qualche cosa che invece si muove, mentre in questo di un'immagine vivente di qualcosa che vive, e che ha con l'archetipo una somiglianza perfetta, più di quanta ne avesse Seth con Adamo o ciò che è generato con qualunque essere lo generi.

Edizioni: PG 36, 129 BC; Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, trad. e note di C. Sani e M. Vincelli, Milano, 2002,pp. 742
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 743

54. Gregorio di Nissa, *Homilia I De Beatitudinibus*

Ἐπεὶ δὲ ὁ πλάσας τὸν ἄνθρωπον, κατ' εἰκόνα Θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν· δευτέρως ἂν εἴη μακαριστὸν τὸ κατὰ μετουσίαν τῆς ὄντως μακαριότητος ἐν τῷ ὀνόματι τούτῳ γινόμενον. Ὥσπερ γὰρ ἐπὶ τῆς σωματικῆς εὐμορφίας, τὸ μὲν πρωτότυπον κάλλος ἐν τῷ ζῶντι προσώπῳ ἐστὶ καὶ ὑφεστῶτι, δευτερεύει δὲ τούτου τὸ κατὰ μίμησιν ἐπὶ τῆς εἰκόνος δεικνύμενον· οὕτως καὶ ἡ ἀνθρωπίνη φύσις, εἰκὼν οὖσα τῆς ὑπερκειμένης μακαριότητος, καὶ αὐτὴ τῷ ἀγαθῷ κάλλει χαρακτηρίζε, ὅταν ἐφ' ἑαυτῆς δεικνύει τὰς τῶν μακαρίων χαρακτήρων ἐμφάσεις. Ἀλλ' ἐπειδὴ ὁ τῆς ἁμαρτίας ῥύπος τὸ ἐπὶ εἰκόνος κάλλος ἠχρείωσεν· ἦλθεν ὁ ἐκνίπτων ἡμᾶς τῷ ἰδίῳ ὕδατι, τῷ ζῶντί τε καὶ ἀλλομένῳ εἰς ζωὴν αἰώνιον, ὥστε ἡμᾶς ἀποθεμένους τὸ ἐξ ἁμαρτίας αἶσχος, πάλιν κατὰ τὴν μακαρίαν ἀνακαινισθῆναι μορφήν. Καὶ καθάπερ ἐπὶ τῆς ζωγραφικῆς τέχνης εἴποι ἄν τις πρὸς τοὺς ἀπείρους ὁ ἐπιστήμων, ἐκεῖνο καλὸν εἶναι τὸ

πρόσωπον, τὸ ἐκ τοιῶνδε τῶν τοῦ σώματος μορίων συγκείμενον· ᾧ κόμη τε τοιάδε,καὶ ὀφθαλμῶν κύκλοι, καὶ ὀφρύων περιγραφαὶ, καὶ παρειῶν θέσις, καὶ τὰ καθ' ἕκαστον πάντα δι' ὧν συμπληροῦται ἡ εὐμορφία· οὕτως καὶ ὁ τὴν ἡμετέραν πρὸς τὴν τοῦ μόνου μακαρίου μίμησιν ἀναζωγραφῶν ψυχὴ, τὰ καθ' ἕκαστον τῶν εἰς μακαρισμὸν συντεινόντων, ὑπογράφει τῷ λόγῳ, καί φησιν ἐν πρώτοις· Μακάριοι οἱ πτωχοὶ τῷ πνεύματι, ὅτι αὐτῶν ἐστιν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.

Poiché colui che plasmò l'uomo lo fece ad immagine di Dio; dunque chi è chiamato con tale denominazione dovrebbe essere ritenuto beato per partecipazione alla vera beatitudine. Come infatti per la bellezza corporea il bello archetipo è nel volto che vive ed esiste, mentre viene per secondo, dopo di questo, ciò che si mostra nell'immagine attraverso l'imitazione, così anche la natura umana, che è immagine della beatitudine trascendente, reca in sé l'impronta della bontà del bello, quando mostra in sé i riflessi dei tratti beati.
Ma poiché la sporcizia del peccato rovinò la bellezza dell'immagine, venne colui che ci lavò con la sua acqua, acqua che vive e zampilla per la vita eterna, in modo che noi, deposta la vergogna del peccato, fossimo di nuovo rinnovati secondo la forma beata. Come infatti riguardo all'arte della pittura chi è esperto potrebbe dire agli ignoranti che è bello quel volto che è composto da diverse parti del corpo: da una certa capigliatura, dalle orbite degli occhi e dalle linee delle sopracciglia, dalla posizione delle guance e, insomma, da tutte quelle cose per mezzo delle quali viene completata la bellezza fisica, così colui che dipinge la nostra anima secondo l'imitazione dell'unica beatitudine nel discorso delinea una per una le disposizioni che debbono essere considerate beate, e in primo luogo dice "Beati i poveri in spirito, perché di essi è il regno dei cieli".

Edizioni: PG 44, 1194; *Gregorii Nysseni De oratione dominica, De beatitudinibus* / edidit Johannes F. Callahan, Gregorii Nysseni opera, 7.2, Leiden, 1992, pp. 80.20-81.15

55. Gregorio di Nissa, *Contra Eunomium*, I, 39, 635-637

καθώς φησιν ὁ κύριος· Ἐγὼ ἐν τῷ πατρὶ καὶ ὁ πατὴρ ἐν ἐμοί, κατ' ἄλλην δηλαδὴ καὶ ἄλλην ἐπίνοιαν ἑκάτερος ἐν τῷ ἑτέρῳ εἶναι λεγόμενος, ὁ μὲν υἱὸς ἐν τῷ πατρί, ὡς τὸ ἐπὶ τῆς εἰκόνος κάλλος ἐν τῇ ἀρχετύπῳ μορφῇ, ὁ δὲ πατὴρ ἐν τῷ υἱῷ, ὡς ἐν τῇ εἰκόνι ἑαυτοῦ τὸ πρωτότυπον κάλλος. ἀλλ' ἐπὶ μὲν τῶν χειροκμήτων εἰκόνων ὁ διὰ μέσου χρόνος τὴν μεταληφθεῖσαν μορφὴν ἀπὸ τοῦ πρωτοτύπου πάντως διΐστησιν, ἐκεῖ δὲ οὐκ ἔστι χωρίσαι τοῦ ἑτέρου τὸ ἕτερον, καθώς φησιν ὁ ἀπόστολος, οὔτε τῆς ὑποστάσεως τὸν χαρακτῆρα οὔτε τῆς θείας δόξης τὸ ἀπαύγασμα οὔτε τῆς ἀγαθότητος τὴν εἰκόνα, ἀλλ' ὁ τούτων τι διανοηθεὶς συνημμένως καὶ τὸ μετ' αὐτοῦ νοούμενον τῇ διανοίᾳ συμπαρεδέξατο.

"Io sono nel Padre e il Padre è in me", come dice il Signore, intendendo che ciascuno dei due è nell'altro in un senso differente: il Figlio è nel Padre come la bellezza dell'immagine è nella forma archetipa, mentre il Padre è nel Figlio come la bellezza del prototipo è nell'immagine.

Ora in tutte le immagini manufatte l'intervallo di tempo necessario all'esecuzione dell'opera separa indiscutibilmente la forma che ha ricevuto il modello dal prototipo, e tuttavia non possono essere distinti l'una dall'altro, come non possono esserlo, secondo le parole dell'Apostolo, l'espressa immagine dall'ipostasi, lo splendore dalla gloria divina, l'immagine dalla bontà, ma chi ha pensato una di queste cose comprende al tempo stesso, nella mente, anche ciò che può essere pensato insieme ad essa.

Edizioni: W. Jaeger, *Gregorii Nysseni opera*, vol. 1.1, Leiden, 1960, p. 209.6-18

56. Cirillo di Alessandria, *Commentarii in Iohannem*, I, 3, 44

Αὐτός που φησὶν ὁ Σωτὴρ, ὡς εἴη μὲν αὐτὸς ἐν Πατρὶ, καὶ ὁ Πατὴρ δὲ ὁμοίως ἐν αὐτῷ. ἀλλ' ἔστι παντί που δῆλον, ὡς οὐ προσήκει νοεῖν, καθάπερ σῶμα ἐν σώματι, ἢ σκεῦος ἐν σκεύει, οὕτως εἶναι χωρητὸν ἐν Υἱῷ τὸν Πατέρα, ἢ αὖ πάλιν τὸν Υἱὸν ἀντεμβιβάζεσθαι τρόπον τινὰ τῷ Πατρί· οὗτος δὲ ἐν ἐκείνῳ, κἀκεῖνος ἐν τούτῳ φαίνεται ὡς ἐν ταυτότητι τῆς οὐσίας ἀπαραλλάκτῳ, καὶ τῇ κατὰ φύσιν ἑνότητί τε καὶ ὁμοιότητι. ὥσπερ ἂν εἴ τις καὶ ἐν εἰκόνι τὴν οἰκείαν καταθεώμενος μορφὴν λέγοιτο πρός τινας ἀληθεύων, καὶ τὴν εἰς ἄκρον ἐξησκημένην ἐμφέρειαν τοῦ οἰκείου σχήματος ἀποθαυμάζοι βοῶν Ἐγὼ ἐν τῇδε τῇ γραφῇ καὶ ἡ γραφὴ δὲ ἐν ἐμοί.

Il Figlio stesso, in qualche luogo del Vangelo, dice che egli è nel Padre e che, in modo simile, il Padre è in Lui. Ma è chiaro a tutti che non si deve pensare che il Padre sia contenuto nel Figlio o che il Figlio sia posto in qualche modo nel Padre così come un corpo è in un altro o un recipiente è all'interno di un altro; ma questo appare in quello e quello in questo, nella perfetta identità dell'essenza e nell'unità e somiglianza che hanno per natura. Proprio come un uomo, contemplando la sua figura in un'immagine, potrebbe giustamente dire ad un altro, meravigliandosi per la somiglianza della propria forma compiuta in modo eccellente al punto da esclamare: "Io sono in questa pittura e questa pittura è in me".

Edizioni: P.E. Pusey, *Sancti patris nostri Cyrilli archiepiscopi Alexandrini in D. Joannis evangelium*, vol. I, Oxford, 1872 , repr. Bruxelles, 1965, pp. 43.28-44.9

Rapporto fra immagine e modello

57. Basilio di Cesarea, *Epistula 2,3*

Καὶ πανταχοῦ, ὥσπερ οἱ ζωγράφοι, ὅταν ἀπὸ εἰκόνος εἰκόνα γράφουσι, πυκνὰ πρὸς τὸ παράδειγμα ἀποβλέποντες τὸν ἐκεῖθεν χαρακτῆρα πρὸς τὸ ἑαυτῶν σπουδάζουσι μεταθεῖναι φιλοτέχνημα, οὕτω δεῖ καὶ τὸν ἐσπουδακότα ἑαυτὸν πᾶσι τοῖς μέρεσι τῆς ἀρετῆς ἀπερ γάσασθαι τέλειον, οἱονεὶ πρὸς ἀγάλματά τινα κινούμενα καὶ ἔμπρακτα, τοὺς βίους τῶν ἁγίων ἀποβλέπειν καὶ τὸ ἐκείνων ἀγαθὸν οἰκεῖον ποιεῖσθαι διὰ μιμήσεως.

Così, in generale, come i pittori, quando dipingono un'immagine copiando da un'altra immagine, guardano costantemente al modello, e fanno del loro meglio per trasferire i suoi lineamenti nella loro opera, così anche chi è desideroso di diventare perfetto in tutti i campi dell'eccellenza tiene i suoi occhi rivolti alle vite dei santi, come a statue che e si muovono e hanno vigore, e, attraverso l'imitazione, fanno propria la loro virtù.

Edizioni: Saint Basil, *The Letters*, ed. by R. J. Ferrari, cit., p. 16; *Le lettere /* Basilio di Cesarea, a cura di M. Forlin Patrucco, cit., p. 66.
Traduzioni: *Le lettere /* Basilio di Cesarea, a cura di M. Forlin Patrucco, cit., p. 67.

58. Gregorio di Nissa, *De Opificio Hominis*, XVI, 3

Τίς οὖν ὁ τῆς εἰκόνος λόγος; ἴσως ἐρεῖς· πῶς ὡμοίωται τῷ σώματι τὸ ἀσώματον; πῶς τῷ ἀϊδίῳ τὸ πρόσκαιρον; τῷ ἀναλλοιώτῳ τὸ διὰ τροπῆς ἀλλοιούμενον; τῷ ἀπαθεῖ τε καὶ ἀφθάρτῳ τὸ ἐμπαθὲς καὶ φθειρόμενον; τῷ ἀμιγεῖ πάσης κακίας τὸ πάντοτε συνοικοῦν ταύτῃ καὶ συντρεφόμενον; Πολὺ γὰρ τὸ μέσον ἐστὶ, τοῦ τε κατὰ τὸ ἀρχέτυπον νοουμένου, καὶ τοῦ κατ' εἰκόνα γεγενημένου. Ἡ γὰρ εἰκὼν, εἰ μὲν ἔχει τὴν πρὸς τὸ πρωτότυπον ὁμοιότητα, κυρίως τοῦτο κατ ονομάζεται. Εἰ δὲ παρενεχθείη τοῦ προκειμένου ἡ μίμησις, ἄλλο τι, καὶ οὐκ εἰκὼν ἐκείνου τὸ τοιοῦτόν ἐστι.

Quale dunque, forse dirai, è la definizione dell'immagine? Come si può paragonare l'incorporeo al corpo? Ciò che è temporaneo con l'eterno? Quel che è immutabile con ciò che è soggetto a cambiamenti? L'impassibile e incorruttibile con quello che soffre e si corrompe? Ciò che è del tutto esente dal male con quello che abita e cresce insieme con esso? C'è una grande differenza fra ciò che viene pensato nell'archetipo e un qualcosa che è fatto a sua immagine. L'immagine, infatti, è chiamata propriamente così se mantiene la somiglianza con il prototipo. Se invece l'imitazione viene distolta da esso, la cosa è qualcos'altro, e non è più l'immagine dell'eterno.

Edizioni: PG 44, 180
Traduzioni: *L'uomo* / Gregorio di Nissa ; traduzione, introduzione e note a cura di Bruno Salmona, Roma, 1982 (Collana di testi patristici, 32), pp. 73-74

Paragoni con la pittura o con la scultura

59. Gregorio di Nissa, *De Opificio Hominis*, V, 1

Ὅτι ὁμοίωμα τῆς θείας βασιλείας ὁ ἄνθρωπος. Τὸ δὲ θεῖον κάλλος οὐ σχήματί τινι, καὶ μορφῆς εὐμοιρίᾳ, διά τινος εὐχροίας ἀγλαΐζεται, ἀλλ' ἐν ἀφράστῳ μακαριότητι κατ' ἀρετὴν θεωρεῖται. Ὥσπερ τοίνυν τὰς ἀνθρωπίνας μορφὰς διὰ χρωμάτων τινῶν ἐπὶ τοὺς πίνακας οἱ γραφεῖς μεταφέρουσι, τὰς οἰκείας τε καὶ καταλλήλους βαφὰς ἀπαλείφοντες τῷ μιμήματι, ὡς ἂν δι' ἀκριβείας τὸ ἀρχέτυπον κάλλος μετενεχθείη

πρὸς τὸ ὁμοίωμα· οὕτω μοι νόει καὶ τὸν ἡμέτερον πλάστην, οἷόν τισι βαφαῖς τῇ τῶν ἀρετῶν ἐπιβολῇ πρὸς τὸ ἴδιον κάλλος τὴν εἰκόνα περιανθίσαντα, ἐν ἡμῖν δεῖξαι τὴν ἰδίαν ἀρχήν. Πολυειδῆ δὲ καὶ ποικίλα τὰ οἱονεὶ χρώματα τῆς εἰκόνος, δι' ὧν ἡ ἀληθινὴ ἀναζωγραφεῖται μορφὴ, οὐκ ἐρύθρημα καὶ λαμπρότης, καὶ ἡ ποιὰ τούτων πρὸς ἄλληλα μίξις, οὐδέ τινος μέλανος ὑπογραφὴ ὀφρύν τε καὶ ὀφθαλμοὺς ὑπαλείφουσα, καὶ κατά τινα κρᾶσιν τὰ κοῖλα τοῦ χαρακτῆρος ὑποσκιάζουσα, καὶ ὅσα τοιαῦτα ζωγράφων χεῖρες ἐπετεχνήσαντο· ἀλλ' ἀντὶ τούτων καθαρότης, ἀπάθεια, μακαριότης, κακοῦ παντὸς ἀλλοτρίωσις, καὶ ὅσα τοῦ τοιούτου γένους ἐστὶ, δι' ὧν μορφοῦται τοῖς ἀνθρώποις ἡ πρὸς τὸ Θεῖον ὁμοίωσις. Τοιούτοις ἄνθεσιν ὁ δημιουργὸς τῆς ἰδίας εἰκόνος τὴν ἡμετέραν διεχάραξε φύσιν.

Giacchè l'uomo è immagine della regalità divina. La bellezza divina è ornata non per mezzo di una figura o della felicità della forma, nè attraverso un bel colore, ma la si contempla in una beatitudine ineffabile in ciò che è secondo virtù. Come infatti i pittori trasferiscono le forme degli uomini sulle tavole per mezzo di alcuni colori, stendendo i colori convenienti e appropriati alla somiglianza, affinchè la bellezza archetipa possa essere accuratamente trasferita all'immagine) così comprendi con me che il nostro Creatore, ornando l'immagine conformemente alla propria bellezza, ricoprendola di virtù come se fossero colori, mostra in noi il suo potere.
Molteplici e vari sono, per così dire, i colori dell'immagine, attraverso i quali viene rappresentata la vera forma: non il rosso e il bianco, nè una mescolanza di essi, di qualsivoglia specie potrebbe essere, nè un tocco di nero che dipinge il sopracciglio e gli occhi e con una certa mescolanza ombreggia i vuoti (le depressioni) della figura, nè tutte le altre cose che le mani dei pittori hanno escogitato; ma, in luogo di tutto ciò, la purezza, l'imperturbabilità dalle passioni, la beatitudine, l'estraneità ad ogni male e tutte le cose che sono proprie del genere umano, attraverso le quali si rappresenta negli uomini la somiglianza con Dio. Con questi colori il demiurgo ha impresso nella nostra natura la sua immagine.

Edizioni: PG 44, 137.
Traduzioni: *L'uomo* / Gregorio di Nissa, a cura di B. Salmona, cit., p. 37.

60. Gregorio Nazianzeno, C*armina moralia, I, De virginitate*

Ἄπνοα δ' ὡς πινάκεσσιν ἀνὴρ εἴδωλα χαράσσων, Βαιοῖς μὲν πρώτιστον, ἀμυδροτέροις τε τύποισιν Εἶδος ὑποσκιάει πειρώμενος· αὐτὰρ ἔπειτα Χρώμασι παντοδαποῖσιν ὅλην ἐστήσατο μορφήν· Ὣς ἄρα παρθενίη Χριστοῦ λάχος αἰὲν ἐόντος, Πρόσθε μὲν ἐν παύροισι φαείνετο, καὶ σκιόεσσα, Μέσφ' ὅτε καὶ βασίλευε νόμος, χρώμασσιν ἀφαυροῖς Φαινομένοις, κρυπτόν τ' ὀλίγοις ὑπελάμπετο φέγγος.

Come un uomo che dipinge sulle tavole figure senza vita, avendo dapprima provato ad abbozzare la forma con pochi schizzi, e piuttosto indistinti, dà forma poi all'intera figura con colori di ogni genere, così dunque la verginità, che è parte di Cristo, il quale è da sempre, prima, finchè regnava la legge, si mostrava a pochi e come in ombra, con colori che apparivano deboli, luce nascosta che splendeva per pochi.

Edizioni: PG 37, 558 A 8-9.
Traduzioni: Gregorio Nazianzeno, *Poesie*/1, Introduzione di Claudio Moreschini, Traduzione e note a cura di Claudio Moreschini, Ivano Costa, Carmelo Crimi, Giovanni Laudizi, Roma, 1994, pp. 77-78.

61. Giovanni Crisostomo, *Ad illuminandos catecheses*, II, 3

Καθάπερ οὖν ἐπὶ τῶν ζωγράφων γίνεται, οὕτω καὶ νῦν γινέσθω· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι τὰς σανίδας προθέντες, καὶ λευκὰς περιάγοντες γραμμὰς, καὶ τὰς βασιλικὰς ὑπογράφοντες εἰκόνας, πρὶν ἢ τῶν χρωμάτων ἐπαγαγεῖν τὴν ἀλήθειαν, μετ' ἐξουσίας ἁπάσης τὰ μὲν ἐξαλείφουσι, τὰ δὲ ἀντεγγράφουσι, καὶ διορθοῦντες τὰ ἡμαρτημένα καὶ μετατιθέντες τὰ κακῶς ἔχοντα· ἐπειδὰν δὲ τὴν βαφὴν λοιπὸν ἐπαγάγωσιν, οὐκέτι εἰσὶ κύριοι πάλιν ἐξαλεῖψαι καὶ ἀντεγγράψαι, ἐπεὶ τῷ κάλλει τῆς εἰκόνος λυμαίνονται, καὶ ἔγκλημα τὸ πρᾶγμα γίνεται· τοῦτο δὴ καὶ σὺ ποίησον· νόμισον εἰκόνα σοι τὴν ψυχὴν εἶναι. Πρὶν ἢ τοίνυν ἐπελθεῖν τὴν ἀληθῆ τοῦ Πνεύματος βαφὴν, ἐξάλειψον τὰς κακῶς ἐντεθείσας σοι συνηθείας· εἴτε ὀμνύναι, εἴτε ψεύδεσθαι, εἴτε ὑβρίζειν, εἴτε αἰσχρολογεῖν, εἴτε γελωτοποιεῖν, εἴτε ἄλλο τι τῶν τοιούτων τῶν μὴ νενομισμένων συνήθειαν ἔχεις ποιεῖν, ἔξελε τὴν συνήθειαν, ἵνα μὴ πάλιν πρὸς αὐτὴν ἐπανέλθῃς μετὰ τὸ βάπτισμα. Τὰ ἁμαρτήματα ἀφανίζει τὸ λουτρὸν, τὴν συνήθειαν διόρθωσον σὺ, ἵνα τῶν χρωμάτων ἐπενεχθέντων καὶ λαμψάσης τῆς βασιλικῆς εἰκόνος, μηκέτι λοιπὸν ἐξαλείφῃς, καὶ τραύματα καὶ οὐλὰς ἐμποιῇς τῷ παρὰ τοῦ Θεοῦ δοθέντι σοι κάλλει.

Come dunque avviene per i pittori, così accada anche ora. Infatti quelli, ponendo innanzi a sè le tavolette e tracciando delle linee bianche, e abbozzando le immagini regali, prima di aggiungere la verità dei colori, con la massima libertà cancellano alcune cose e ne cambiano altre, correggendo quelle sbagliate e trasformando quelle che non vanno bene; ma quando aggiungono il colore definitivo non sono più padroni di correggere e cancellare ancora, poichè se lo fanno rovinano la bellezza dell'immagine e quanto hanno compiuto diventa un capo di accusa. Così devi fare anche tu: pensa che l'anima è per te l'immagine. Prima dunque che sopraggiunga il vero colore dello spirito, cancella le abitudini che sono state malvagiamente impiantate in te: che sia il fare giuramento, o il mentire, o l'essere insolente, o il parlare in modo sconveniente, o il suscitare il riso, o qualsiasi altra cosa tu sia solito compiere fra quelle che non sono ritenute legittime; cancella l'abitudine, affinchè tu non ricada di nuovo in essa dopo il battesimo. L'acqua battesimale fa sparire i peccati; tu, dunque, correggi il tuo costume, affinchè, una volta che siano stati stesi i colori e si sia fatta risplendere l'immagine regale, tu in futuro non la distrugga e non arrechi ferite e cicatrici alla bellezza che ti è stata donata da Dio.

Edizioni: PG 49, 235
Traduzioni: Giovanni Crisostomo, *Le catechesi battesimali*, a cura di Luciano Zappella, Milano, 1998, p. 384.

62. Giovanni Crisostomo, ***In sanctum Ignatium martyrem*, 2**

Καθάπερ γάρ τις ζωγράφος ἄριστος ποικίλα κεράσας χρώματα, ἣν ἂν μέλλῃ βασιλικῆς μορφῆς πρωτότυπον κατασκευάζειν εἰκόνα, μετὰ πάσης ἐργάζεται τῆς ἀκριβείας, ὥστε τοὺς μιμουμένους αὐτὴν ἅπαντας καὶ γράφοντας ἐξ αὐτῆς διηκριβωμένην ἔχειν εἰκόνα· οὕτω δὴ καὶ ὁ μακάριος Παῦλος καθάπερ τινὰ εἰκόνα βασιλικὴν γράφων, καὶ τὸ ἀρχέτυπον αὐτῆς κατασκευάζων, τὰ ποικίλα τῆς ἀρετῆς κεράσας χρώματα, ἀπηρτισμένους ἡμῖν τοὺς χαρακτῆρας ὑπέγραψε τῆς ἐπισκοπῆς, ἵν' ἕκαστος τῶν εἰς τὴν ἀρχὴν ταύτην ἀναβαινόντων, εἰς ἐκείνην ὁρῶν, μετὰ τοσαύτης ἀκριβείας τὰ καθ' ἑαυτὸν ἅπαντα οἰκονομῇ.

Come dunque un ottimo pittore, avendo mescolato vari colori, qualora debba fornire un'immagine prototipo della forma imperiale, lavora con la massima cura, in modo che tutti i pittori che la copiano e dipingono sulla base di essa possano avere un'immagine accurata come modello, così il beato Paolo, quasi dipingendo un'immagine imperiale e intendendo offrire un archetipo di essa, dopo aver mescolato i diversi colori della virtù ha dipinto per noi immagini accurate della dignità episcopale, affinchè ciascuno di quelli che vengono innalzati a tale carica, guardando ad esse, gestiscano con pari cura, secondo quel modello, gli affari che sono di loro competenza.

Edizioni: PG 50, 587

63. Ambrogio, *Exameron*, III, V, 21

Solent artifices singula prius facere, et postea habili commissione connectere: ut qui vultus hominum vel corpora excudunt de marmore, vel aere fingunt, vel ceris exprimunt, non tamen sciunt quemadmodum sibi possint membra singula convenire, et quid gratiae afferat futura connexio; et ideo aut laudare non audent, aut pro parte laudant. Deus vero tamquam aestimator universitatis, praevidens quae futura sunt, quasi perfecta iam laudat, quae adhuc in primi operis exordio sunt, finem operis cognitione praeveniens.

Gli artisti prima sogliono fare le singole parti e poi le congiungono con abile connessione, come coloro che scolpiscono nel marmo i volti e i corpi umani o li modellano nel bronzo, o li rappresentano con la cera; non sanno, tuttavia, come le singole membra possano accordarsi fra loro e quale bellezza aggiunge ad esse la successiva congiunzione. E perciò non osano lodare la loro opera o ne lodano le singole parti. Dio, invece, come colui che può valutare tutto l'universo, giacchè prevede il futuro, loda come se fossero già perfettamente compiute le cose che sono ancora all'inizio della loro attuazione, prevenendo con la sua conoscenza il completamento dell'opera.

Edizioni: PL 14, 155 B; *I sei giorni della creazione* / sant'Ambrogio ; introduzione, traduzione, note e indici di Gabriele Banterle, *Tutte le opere di sant'Ambrogio. Opere esegetiche*, 1, Milano, Roma, 1979, p. 106.
Traduzioni: *I sei giorni della creazione* / sant'Ambrogio, a cura di G. Banterle, cit., p. 107.

64. Ambrogio, *Exameron*, IX, VIII, 47

Pictus es ergo, o homo, et pictus a Domino Deo tuo. Bonum habes artificem atque pictorem. Noli bonam delere picturam, non fuco sed veritate fulgentem, non cera expressam sed gratia. Deles picturam, mulier, si vultum tuum materiali candore oblinas, si acquisito rubore perfundas. Illa pictura vitii, non decoris est: illa pictura fraudis, non simplicitatis est: illa pictura temporalis est, aut pluvia, aut sudore tergitur: illa pictura fallit et decipit; ut neque illi placeas, cui placere desideras, qui intelligit non tuum, sed alienum esse quod placeas; et non displiceas auctori, qui videt opus suum esse deletum. Dic mihi, si supra artificem aliquem inducas alterum, qui opus illius superioris novis operibus obducat, nonne indignatur ille, qui opus suum adulteratum esse cognoverit? Nolli tollere picturam Dei, et picturam meretricis assumere, quia scriptum est: Tollam ergo membra Christi, et faciam membra meretricis? Absit (1Cor 6, 15). Quod si quis adulterat opus Dei grave crimen admittit. Grave est enim crimen; ut putes quod melius te homo, quam Deus pingat. Grave est ut dicat de te Deus: Non agnosco colores meos, non agnosco imaginem meam, non agnosco vultum, quem ipse formavi, rejicio ego quod meum non est.

Sei stato dipinto, o uomo, sei stato dipinto dal Signore tuo Dio. Hai un valente artista e pittore. Non cancellare una pittura di valore, che risplende non per il colore, ma per la verità, che è rappresentata con per mezzo della cera, ma attraverso la grazia. Cancelli la pittura, o donna, se ti imbratti il volto con un candore materiale, se lo cospargi di un rossore artificiale. Questa è la pittura del vizio, non del decoro; dell'inganno, non della lealtà; cosicché non piaci a colui al quale desideri piacere, in quanto egli comprende che ciò che ti piace non è tuo, ma è a te estraneo; e dunque rechi dispiacere al tuo Creatore, il quale vede la sua opera cancellata. Dimmi, se oltre ad un artista tu ne portassi un altro, per coprire con nuove figure quelle del primo, non credi che si indignerebbe colui che abbia appreso che la sua opera è stata cancellata? Non eliminare da te la pittura di Dio e non assumere quella di una prostituta, poiché sta scritto: " Prenderò dunque le membra di Cristo e ne farò membra di una prostituta? Non sia mai!" (1Cor 6, 15). Chi altera l'opera di Dio commette un grave crimine. è infatti un grave peccato quello di pensare che un uomo ti dipinga meglio di Dio. è grave che Dio dica di te: "Non riconosco i miei colori, non riconosco la mia immagine, non riconosco il volto che io stesso ho formato; io respingo ciò che non è mio".

Edizioni: PL 14, 260 C-261 A; *I sei giorni della creazione* / sant'Ambrogio, a cura di G. Banterle, cit., p. 390.
Traduzioni: *I sei giorni della creazione* / sant'Ambrogio, a cura di G. Banterle, cit., p. 391.

Concetti estetici ereditati dalla classicità

65. Basilio di Cesarea, *Homiliae in hexaemeron*, III, 10

Καὶ εἶδεν ὁ Θεὸς ὅτι καλόν. Οὐχὶ ὀφθαλμοῖς Θεοῦ τέρψιν παρέχει τὰ παρ' αὐτοῦ γινόμενα, οὐδὲ τοιαύτη παρ' αὐτῷ ἡ ἀποδοχὴ τῶν καλῶν, οἵα καὶ παρ' ἡμῖν· ἀλλὰ

καλὸν τὸ τῷ λόγῳ τῆς τέχνης ἐκτελεσθὲν, καὶ πρὸς τὴν τοῦ τέλους εὐχρηστίαν συντεῖνον. Ὁ τοίνυν ἐναργῆ τὸν σκοπὸν τῶν γινομένων προθέμενος, τὰ κατὰ μέρος γινόμενα ὡς συμπληρωτικὰ τοῦ τέλους, τοῖς τεχνικοῖς ἑαυτοῦ λόγοις ἐπελθὼν ἀπεδέξατο. Ἐπεὶ καὶ χεὶρ καθ' ἑαυτὴν, καὶ ὀφθαλμὸς ἰδίᾳ, καὶ ἕκαστον τῶν τοῦ ἀνδριάντος μελῶν διῃρημένως κείμενα, οὐκ ἂν φανείη καλὰ τῷ τυχόντι· πρὸς δὲ τὴν οἰκείαν τάξιν ἀποτεθέντα, τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας, ἐμφανὲς μόλις ποτὲ, καὶ τῷ ἰδιώτῃ παρέχεται γνώριμον. Ὁ μέντοι τεχνίτης καὶ πρὸ τῆς συνθέσεως οἶδε τὸ ἑκάστου καλὸν, καὶ ἐπαινεῖ τὰ καθ' ἕκαστον, πρὸς τὸ τέλος αὐτῶν ἐπαναφέρων τὴν ἔννοιαν. Τοιοῦτος οὖν δή τις καὶ νῦν ἔντεχνος ἐπαινέτης τῶν κατὰ μέρος ἔργων ὁ Θεὸς ἀναγέγραπται· μέλλει δὲ τὸν προσήκοντα ἔπαινον καὶ παντὶ ὁμοῦ τῷ κόσμῳ ἀπαρτισθέντι πληροῦν.

Dio non giudica la bellezza della sua opera in base a ciò che affascina gli occhi e non forma la sua idea di bellezza come noi. Egli giudica bello ciò che presenta in tutti gli aspetti la finitezza dell'arte ed è adeguato al suo scopo. Così approva le sue opere quando si accordano al disegno della sua creazione. Una mano, un occhio o una parte di statua separata dal resto non sembrerebbero belli a nessuno; ma se il frammento viene rimesso al suo posto, la bellezza della proporzione (la bellezza che scaturisce dall'accordo delle parti) colpirà anche gli spettatori più incolti. Ma l'artista, prima di unire le varie parti della sua opera, riconosce la bellezza di ognuna di esse, pensando all'opera che ha in mente. È così che la scrittura (nel racconto della creazione) ci presenta Dio, come un supremo Artista che loda le singole parti della sua opera; poi, quando la creazione sarà completata, rivolgerà una lode appropriata a tutto l'insieme.

Edizioni: Basilio di Cesarea, *Sulla Genesi (Omelie sull'Esamerone)*, a cura di Mario Naldini, Fondazione Lorenzo Valla, 1990, p. 322.
Traduzioni: Basilio di Cesarea, *Sulla Genesi*, a cura di M. Naldini, cit., p. 323.

Sugli artisti dell'antichità

66. Basilio di Cesarea, *De legendis gentilium libris*, 9, 118

ἢ Φειδίας μὲν καὶ Πολύκλειτος, εἰ τῷ χρυσίῳ μέγα ἐφρόνουν καὶ τῷ ἐλέφαντι, ὧν ὁ μὲν Ἠλείοις τὸν Δία, ὁ δὲ τὴν Ἥραν Ἀργείοις ἐποιησάτην, καταγελάστω ἂν ἦστην ἀλλοτρίῳ πλούτῳ καλλοπιζόμενοι, ἀφέντες τὴν τέχνην, ὑφ'ἧς καὶ ὁ χρυσὸς ἡδίων καὶ τιμιώτερος ἀπεδείχθε·

Se Fidia o Policleto fossero stati orgogliosi dell'oro o dell'avorio con i quali avevano foggiato l'uno la statua di Zeus a Eleusi, l'altro quella di Hera ad Argo, sarebbero stati derisi, per il fatto di compiacersi di una ricchezza estranea ai loro meriti, tralasciando invece la loro arte, dalla quale l'oro era stato reso più bello e degno di onore.

Edizioni: Saint Basil, *The Letters*, with an English translation by Roy J. Ferrari, London, Cambridge, vol. IV, 1961, p. 426

67. Gregorio Nazianzeno, *De theologia, Oratio XXVIII, Theologica II,* 12, 25

Ποῖος Εὐκλείδης εμιμήσατο ταῦτα, γραμαῖς ἐμφιλοσοφῶν ταῖς οὐκ οὔσαις, καὶ κάμνων ἐν ταῖς ἀποδείξεισι; Τίνος Παλαμήδους τακτικὰ κινήματά τε καὶ σχήματα γεράνων, ὥς φασι, καὶ ταῦτα παιδεύματα κινουμένων ἐν τάξει, καὶ μετὰ ποικίλης τῆς πτήσεως; Ποῖοι Φειδίαι καὶ Ζεύξιδες καὶ Πολύγνωτοι, Παρράσιοί τέ τινες καὶ Ἀγλαφῶντες, κάλλη μετ'ὑπερβολῆς γράφειν καὶ πλάττειν εἰδότες;

Quale Euclide ha imitato queste cose, concentrandosi su linee che non esistono e sforzandosi nelle dimostrazioni? A quale Palamede si devono attribuire i movimenti e le figure tattiche che, come si racconta, gli furono insegnati dalle gru, che si muovevano con un certo ordine e secondo vari schemi di volo? Quali Fidia, Zeusi, Polignoto, Parrasio e Aglafonte, che sapevano dipingere e modellare opere belle con somma maestria?

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 684.
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 685.

Preferenze stilistiche

68. Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, XII, A se stesso e intorno ai vescovi*

Ἦ καὶ γραφέων ἄριστος οὗτός σοι δοκεῖ, Οὐχ ὃς γράφει κινούμεν' ἁπλοῖς χρώμασι, Ζεῦξίς τις, ἢ Πολύκλειτος, ἤ τις Εὐφράνωρ, Ἀλλ' ὃς μὲν ἀνθηραῖς τε καὶ παντασκίοις Βαφαῖς ἄμορφα σώματ' ἐξεργάζεται, Ὧν Καλλίμαχος, καὶ Κάλαϊς ἤστην, ὡς δοκῶ, Μόγις γράφοντες εἰκόνας τῶν εἰκόνων; Τοιοῦτός ἐστι πᾶς ἀνὴρ πολύτροπος.

O dunque ti sembra che questo sia il migliore fra i pittori, non colui che con colori onesti dipinge figure che si muovono, un Zeusi, un Policleto, un Eufranore, ma quello che con colori smaglianti e privi di ombra produce corpi senza forma (fra questi c'erano, come mi sembra, Callimaco e Calais, i quali dipingevano a stento immagini copie di altre immagini)? Tale è ogni uomo scaltro.

Edizioni: PG 37, 1220 A 3-9
Traduzioni: : Gregorio Nazianzeno, *Poesie/2*, introd. di C. Crimi, trad. e note di C. Crimi e I. Costa, Roma, Città Nuova, 1999, II, 1, 12, pp. 101-102

69. Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, XVII, Sui diversi modi di vivere e contro i falsi sacerdoti*

Ζωγράφος ἐστὶν ἄριστος, ὃς ἐν πινάκεσσι χαράσσει Μορφὰς ἀτρεκέας, ἔμπνοα δερκομένας· Οὐχ ὃς χρώματα πολλὰ καὶ εὔχροα μὰψ ἐπιμίξας, Λειμῶνα γραπτὸν δείκνυσιν ἐκ πινάκων.

È un pittore eccellente quello che sulle tavole dipinge figure veritiere, esseri che vivono e respirano, non colui che, avendo mischiato temerariamente molti colori e belli a vedersi, rappresenta sulle tavole un prato dipinto.

Edizioni: PG 37, 1262 A 1-4;
Traduzioni: Gregorio Nazianzeno, *Poesie/2*, cit., II, 1, 17, p. 20.

70. Ambrogio, *Exameron*, VI, III, 11

Naturaliter enim umbra corpore adhaeret atque adjungitur, adeo ut etiam pictores umbras corporum quae pinxerint, nitantur exprimere, idque artis esse asserant non intermittere vim naturae: et quasi naturalis iuris prevaricator habeatur, cujus pictura non etiam umbram suam exprimat.

Per natura, infatti, l'ombra aderisce e si congiunge al corpo, tanto che anche i pittori si sforzano di rappresentare le ombre dei corpi che hanno dipinto, e affermano che è proprio dell'arte non interrompere la potenza della natura; ed è considerato come un trasgressore della legge naturale colui che nella pittura non raffigura anche la sua ombra.

Edizioni: PL 14, 192 C; *I sei giorni della creazione* / sant'Ambrogio, a cura di G. Banterle, cit., p. 200.
Traduzioni: *I sei giorni della creazione* / sant'Ambrogio, a cura di G. Banterle, cit., p. 201.

L’arte rivela l’invisibile

71. Gregorio Nazianzeno, *De theologia, Oratio XXVIII, Theologica II*, 12, 24

ἡ μὲν οὖν θεία γραφὴ καὶ γυναικῶν θαυμάζει σοφίαν τὴν ἐν ὑφάσμασι, Τίς ἔδωκε, λέγουσα, γυναιξὶν ὑφάσματος σοφίαν καὶ ποικιλτικὴν ἐπιστήμην; ζώου λογικοῦ τοῦτο, καὶ περιττοῦ τὴν σοφίαν, καὶ μέχρι τῶν οὐρανίων ὁδεύοντος.

D’altronde anche la Divina Scrittura ammira l’abilità delle donne nei tessuti, dove dice: “Chi ha dato alle donne la perizia nella tessitura e l’arte del ricamo?”. Questa è opera di un essere dotato di ragione, di straordinaria abilità, e che avanza fino alle realtà celesti.

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte leorazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., pp. 682
Traduzioni: Ibid., p. 683.

72. Gregorio di Nissa, *Homilia III in Ecclesiasten*

ἀπογυμνούσης τῆς τέχνης διὰ μιμήσεως τὰ ἀθέατα, καὶ ὅσα ἐν τοῖς τοιούτοις ἔστιν ἰδεῖν εἰς ἔκπληξίν τε καὶ ὥραν ἐπιτεχνώμενα.

L'arte svela attraverso l'imitazione le cose invisibili, e quante fra queste è dato di vedere sono immaginate opportunamente e in modo che suscita stupore.

Edizioni: *Gregorii Nysseni In Inscriptiones Psalmorum, In Sextus Psalmum, In Ecclesiasten Homiliae* / ediderunt Jacobus Mc Donough S.J., Paulus Alexander, *Gregorii Nysseni Opera*, vol. V, Leiden, 1986, 323.14-324.2

73. Gregorio di Nissa, *Vita Sanctae Macrinae*, IV

Ἔνθα δὴ καὶ θαυμάζειν ἄξιον, ὅπως οὐδὲ κεκρυμμένον τῆς νέας τὸ κάλλος ἐλάν θανεν οὐδέ τι κατὰ τὴν πατρίδα πᾶσαν ἐκείνην τοιοῦτον θαῦμα ἐδόκει οἷον ἐν συγκρίσει τοῦ κάλλους ἐκείνου καὶ τῆς εὐμορφίας εἶναι, ὡς μηδὲ ζωγράφων χεῖρας ἐφικέσθαι δυνηθῆναι τῆς ὥρας· ἀλλὰ τὴν πάντα μηχανωμένην τέχνην καὶ τοῖς μεγίστοις ἐπιτολμῶσαν, ὡς καὶ αὐτῶν τῶν στοιχείων τὰς εἰκόνας διὰ τῆς μιμήσεως ἀνατυποῦσθαι, τὴν τῆς μορφῆς ἐκείνης εὐκληρίαν μὴ ἰσχῦσαι δι' ἀκριβείας μιμήσασθαι.

(Macrina) era così bella che neppure le mani dei pittori potevano rendere giustizia alla sua bellezza; l'arte che contraffa tutte le cose e intraprende le imprese più grandi, fino a rappresentare, attraverso l'imitazione, le figure delle realtà celesti, non potrebbe riprodurre accuratamente l'amabilità della forma di lei.

Edizioni: PG 46, 964 A-B; *Vie de Sainte Macrine [par] Grégoire de Nysse. Introduction, texte critique, traduction, notes et index*, by Pierre Maraval, Paris, 1971 (Sources chrétiennes, no.178), p. 152.4-13

Splendore e colori dell'oro e dei marmi

74. Basilio di Cesarea, *Homiliae in hexaemeron*, II, 7

Οὕτω γὰρ καὶ χρυσὸς καλὸς, οὐκ ἐκ τῆς τῶν μερῶν συμμετρίας, ἀλλ' ἐκ τῆς εὐχροίας μόνης, τὸ ἐπαγωγὸν πρὸς τὴν ὄψιν καὶ τὸ τερπνὸν κεκτημένος.

Così anche l'oro è bello, procurando diletto alla vista non per la proporzione delle parti, ma solo grazie al suo bellissimo colore.

Edizioni: Basilio di Cesarea, *Sulla Genesi (Omelie sull'Esamerone)*, a cura di Mario Naldini, Fondazione Lorenzo

Valla, 1990, p. 62
Traduzioni: Ibid., p. 63

75. Gregorio di Nissa, *De deitate adversus Evagrium*

ὁρᾷς τὸν ὑπὲρ κεφαλῆς τοῦτον ὄροφον, ὡς καλὸς ἰδεῖν, ὡς γλαφυρῶς ταῖς γλυφαῖς ἐπανθεῖ τὸ χρυσίον; οὗτος χρύσεος ὢν ὅλος τὴν ἐπιφάνειαν κύκλοις τισὶ πολυγώνοις κυάνῳ διακεχρισμένοις ὑποκεχάρακται. τί οὖν δὴ βούλεται τῷ τεχνίτῃ ἡ κύανος; ὡς ἄν, οἶμαι, τῷ ἐναλλάσοντι τῆς χρόας ὁ χρυσὸς πλέον ἐκλάμποι. εἰ οὖν ἡ κύανος ἐμμιχθεῖσα τῷ χρυσῷ περικαλλεστέραν τὴν αὐγὴν ἀποδείκνυσιν...

Vedi l'amabile aspetto del tetto sopra le nostre teste, dove l'oro è stato finemente scolpito? Quest'oro è eccezionale in ciò che è completamente esposto alla nostra vista, con molte facce in azzurro. Che cos'è, dunque, questo azzurro che l'artigiano ha incorporato? Mi sembra che l'oro sia più splendente quando viene bilanciato con altri colori. Così, se l'azzurro si combina con l'oro, il suo bellissimo fulgore ne é rafforzato.

Edizioni: PG 46, 544 C (6)- 545 A (7); *Gregorii Nysseni Opera*, a cura di W. Jaeger, H. Langerbeck, vol. IX, *Sermones*, pars. I, a cura di G. Heil, A. Van Heck, E. Gebhardt, A. Spira, Leiden, Brill, 1967, p. 332, 13-20

76. Gregorio di Nissa, *Homilia III in Ecclesiasten*

οἷον ὁ βίος ἀναγκαίαν ἐποίησε τῇ φύσει τὴν οἴκησιν· ἀσθενέστερον γὰρ πέφυκε τὸ ἀνθρώπινον ἢ ὥστε τὰς ἐκ τοῦ θάλπους τε καὶ κρύους ἀνωμαλίας φέρειν· μέχρι τούτου ὁ οἶκος ἔχει πρὸς τὴν ζωὴν τὸ ὠφέλιμον. ἀλλὰ παρελθεῖν τοὺς ὅρους τῆς χρείας ἡ ἡδονὴ τὸν ἄνθρωπον ἐβιάσατο. ὡς γὰρ οὐχὶ σώματι τὸ χρειῶδες πορίζων, ἀλλὰ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐπιτηδεύων τέρψεις καὶ ἐντρυφήματα λυπεῖται σχεδόν, ὅτι μὴ τὸν οὐρανὸν αὐτὸν ἐποίησεν ὑπωρόφιον μηδὲ τὰς τοῦ ἡλίου ἀκτῖνας ἔχει τῷ ὀρόφῳ καὶ αὐτὰς ἐντεκτήνασθαι. διὸ πλατύνει μὲν ἁπανταχόθεν τὰς τῶν κατασκευασμάτων περιγραφάς, τὴν τῆς συνοικίας περιβολὴν ὡς οἰκουμένην τινὰ ἄλλην ἑαυτῷ κτίζων, ἀνατείνει δὲ εἰς ὅτι μήκιστον ὕψος τοὺς τοίχους, ποικίλλει δὲ ταῖς ἔνδον τῶν οἰκημά των διασκευαῖς, ἐξ ἀλλήλων καὶ δι' ἀλλήλων ... παρέχων τῇ κατασκευῇ τῶν ἔνδον οἴκων τὴν ποικιλίαν. εἶτα Λάκαινα καὶ Θεσσαλὴ καὶ ἐκ Καρύστου λίθος ἀναπτύσσεται διὰ σιδήρου εἰς πλάκας, τά τε Νειλῷα μέταλλα καὶ τὰ τῆς Νουμιδίας ἀναζητεῖται καί που καὶ ἡ Φρυγία πέτρα ταῖς σπουδαῖς ταύταις συμπαρείληπται, ἢ τῇ λευκότητι τοῦ μαρμάρου τὴν πορφυρᾶν βαφὴν πρὸς τὸ συμβὰν κατασπείρασα τρυφὴ γίνεται τοῖς λιχνοτέροις ὄμμασι πολυειδῆ τινα καὶ πολυσχημάτιστον τὴν διάχυσιν τοῦ χρώματος ἐν τῷ λευκῷ ζωγραφήσασα. ὧ πόσαι περὶ τούτων σπουδαί, πόσα τὰ μηχανήματα, τῶν μὲν ὕδατι καὶ σιδήρῳ διαπριόντων τὰς ὕλας, ἄλλων δὲ διὰ χειρῶν ἀνθρωπίνων νυκτὶ καὶ ἡμέρᾳ πονούντων τῶν κατεργαζομένων τὴν ἔκπρισιν; καὶ οὐδὲ ταῦτα ἤρκεσε τοῖς πονοῦσι περὶ τὸν

μάταιον κόσμον, ἀλλὰ καὶ τὸ καθαρὸν τῆς ὑέλου διὰ φαρμάκων εἰς βαφὰς ποικίλας καταμολύνεται, ὡς ἂν καὶ παρὰ ταύτης τι συνεισενεχθείη τῇ τῶν ὀμμάτων χλιδῇ. πῶς δ' ἄν τις εἴποι τὰς τῶν ὀρόφων περιεργίας, ἐφ' ὧν τὰ ξύλα ἐκ δένδρων γινόμενα πάλιν ἐπαναστρέφοντα διὰ τῶν σοφισμάτων τῆς τέχνης δένδρα νομίζεται κλάδους καὶ φύλλα καὶ καρποὺς ἐν ταῖς γλυφίσιν ἐκφύοντα. σιωπῶ τὸν χρυσὸν τὸν εἰς λεπτούς τε καὶ ἀερώδεις ὑμένας διατεινόμενον καὶ πανταχῇ τούτοις ἐπιχρωννύμενον, ὡς ἂν τὴν λιχνείαν τῶν ὀμμάτων πρὸς ἑαυτὸν ἐπιστρέφοι, τὴν δὲ τῶν ἐλεφάντων συνεισφορὰν εἰς τὸν περίεργον καλλωπισμὸν τῶν εἰσόδων τόν τε ἀλειφόμενον ταῖς γλυφίσι τούτων χρυσὸν ἢ τὸν διὰ τῶν ἥλων ἐγκροτούμενον ἄργυρον καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα. τί ἄν τις λέγοι ἢ τὰ ἐδάφη τῶν οἴκων ταῖς ποικίλαις τῶν λίθων βαφαῖς ὑπολάμποντα, ὡς ἂν καὶ οἱ πόδες αὐτῶν τῆς αὐγῆς τῶν λίθων κατατρυφῶσι, τήν τε κατὰ τὸ πλῆθος τῶν τοιούτων οἴκων φιλοτιμίαν, ὧν οὐχὶ ἡ χρεία τῆς ζωῆς τὴν κατασκευὴν ἀναγκαίαν ποιεῖ, ἀλλ' ἡ ἐπιθυμία διὰ τῶν ἀνονήτων προϊοῦσα ἐφευρίσκει τὴν ἀκαιρίαν; χρὴ γὰρ τῶν οἴκων τοὺς μὲν δρόμους εἶναι, τοὺς δὲ περιπάτους, τοὺς δὲ εἰσοδίους, τοὺς δὲ προεισοδίους καὶ ἄλλους ἐπιπυλίους· οὐ γὰρ ἀρκεῖν ἡγοῦνται πρὸς κόμπον τὰς πύλας καὶ τὰ προπύλαια καὶ τὴν ἐντὸς τῶν πυλῶν εὐρυχωρίαν, εἰ μή τι τοιοῦτον προσεντυγχάνοι τοῖς εἰσιοῦσιν, οἷον εὐθὺς καταπλῆξαι τῷ μεγέθει τοῦ ὁρωμένου τὸν εἰσερχόμενον· λουτρά τε πρὸς τούτοις παριόντα τῇ φιλοτιμίᾳ τὴν χρείαν ποταμοῖς ὅλοις ἐν τῇ τῶν κρουνῶν δαψιλείᾳ κατακλυζόμενα, καὶ τούτων προβεβλημένα γυμνάσια, καὶ ταῦτα περιττῶς διὰ ποικίλων μαρμάρων εἰς κόσμον ἐξησκημένα, στοαί τε πανταχόθεν περὶ τὴν οἴκησιν Νουμιδικοῖς ἢ Θεσσαλοῖς ἢ Σοηνίταις στύλοις ὑπερειδόμεναι ὅ τε ἐν τοῖς ἀνδριᾶσι χαλκὸς εἰς μυρία εἴδη σχηματιζόμενος πρὸς ὅτιπερ ἂν ἡ ἐπιθυμία τῆς περιεργίας χέῃ τὴν ὕλην, τά τε ἐκ τῶν μαρμάρων εἴδωλα καὶ τὰς ἐπὶ τῶν πινάκων γραφάς, δι' ὧν καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐκπορνεύουσιν ἀπογυμνούσης τῆς τέχνης διὰ μιμήσεως τὰ ἀθέατα, καὶ ὅσα ἐν τοῖς τοιούτοις ἔστιν ἰδεῖν εἰς ἔκπληξίν τε καὶ ὥραν ἐπιτεχνώμενα. Πῶς ἄν τις τὰ καθ'ἕκαστον διεξέλθοι τῷ λόγῳ, ἐν οἷς ἡ σπουδὴ κατηγορία καὶ ἔλεγχος τῆς περὶ τὰ προτιμότερα ῥᾳθυμίας ἐστίν; ὅσῳ γὰρ ἄν <τις> πλεονάσῃ τῷ τε πλήθει καὶ τῇ περὶ τὰς ὕλας φιλοτιμίᾳ τὴν ἐν τοῖς κατασκευαζομένοις σπουδήν, τοσούτῳ μᾶλλον ἐλέγχει τὸ τῆς ψυχῆς ἀκαλλώπιστον. ὁ γὰρ πρὸς ἑαυτὸν βλέπων καὶ τὴν ἰδίαν ὄντως οἴκησιν καλλωπίζων, ὥστε ποτὲ καὶ τὸν θεὸν ἔνοικον δέξασθαι, ἄλλας ἔχει τὰς ὕλας, ἐξ ὧν τὸ κάλλος τῇ τοιαύτῃ οἰκήσει συνερανίζεται. οἶδα ἐγὼ χρυσὸν τοῖς τοιούτοις ἔργοις ἐνστίλβοντα τὸν ἐκ τῶν τῆς γραφῆς νοημάτων μεταλλευόμενον, οἶδα ἄργυρον τὰ θεῖα λόγια τὰ πεπυρωμένα, ὧν ἀπαστράπτει ἡ λαμπηδὼν διὰ τῆς ἀληθείας ἐκλάμπουσα. λίθων δὲ ποικίλων αὐγάς, ἐξ ὧν οἵ τε τοῖχοι τοῦ τοιούτου ναοῦ κατακοσμοῦνται, καὶ τῆς κατασκευῆς τὰ ἐδάφη τὰς ποικίλας τῶν ἀρετῶν διαθέσεις νοήσας οὐκ ἂν ἁμάρτοις τοῦ τῇ οἰκίᾳ ταύτῃ πρέποντος κόσμου. κατεστορέσθω τῇ ἐγκρατείᾳ τὸ ἔδαφος, δι' ἧς ἡ τῆς γῆϊνης διανοίας κόνις οὐ διοχλήσει τὸν διαιτώμενον. ἡ τῶν οὐρανίων ἐλπὶς ὡραϊζέτω τὸν ὄροφον, πρὸς ἣν ἀναβλέπων τῷ

τῆς ψυχῆς ὀφθαλμῷ οὐκ εἰδώλοις κάλλους διὰ γλυφίδων μεμορφωμένοις ἐνατενίσεις, ἀλλ' αὐτὸ κατόψει τὸ ἀρχέτυπον κάλλος οὐ χρυσῷ τινι καὶ ἀργύρῳ διηνθισμένον, ἀλλ' ὅπερ ὑπὲρ χρυσίον καὶ λίθον τίμιόν ἐστι πολύν. εἰ δὲ χρὴ καὶ τὸν ἐκ πλακῶν κόσμον ὑπογράψαι τῷ λόγῳ, ἔνθεν ἡ ἀφθαρσία καὶ ἡ ἀπάθεια διαπλακούτω τὸν οἶκον, ἐκεῖθεν ἡ δικαιοσύνη καὶ τὸ ἀόργητον κοσμείτω τὴν οἴκησιν, καθ' ἕτερον μέρος ἡ ταπεινοφροσύνη καὶ τὸ μακρόθυμον διαλαμπέτω καὶ κατ' ἄλλο πάλιν ἡ περὶ τὸ θεῖον εὐσέβεια. πάντα δὲ ταῦτα ὁ καλὸς τεχνίτης ἡ ἀγάπη εὐθέτως πρὸς ἄλληλα συναρμοζέτω. κἂν λουτρῶν ἐπι θυμῇς, ἔχεις, ἐὰν θέλῃς, καὶ λουτρὸν κατοικίδιον καὶ κρουνοὺς ἰδίους, δι' ὧν ἔστι τὰς κηλῖδας τῆς ψυχῆς ἀπορρύψασθαι, ᾧ ἐκέχρητο καὶ ὁ μέγας Δαβὶδ καθ' ἑκάστην νύκτα ἐντρυφῶν τῷ τοιούτῳ λουτρῷ. στύλους δὲ τὴν τῆς ψυχῆς στοὰν ὑπερείδοντας μὴ Φρυγίους τινὰς ἢ πορφυρίτας περιεργάζου, ἀλλὰ τὸ ἐν παντὶ ἀγαθῷ στάσιμόν τε καὶ ἀμετακίνητον τῶν ὑλικῶν ἔστω σοι τούτων καλλωπισμάτων πολυτιμότερον. εἴδωλα δὲ παντοδαπὰ ἢ ἐν γραφαῖς ἢ ἐν πλάσμασιν, ὅσα πρὸς μίμησιν τῆς ἀληθείας δι' ἀπάτης ἐπιτεχνῶνται οἱ ἄνθρωποι, ἡ τοιαύτη οὐ καταδέχεται οἴκησις, ἐν ᾗ γέμει τὰ τῆς ἀληθείας ἀγάλματα. δρόμους δὲ καὶ περιπάτους ἐπιθυμῶν τὴν ἐν ταῖς ἐντολαῖς ἔχεις διαγωγήν. οὕτω γάρ φησιν ἡ σοφία· Ἐν ὁδοῖς δικαιοσύνης περιπατῶ καὶ ἀνὰ μέσον ὁδῶν δικαιώματος ἀναστρέφομαι. ὡς καλόν ἐστιν ἐν τούτοις διακινεῖσθαι καὶ διαγυμνάζεσθαι τὴν ψυχὴν καὶ διελθόντα τῇ κινήσει τὸν τῆς ἐντολῆς τόπον ἐπὶ τὸ αὐτὸ πάλιν ἐπαναστρέφειν, τουτέστι πληρώσαντα τὴν σπουδαζομένην αὐτῷ ἐντολὴν πάλιν πρὸς τὸν δεύτερόν τε καὶ τρίτον καὶ πολλοστὸν τῆς εὐσεβείας δίαυλον μὴ ἀποκαμεῖν. τὰ δὲ εἰσόδια καὶ προεισόδια κάλλη ἡ τοῦ ἤθους κατόρθωσις καὶ ἡ εὐσχημοσύνη τοῦ βίου καλλωπιζέτω. ὁ τοῦτον τὸν τρόπον ἐξασκῶν εἰς κάλλος τὸ ἑαυτοῦ οἰκοδόμημα μικρὰ φροντιεῖ τῆς γηΐνης ὕλης, οὐκ ἐνοχλήσει μετάλλοις, οὐκ Ἰνδικὰ περάσει πελάγη, ἵνα τὰ τῶν ἐλεφάντων ὀστᾶ ἐμπορεύσηται, οὐ τεχνιτῶν περιεργίας μισθώσεται, ὧν ἡ τέχνη προσαπομένει τῇ ὕλῃ· ἀλλ' οἴκοθεν ἕξει τὸν πλοῦτον τὸν ταῖς τοιαύταις κατασκευαῖς χορηγοῦντα τὰς ὕλας· πλοῦτος δέ ἐστιν ἡ προαίρεσις. τὴν δὲ τοῦ σώματος τοῦ ἰδίου φύσιν, ἕως ἂν συζῇ τῇ σαρκί, τοσοῦτον θεραπεύσει, ὅσον μὴ στερῆσαι τῶν ἀναγκαίων τινός. τοσοῦτον γὰρ ἑαυτῷ περιθήσει οἰκίδιον, ὡς διαθάλψαι μόνον, εἰ τούτου γένοιτο χρεία, καὶ κατα σκιάσαι πάλιν, ὅταν καταφρύγηται τῷ φλογμῷ τῶν ἀκτίνων τὰ σώματα, τήν τε τοῦ ἱματίου σκέπην πρὸς τὸν αὐτὸν βλέπων σκοπὸν κατασκευάσει, ὡς ἂν τὸ γυμνὸν ἐπικαλυφθείη τοῦ σώματος, οὐ πορφυρευτάς τινας καὶ κοκκοβάφους ἀναζητῶν οὐδὲ τοὺς ῥᾳδιουργοῦντας εἰς νῆμα τοῦ χρυσίου τὴν φύσιν, οὐδὲ τοὺς ἐκ Σηρῶν βόμβυκας περιεργαζόμενος καὶ τὸ ἐξ αὐτῶν νῆμα διὰ τῆς ὑφαντικῆς περιεργίας ἐσθῆτα ποιῶν πρὸς χρυσὸν καὶ πορφύραν συγκεκραμένην, τῇ τε ἐπιτυχούσῃ τροφῇ τὸ ἐνδέον τῆς χρείας παραμυθήσεται, χαίρειν ἐάσας ὀψαρτυτικὰς μαγγανείας. ἐν ὀλιγοδείᾳ δὲ διὰ τῶν ἐπιτυχόντων τῇ σαρκὶ λειτουργήσας πᾶσαν ἑαυτοῦ τὴν ζωὴν ἀναθήσει τῇ τῆς ψυχῆς ἐπιμελείᾳ μεγαλύνων τὸ τοῦ θεοῦ ποίημα, οὐχὶ τὸ ἴδιον, ὡς ἂν μὴ καὶ αὐτὸς εἰς ἀνάγκην ἔλθοι ποτὲ τοῦ τὴν ματαίαν δι' ἐξαγορεύσεως

δημοσιεύειν σπουδήν, καθὼς νῦν μεμαθήκαμεν παρὰ τοῦ εἰπόντος, ὅτι Ἐμεγάλυνα ποίημά μου, οὐ τὸ τοῦ θεοῦ, ὅπερ ἦν αὐτός, ἀλλὰ τὸ ἑαυτοῦ, ὅπερ ἦν τὸ τῆς σαρκὸς ἐνδιαίτημα, οὐ ταῖς χρείαις ὁριζόμενον, ἀλλὰ ταῖς ματαίαις ἐπιθυμίαις συμπλατυνόμενον.

La vita ha reso necessaria un'abitazione per l'uomo; la natura umana è infatti più debole delle irregolarità del caldo e del freddo, rendendo così l'avere una casa necessario per la vita. Tuttavia, il piacere spinge l'uomo ad andare oltre i confini dell'utile. Se una persona non provvede ai bisogni del suo corpo, ma tiene gli occhi fissi sul piacere, finisce di conseguenza per soffrire per questo, perché non permette al cielo di venire sotto il suo tetto; non può infatti avere più i raggi del sole all'interno della sua dimora. Dunque, egli estende la circonferenza della sua casa quanto possibile, rendendo la sua area grande quanto la terra. Costruisce dei muri estremamente alti e arreda l'interno della casa con ogni sorta di mobilio, per sottolineare la sua bellezza. Sia che la pietra (marmo) provenga o meno dalla Laconia, dalla Tessaglia o da Caristo, sia che il ferro del pavimento provenga dall'Egitto o dalla Numidia, è inclusa la pietra frigia, le cui venature rosse si combinano con il biancore del marmo. Questo procura varie delizie agli occhi avidi, giacchè una grande diffusione di colore viene dipinta sul bianco. Quanto numerose devono essere le forme tagliate sia dall'acqua, che dal ferro, che dalle mani degli uomini, i quali spendono giorni e notti nel tagliare con la sega questa materiali! Nessuno dei loro sforzi, tuttavia, ha soddisfatto la brama di creare vani ornamenti; in più, essi utilizzano vari colori per alterare la purezza del vetro, così da accrescere la sua forza di attrazione visiva. Come può qualcuno chiedere che gli strumenti dello scultore trasformino di nuovo gli alberi in alberi, che producono rami, foglie e frutti? Rimarrò in silenzio riguardo all'oro incluso in questa decorazione, al sottile e luminoso materiale usato come rivestimento. Gli occhi avidi si posano su queste opere, oltre che sui vani ornamenti in avorio posti sopra le porte, dove chiodi o altri mezzi del genere servono a fissare l'oro e l'argento. Chi potrebbe parlare dei pavimenti della casa, che splendono con le varie pietre colorate di cui sono composti, che suscitano delizia per i piedi di chi entra? Non è necessario per la vita, ma l'avidità non è ancora soddisfatta nella sua ricerca di cose inutili. Alcuni edifici sono fatti per i passaggi pedonali, altri per passeggiare intorno, mentre altri includono porte. Porte sgargianti e cancelli colorati non hanno alcuna utilità se non quella di suscitare un'impressione. Splendide fontane producono abbondanti getti d'acqua; la palestra è costruita con differenti tipi di marmo; colonnati sostengono l'intera casa, con colonne provenienti dalla Numidia, dalla Tessaglia o da Siene (Egitto). Il bronzo è foggiato nelle statue in migliaia di forme, quante l'avidità ne desider; idoli in marmo e pitture su tavolette inducono a commettere fornicazione; l'arte rivela attraverso l'imitazione ciò che è invisibile e ogni cosa che dunque può essere vista è causa di ammirazione e bellezza. Come si potrebbero enumerare uno per uno i principali comportamenti che sono preferibili e quelli ai quali l'uomo applica se stesso e che sono soggetti a rimprovero e condanna? Quanto più le strutture materiali abbondano nella loro magnificenza, tanto più viene condannata la bruttezza dell'anima. Una persona che si preoccupa veramente di se stesso adorna la sua dimora in modo che, quando Dio si adatta ad essa, ha vari tipi di materiali con cui contribuire alla costruzione di questo edificio. So che l'oro brilla in questi edifici quando viene dissotterrato dalla comprensione delle Scritture e che l'argento purificato rappresenta la divina eloquenza, lo splendore della quale brilla attraverso la verità. Lo splendore delle varie pietre che adornano le pareti e il pavimento di questo tempio è rappresentato dalle virtù, vera immagine della bellezza che adorna questa casa. Lascia che l'autocontrollo sia il pavimento della casa, perché non permette all'abitante di sporcarsi con la polvere della distrazione terrena. Lascia

che la speranza del cielo adorni il soffitto. L'occhio dell'anima non guardi ad immagini foggiate dagli scultori; vedrà piuttosto la bellezza archetipa, adornata con qualcosa che ha valore più grande dell'oro e dell'argento. Se dobbiamo parlare della muratura, permettiamo che l'impassibilità e l'incorruttibilità diano forma alla casa, che la giustizia e la libertà adorneranno. Lascia che l'umiltà e la pazienza splendano in un'altra parte della casa, insieme con la pietà che si addice a Dio. Lascia che l'amore, nobile artigiano, foggi tutte queste virtù in modo meraviglioso. Se desideri che ci siano dei bagni nella tua casa, per pulire le macchie della tua anima, puoi usare quel bagno con cui il grande Davide si deliziava ogni notte. Fà sì che le colonne che sostengono il cortile dell'anima siano fatte non di marmo frigio o di porfido, ma della stabilità in ogni bene, che è qualcosa di molto più prezioso. Questa casa vieta le statue e le pitture che sono imitazioni ingannevoli della verità, perché ha già in abbondanza immagini della verità. Il Libro della Sapienza dice: "Io cammino sulla via della giustizia e per i sentieri dell'equità". Come è bello quando simili ornamenti spingono l'anima ad esaminare con attenzione i comandamenti e ad esercitarsi nella loro attuazione, così da farci ritornare nel luogo dal quale siamo venuti! Questo accade quando diamo compimento ai comandamenti, che essi ci spronano una seconda e una terza volta, perché il più piccolo dettaglio della loro pietà non ci stanca mai. La persona che adorna in questo modo la sua dimora si preoccupa poco degli affari terreni. Non si dà cura dei metalli, non attraversa il mare fino all'India per acquistare l'avorio, nè assume degli artigiani, ma arreda la propria casa con materiale la cui ricchezza consiste nell'esercizio del libero arbitrio. La nostra natura umana, benché sia sottoposta al corpo, lo cura, purché non sia privato di ciò di cui ha bisogno. Se necessario, dobbiamo riscaldare solo questa camera, oppure procurargli ombra quando il sole ci brucia. Una veste fornisce l'opportuna copertura per un corpo nudo; non c'è bisogno che sia di porpora scarlatta o intessuta di filo d'oro o della seta di Seri, dove le vesti sono intessute d'oro e di porpora. Allo stesso modo, il cibo allevia la fame e suscita piacere grazie ai mezzi dell'arte culinaria. Se ci accontentiamo di pochi vantaggi, i nostri bisogni sono soddisfatti mentre glorifichiamo l'opera di Dio, e non la nostra, cosicché non abbiamo bisogno di rendere pubblica la nostra vanità come apprendiamo dalle parole "Ho ampliato la mia dimora" e non quella di Dio: spinto da vani desideri, invece che dalle necessità della vita, ho ampliato la dimora della mia carne.

Edizioni: *Gregorii Nysseni Opera*, a cura di W. Jaeger, H. Langerbeck,vol. IX, *Sermones*, pars. I, a cura di G. Heil, A. Van Heck, E. Gebhardt, A. Spira, Leiden, Brill, 1967, p. 321-327

Edifici profani riccamente decorati

77. Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, LXXXVIII, Versi in dimetro giambico catalettico per la propria anima*

Θέλεις δόμους ἀμέτρους Χρυσωρόφους, γραφῆς τε καὶ ψηφίδος σοφισμοὺς, κινουμένους σχεδόν τι·
Πλακός τε λάμψιν ἁβρᾶς ἀντίχροον, πολύχρουν; Θέλεις περιῤῥέουσαν
Ἐσθῆτα τῶν ἀθίκτων, ἐν δακτύλοις τε πλοῦτον, γελώμενόν τε κάλλος τοῖς σωφρονεῖν μαθοῦσιν,
Ἐμοὶ δὲ καὶ μάλιστα

Ὢ κάλλος ἐστὶν εἴσω; Τοῖς μὲν κάτω δὴ ταῦτα Ὑμῖν βροτοῖσι φάσκω, Οἳ ζῆτε τὸ πρὸς ὥραν, Μηδὲν πλέον βλέποντες.

Vuoi case smisurate e dai tetti dorati, opere di pittura o mosaico tali che quasi si muovono? Lo splendore di una graziosa lastra dai colori variegati e contrastanti? Vuoi una veste fluente fra quelle sacre, o la ricchezza che si mostra nelle dita, derisa da coloro che hanno imparato ad essere saggi? Soprattutto da me, per il quale la vera bellezza è quella interiore? Dico queste cose per voi che siete uomini rivolti verso il basso e vivete secondo l'ora presente, senza vedere nulla di ulteriore.

Edizioni: PG 37, 1440-1441

78. Giovanni Crisostomo, *De sanctis martyribus* (Ἀπελθόντος τοῦ ἐπισκόπου μαρτύρων ἡμέραν ἐν τῇ χώρᾳ ἐπιτελέσαι, ἐλέχθη ἡ ὁμιλία ἐν τῇ πόλει εἰς μάρτυρας, καὶ περὶ κατανύξεως καὶἐλεημοσύνης).

Ἀλλ' εἰ καὶ ἔμπροσθεν ταῦτα ἐγίνετο, μηκέτι γινέσθω λοιπὸν, ἀλλ' ἔχωμεν διηνεκῆ τὸν λύχνον καιόμενον ἐν τῇ διανοίᾳ, καὶ πρὸ τῆς οἰκίας τὴν ψυχὴν καλλωπίζωμεν. Αὕτη μὲν γὰρ ἐνταῦθα μένει, ἐκείνην δὲ λαμβάνοντες ἐντεῦθεν ἄπιμεν· διὰ τοῦτο καὶ πλείονος αὐτὴν ἐπιμελείας ἀξιοῦν χρή. Νῦν δέ εἰσί τινες οὕτως ἀθλίως διακείμενοι, οἳ τὰς μὲν οἰκίας τὰς ἐνταῦθα καὶ χρυσοῖς ὀρόφοις, καὶ ψηφῖσι διηνθισμέναις, καὶ γραφῶν ἄνθεσι, καὶ κιόνων λαμπρότητι, καὶ τοῖς ἄλλοις κατακοσμοῦσιν ἅπασι· τὴν δὲ διάνοιαν παντὸς ἐρήμου πανδοχείου παρορῶσιν εὐτελέστερον διακειμένην, βορβόρου γέμουσαν, καπνοῦ, καὶ δυσωδίας πολλῆς, ἐρημίας ἀφάτου.

Ma se in passato sono avvenute queste cose, che non accadano più in futuro; teniamo piuttosto la lampada sempre ardente nella nostra mente, e abbelliamo la nostra anima, prima della casa. Questa, infatti, rimane qui, mentre l'anima la portiamo con noi quando ce ne andiamo da questo mondo; perciò è opportuno considerarla degna di una cura ancora maggiore. Alcuni, infatti, sono in una condizione così disgraziata che adornano le loro abitazioni con tetti dorati, mosaici come intessuti di fiori,con i colori delle pitture e lo splendore delle colonne, e con altre cose di ogni genere; ma non tengono in nessun conto la loro anima, che resta più spoglia di un albergo completamente deserto, piena di fango, di fumo, di ogni cattivo odore, e in un abbandono inesprimibile.

Edizioni: PG 50, 652

79. Giovanni Crisostomo, *In illud: Ne timueritis cum dives factus fuerit homo, I, 8*

Ὢ εὐγένεια λέξεως! πῶς ἐν διηγήσει καὶ διδασκαλίᾳ φιλοσοφίαν εἰσήγαγε· Μὴ φοβοῦ, ὅταν πλουτήσῃ ἄνθρωπος, ἢ ὅταν πληθυνθῇ ἡ δόξα τοῦ οἴκου αὐτοῦ! Οὐκ

εἶπε, Καὶ ὅταν πληθυνθῇ ἡ δόξα αὐτοῦ, ἀλλ', Ἡ δόξα τοῦ οἴκου αὐτοῦ. Ὅταν γὰρ εἰσέλθῃς εἰς οἰκίαν τινὸς πλουσίου, καὶ ἴδῃς ἐν τῷ οἴκῳ αὐτοῦ κίονας ὑπεραίροντας τῷ μεγέθει, καὶ χρυσᾶς κεφαλίδας, καὶ μάρμαρα τῷ τοίχῳ προσπεπηγότα, καὶ κρήνας ῥεούσας, καὶ πηγὰς καὶ περιπάτους, καὶ δένδρα τῷ ἀνέμῳ καμπτόμενα, καὶ πάντα ψηφίδων γέμοντα, καὶ εὐνούχων χρυσοφορούντων ἀγέλην, καὶ οἰκετῶν πλῆθος, καὶ τάπητας ἐπὶ τοῦ ἐδάφους κειμένους, καὶ τράπεζαν ἐκλάμπουσαν τῷ χρυσῷ, καὶ κοιτῶνας κεκοσμημένους· ταῦτα πάντα δόξα οἴκου ἐστὶν, οὐ δόξα ἀνθρώπου.

O nobiltà della parola! Come il salmista ha portato la sapienza nell'esposizione e nell'insegnamento! Dice infatti: "Se vedi un uomo arricchirsi, non temere, se aumenta la gloria della sua casa" [Sal 49 (48), 17]. Quando infatti entri nella casa di un ricco, e in essa vedi colonne che si distinguono per la grandezza, capitelli dorati, marmi intarsiati sulla parete, e acquedotti, fontane, portici, alberi piegati dal vento, e mosaici che ricoprono ogni cosa, e la moltitudine degli eunuchi che portano vesti e ornamenti d'oro, e la folla dei servitori, e i tappeti stesi sui pavimenti, e la tavola che splende per l'oro delle suppellettili, e le camere da letto magnificamente ornate, tutta questa gloria appartiene alla casa, non all'uomo.

Edizioni: PG 55, 510

Mosaici

80. Agostino, *De ordine, I, 2*

Sed hoc pacto si quis tam minutum cerneret, ut in vermiculato pavimento nihil ultra unius tessellae modulum acies eius valeret ambire, vituperaret artificem velut ordinationis et compositionis ignarum; eo quod varietatem lapillorum perturbatam putaret, a quo illa emblemata in unius pulchritudinis faciem congruentia simul cerni collustrarique non possent. Nihil enim aliud minus eruditis hominibus accidit, qui universam rerum coaptationem atque concentum imbecilla mente complecti et considerare non valentes, si quid eos offenderit, quia suae cogitationi magnum est, magnam putant rebus inhaerere foeditatem.

Ma, a questo proposito, se uno avesse una vista tanto limitata che in un pavimento a mosaico il suo sguardo non riesce a cogliere nulla oltre la dimensione di una sola tessera, rimprovererebbe l'artista per l'incapacità di dare una disposizione ordinata alla composizione. Penserebbe che le varie tessere sono state disposte in modo disordinato, mentre è lui che non può vedere e cogliere in una visione d'insieme le tessere del mosaico disposte armoniosamente in una riproduzione di unitaria bellezza. Niente di diverso capita agli uomini meno colti, che, incapaci di cogliere e valutare nel suo insieme l'ordine e l'armonia delle cose, per la debolezza della loro intelligenza, se qualcosa li irrita perché è troppo grande per la loro facoltà immaginativa, pensano che una grande bruttezza sia insita nella cosa.

Edizioni: PL 32, 979; *Tutti i dialoghi* / Aurelio Agostino ; introduzione generale, presentazione ai dialoghi e note di Giovanni Catapano ; traduzioni di Maria Bettetini, Giovanni Catapano, Giovanni Reale, Milano, 2006, p. 250

81. Agostino*, Contra academicos libri tres,* I, 2

An vero si edentem te munera ursorum et nunquam ibi antea visa spectacula civibus nostris, theatricus plausus semper prosperrimus accepisset; si stultorum hominum, *quorum immensa turba est* (Qo 1, 15), conflatis et consentientibus vocibus ferreris ad coelum; si nemo tibi auderet esse inimicus; si municipales tabulae te non solum civium, sed etiam vicinorum patronum aere signarent; collocarentur statuae, influerent honores, adderentur etiam potestates, quae municipalem habitum supercrescerent; conviviis quotidianis mensae opimae struerentur; quod cuique esset necesse, quod cuiusque etiam deliciae sitirent, indubitanter peteret, indubitanter hauriret, multa etiam non petentibus funderentur; resque ipsa familiaris diligenter a tuis fideliterque administrata, idoneam se tantis sumptibus paratamque praeberet: tu interea viveres in aedificiorum exquisitissimis molibus, in nitore balnearum, in tesseris quas honestas non respuit, in venatibus, in conviviis, in ore clientium, in ore civium, in ore denique populorum humanissimus, liberalissimus, mundissimus, fortunatissimus, ut fuisti, iactareris: quisquam tibi, Romaniane, beatae alterius vitae, quae sola beata est, quisquam, quaeso, mentionem facere auderet? quisquam tibi persuadere posset, non solum te felicem non esse; sed eo maxime miserum, quo tibi minime videreris? Nunc vero quam te breviter admonendum tot et tanta, quae pertulisti adversa fecerunt? Non enim tibi alienis exemplis persuadendum est quam fluxa et fragilia, et plena calamitatum sint omnia, quae bona mortales putant; cum ita ex aliqua parte bene expertus sis, ut ex te caeteris persuadere possimus.

Se in teatro ti avesse accolto un applauso sempre più favorevole per avere indetto giochi di orsi e spettacoli mai visti prima dai tuoi concittadini; se tu fossi portato fino al cielo dalle parole concordi e consenzienti degli uomini stolti, se nessuno osasse esserti nemico, se le tavole municipali ti designassero nel bronzo come protettore non solo dei tuoi concittadini, ma anche dei villaggi vicini, se ti fossero innalzate statue, affluissero onori e vi si aggiungessero anche poteri che superano l'ambito municipale, per i pasti quotidiani si imbandissero ricche mense, se qualcuno potesse chiedere senza esitazione non solo ciò che è necessario, ma anche ciò che soddisfa la tua sete di piacere, e senza esitazione lo ottenesse, molti beni fossero concessi senza bisogno di chiederli, il patrimonio familiare diligentemente e fedelmente amministrato dai tuoi si dimostrasse idoneo a sostenere spese tanto grandi; tu nel frattempo vivessi in edifici di raffinnata eleganza, in splendide terme, tra mosaici che la bellezza non disdegna, nelle cacce e nei banchetti, e fossi sulla bocca dei clienti, dei concittadini e addirittura dei popoli, vantato come il più amabile, il più liberale, il più raffinato, il più fortunato, come di certo sei stato, chi mai, o Romaniano, di grazia oserebbe farti la proposta di un'altra vita felice, che è poi la sola ad essere felice? Qualcuno potrebbe convincerti che non solo non sei felice, ma anzi infelice, proprio perché a te non sembra di esserlo? Ora, in verità, quanto più brevemente ti hanno reso disposto ad essere ammanito le tante e gravi avversità che hai dovuto sopportare? Infatti non ti si deve persuadere con gli esempi degli altri quanto caduche, fragili e piene di sventure siano quelle cose che i mortali reputano beni, giacché tu, sotto alcuni aspetti, ne hai fatta un'esperienza tale che col tuo esempio possiamo persuadere gli altri.

Edizioni: PL 32, 907; *Tutti i dialoghi* / Aurelio Agostino, cit., p. 26.
Traduzioni: *Tutti i dialoghi* / Aurelio Agostino, cit., p. 27.

Contro le immagini pagane

82. Atanasio di Alessandria, *Contra Gentes*, I, 11

Ταύτας δὲ καὶ τὰς τοιαύτας τῆς εἰδωλομανίας εὑρέσεις ἄνωθεν καὶ πρὸ πολλοῦ προεδίδασκεν ἡ γραφὴ λέγουσα· Ἀρχὴ πορνείας ἐπίνοια εἰδώλων· εὕρεσις δὲ αὐτῶν φθορὰ ζωῆς. οὔτε γὰρ ἦν ἀπ' ἀρχῆς, οὔτε εἰς τὸν αἰῶνα ἔσται. κενοδοξίᾳ γὰρ ἀνθρώπων ἦλθεν εἰς τὸν κόσμον, καὶ διὰ τοῦτο σύντομον αὐτῶν τέλος ἐπενοήθη. ἀώρῳ γὰρ πένθει τρυχόμενος πατήρ, τοῦ ταχέως ἀφαιρεθέντος τέκνου εἰκόνα ποιήσας, τὸν τότε νεκρὸν ἄνθρωπον νῦν ὡς ζῶντα ἐτίμησε, καὶ παρέδωκε τοῖς ὑποχειρίοις μυστήρια καὶ τελετάς. εἶτ' ἐν χρόνῳ κρατυνθὲν τὸ ἀσεβὲς ἔθος, ὡς νόμος ἐφυλάχθη. καὶ τυράννων ἐπιταγαῖς ἐθρησκεύετο τὰ γλυπτά, οὓς ἐν ὄψει μὴ δυνάμενοι τιμᾶν ἄνθρωποι, διὰ τὸ μακρὰν οἰκεῖν, τὴν πόρρωθεν ὄψιν ἀνατυπωσάμενοι, ἐμφανῆ εἰκόνα τοῦ τετιμημένου βασιλέως ἐποίησαν, ἵνα τὸν ἀπόντα ὡς παρόντα κολακεύωσι διὰ τῆς σπουδῆς. εἰς ἐπίτασιν δὲ θρησκείας καὶ τοὺς ἀγνοοῦντας ἡ τοῦ τεχνίτου προετρέψατο φιλοτιμία· ὁ μὲν γάρ, ἴσως τῷ κρατοῦντι βουλόμενος ἀρέσαι, ἐξεβιάσατο τῇ τέχνῃ τὴν ὁμοιότητα ἐπὶ τὸ κάλλιον· τὸ δὲ πλῆθος, ἐφελκόμενον διὰ τὸ εὔχαρι τῆς ἐργασίας, τὸν πρὸ ὀλίγου τιμηθέντα ἄνθρωπον νῦν σέβασμα ἐλογίσαντο· καὶ τοῦτο ἐγεγόνει τῷ βίῳ εἰς ἔνεδρον· ὅτι, ἢ συμφορᾷ ἢ τυραννίδι δουλεύσαντες ἄνθρωποι, τὸ ἀκοινώνητον ὄνομα λίθοις καὶ ξύλοις περιέθηκαν. τοιαύτης τοίνυν τῆς εἰδώλων εὑρέσεως ἐπὶ μάρτυρι τῇ γραφῇ παρὰ τοῖς ἀνθρώποις ἀρξαμένης καὶ ἀναπλασθείσης, ὥρα λοιπόν σοι καὶ τὸν κατ' αὐτῆς ἔλεγχον ἀποδεῖξαι, οὐ τοσοῦτον ἔξωθεν, ὅσον ἀφ' ὧν οὗτοι περὶ αὐτῶν φρονοῦσι τὰ τεκμήρια λαμβανόντας. Εἰ γάρ τις τῶν παρ' αὐτοῖς λεγομένων θεῶν, ἵνα πρῶτον ἀπὸ τούτων τῶν κάτωθεν ἄρξωμαι, λάβοι τὰς πράξεις, εὑρήσει μὴ μόνον οὐκ εἶναι αὐτοὺς θεούς, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀνθρώπων τοὺς αἰσχίστους γεγονότας. οἷον γάρ, οἷόν ἐστιν ἰδεῖν τοὺς παρὰ ποιηταῖς τοῦ Διὸς ἔρωτας, καὶ τὰς ἀσελγείας. οἷόν ἐστιν αὐτὸν ἀκούειν ἁρπάζοντα μὲν τὸν Γανυμήδην, καὶ τὰς κλοπιμαίους ἐργαζόμενον μοιχείας, δεδιότα δὲ καὶ δειλιῶντα μὴ παρὰ γνώμην αὐτοῦ τὰ τῶν Τρώων ἀπόληται τείχη. οἷόν ἐστιν ἰδεῖν αὐτὸν ἀχθόμενον ἐπὶ τῷ θανάτῳ τοῦ υἱέος αὐτοῦ Σαρπηδόνος, καὶ βουλόμενον αὐτῷ βοηθῆσαι καὶ μὴ δυνά μενον· καὶ ἐπιβουλευόμενον μὲν ὑπὸ τῶν ἄλλων λεγομένων θεῶν, Ἀθηνᾶς δὴ λέγω καὶ Ἥρας καὶ Ποσειδῶνος, βοηθούμενον δὲ ὑπὸ Θέτιδος γυναικὸς καὶ τοῦ ἑκατονταχείρου Αἰγαίωνος· καὶ νικώμενον ὑπὸ ἡδονῶν, δουλεύοντα δὲ γυναιξί, καὶ δι' αὐτὰς ἐν ἀλόγοις ζώοις τετράποσί τε καὶ πτηνοῖς ταῖς φαντασίαις παρακινδυνεύοντα· καὶ πάλιν αὐτὸν μὲν κρυπτόμενον διὰ τὴν τοῦ πατρὸς ἐπιβουλήν, τὸν δὲ Κρόνον ὑπ'

αὐτοῦ δεσμευόμενον, κἀκεῖνον ἀποτέμνοντα τὸν πατέρα. ἆρ' οὖν ἄξιον τοῦτον ὑπονοεῖν θεόν, τοσαῦτα δράσαντα, καὶ διαβλη θέντα, ἃ μηδὲ οἱ κοινοὶ Ῥωμαίων νόμοι καὶ τοὺς ἁπλῶς ἀνθρώπους ἐπιτρέπουσι ποιεῖν;

Riguardo a queste e simili invenzioni della follia degli idoli, la Scrittura ci ha istruito da molto tempo dicendo: la progettazione degli idoli fu l'inizio della fornicazione, l'invenzione di essi la corruzione della vita. Essi infatti non esistevano in principio, né ci saranno per sempre. Sono arrivati nel mondo a causa della vana gloria degli uomini e si può pensare che la loro fine arriverà in breve tempo.
Un padre tormentato da un lutto prematuro, dopo aver fatto l'immagine del figlio che gli era stato portato via in poco tempo, l'uomo che era allora morto lo venerava ora come vivo, ed affidava ai suoi sottoposti cerimonie e riti da compiere in suo onore. Così un empio costume consolidatosi nel corso del tempo veniva osservato come legge. E si veneravano statue per ordine di sovrani che gli uomini non potevano onorare di persona, giacché dimoravano lontano; avendo perciò rappresentato da lontano il suo aspetto, facevano una chiara immagine del sovrano venerato, per adulare diligentemente l'assente come se fosse presente. Anche l'ambizione dell'artista spinse gli ignoranti ad una superstizione ancora più veemente; infatti, volendo probabilmente compiacere un potente, si sforzò con tutta la sua arte per ottenere la somiglianza della più perfetta bellezza; e il popolo, attirato dalla piacevolezza dell'opera, riteneva ora degno di culto colui che fino a poco tempo prima era venerato come un uomo; e questa fu un'occasione per trarre in inganno il mondo, giacché gli uomini, schiavi della sventura o di un sovrano, osarono conferire ai legni e alle pietre il nome incomunicabile. Se questa, dunque, secondo la testimonianza della Scrittura, fu l'invenzione degli idoli, quale fu intrapresa e concepita dagli uomini, resta ora da mostrare la loro confutazione, traendo gli argomenti da nient'altro che da quello che coloro che li venerano pensano su di essi.
Se , per cominciare dal più basso di questi punti, qualcuno andasse a considerare le azioni di coloro che sono chiamati dèi, troverebbe che non solo non erano dèi, ma che erano i più turpi fra gli uomini. Che cos'è, infatti, vedere presso i poeti gli amori e le scostumatezze di Zeus! Che cos'è ascoltare da una parte come ghermì Ganimede e commise adulteri furtivi, dall'altra che, spaventato e intimorito, lasciò che le mura di Troia venissero distrutte contro il suo desiderio! Che cos'è vederlo soffrire per la morte del figlio Sarpedonte, desiderando aiutarlo e non essendo in grado di farlo; e ancora vedere che, allorché tramò contro altri cosiddetti dèi, e cioè Atena, Era e Poseidone, venne aiutato da Teti, che era una donna, e da Egeo dalle cento mani; e sentire che era sopraffatto dai piaceri della carne e schiavo delle donne, per le quali si mostrava nelle foggie di animali quadrupedi privi di ragione e di uccelli; o di nuovo che, dopo che era stato tenuto nascosto a causa delle trame del padre, Crono fu imprigionato da lui, ed egli mutilò il padre!
Come potrebbe dunque essere giusto considerare un dio un uomo che ha commesso simili nefandezze, e che è accusato di cose che neppure le comuni leggi dei Romani consentono di compiere a coloro che non sono altri che uomini?

Edizioni: R.W. Thomson, *Athanasius. Contra gentes and de incarnatione*. Oxford, 1971, pp. 30 e 32.

83. Atanasio di Alessandria, *Contra Gentes, I, 13*

Εἶτα προσκυνοῦντες λίθοις καὶ ξύλοις, οὐχ ὁρῶσιν ὅτι τὰ μὲν ὅμοια τοῖς ποσὶ πατοῦσι καὶ καίουσι, τὰ δὲ τούτων μέρη θεοὺς προσαγορεύουσι· καὶ ἃ πρὸ ὀλίγου εἰς χρῆσιν εἶχον, ταῦτα διὰ παρα φροσύνην γλύψαντες σέβουσιν· οὐχ ὁρῶντες, οὐδὲ λογιζόμενοι τὸ σύνολον, ὅτι οὐ θεούς, ἀλλὰ τὴν τέχνην τοῦ γλύψαντος προσκυνοῦσιν. ἕως μὲν γὰρ ἄξυστός ἐστιν ὁ λίθος, καὶ ἡ ὕλη ἀργή, ἐπὶ τοσοῦτον ταῦτα πατοῦσι, καὶ τούτοις εἰς ὑπηρεσίας τὰς ἑαυτῶν πολλάκις καὶ τὰς ἀτιμοτέρας χρῶνται· ἐπειδὰν δὲ ὁ τεχνίτης εἰς αὐτὰ τῆς ἰδίας ἐπιστήμης ἐπιβάλῃ τὰς συμμετρίας, καὶ ἀνδρὸς ἢ γυναικὸς εἰς τὴν ὕλην σχῆμα τυπώσῃ, τότε δή, χάριν ὁμολογήσαντες τῷ τεχνίτῃ, λοιπὸν ὡς θεοὺς προσκυνοῦσι, μισθοῦ παρὰ τοῦ γλύψαντος αὐτοὺς ἀγοράσαντες. πολλάκις δὲ καὶ αὐτὸς ὁ ἀγαλματοποιός, ὥσπερ ἐπι λαθόμενος ὢν αὐτὸς εἰργάσατο, τοῖς ἰδίοις ἔργοις προσεύχεται· καὶ ἃ πρὸ ὀλίγου κατέξεε καὶ κατέκοπτε, ταῦτα μετὰ τὴν τέχνην θεοὺς προσαγορεύει. ἔδει δέ, εἴπερ ἦν θαυμάζειν ταῦτα, τὴν τοῦ ἐπιστήμονος τέχνην ἀποδέχεσθαι, καὶ μὴ τὰ ὑπ' αὐτοῦ πλασθέντα τοῦ πεποιηκότος προτιμᾶν. οὐ γὰρ ἡ ὕλη τὴν τέχνην, ἀλλ' ἡ τέχνη τὴν ὕλην ἐκόσμησε καὶ ἐθεοποίησε. πολλῷ οὖν μᾶλλον δικαιότερον ἦν τὸν τεχνίτην αὐτοὺς προσκυνεῖν, ἥπερ τὰ ὑπ' αὐτοῦ πεποιημένα, ὅτι τε καὶ προϋπῆρχε τῶν ἐκ τέχνης θεῶν, καὶ ὅτι ὡς ἐβουλήθη, οὕτω καὶ γεγόνασι. νῦν δὲ παραγκωνισάμενοι τὸ δίκαιον, καὶ τὴν ἐπιστήμην καὶ τὴν τέχνην ἀτιμάσαντες, τὰ μετ' ἐπιστήμης καὶ τέχνης γεγονότα προσκυνοῦσι· καὶ τοῦ ποιήσαντος ἀνθρώπου ἀποθνήσκοντος, τὰ ὑπ' αὐτοῦ γενόμενα, ὡς ἀθάνατα τιμῶσιν· ἅ, εἰ μὴ τύχοιεν τῆς καθ' ἡμέραν ἐπιμελείας, πάντως τῷ χρόνῳ διὰ τὴν φύσιν ἀφανίζονται. πῶς δὲ οὐκ ἄν τις αὐτοὺς οἰκτειρήσειε καὶ κατὰ τοῦτο, ὅτι βλέποντες αὐτοὶ τοὺς μὴ βλέποντας προσκυνοῦσι, καὶ ἀκούοντες αὐτοὶ τοῖς μὴ ἀκούουσι προσεύχονται· καὶ ἔμψυχοι καὶ λογικοὶ κατὰ φύσιν ὄντες οἱ ἄνθρωποι, τοὺς μηδ' ὅλως κινουμένους, ἀλλὰ ἀψύχους ὄντας, ὡς θεοὺς προσαγορεύουσι· καὶ τό γε θαυμαστόν, ὅτι οὓς αὐτοὶ φυλάτ τουσιν ὑπ' ἐξουσίαν ἔχοντες, τούτοις ὡς δεσπόταις δουλεύουσι; καὶ μή τοι νομίσῃς ταῦτά με λέγειν ἁπλῶς, ἢ ψεύδεσθαι κατ' αὐτῶν· ἔστι μὲν γὰρ καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἡ πίστις ἀπαντῶσα τούτων, καὶ πάρεστι τοῖς βουλομένοις ὁρᾷν τὰ τοιαῦτα.

Di nuovo, prestando venerazione ai legni e alle pietre, non si accorgono di chiamare dèi parti simili a quelle che calpestano e bruciano. E le cose di cui si sono serviti fino a poco tempo prima, pure, nella loro follia, le venerano, dopo averle scolpite, non vedendo e non pensando affatto che stanno onorando non le divinità, ma l'arte dello scultore. Finché infatti la pietra è non lavorata e il legno non levigato, giungono al punto di calpestarli e se ne servono spesso per i loro scopi, anche quelli più vili. Ma dopo che l'artista ha imposto alla materia le proporzioni della sua arte ed ha impresso in essa la forma di un uomo o di una donna, rendendo grazie all'artista, venerano queste figure come dèi, pur avendole comprate dallo scultore ad un certo prezzo. Spesso addirittura lo scultore, quasi avesse dimenticato di aver eseguito lui stesso quelle figure, prega davanti alle proprie opere, e le cose che fino a poco tempo prima aveva fatto a pezzi e battuto, queste, dopo che sono passate attraverso l'arte, le chiama dèi. Era infatti opportuno, se si doveva rendere onore

a queste cose, attribuirle alla perizia dell'artista, e non venerare le cose prodotte in luogo di colui che le ha plasmate. Non è infatti la materia che ha adornato l'arte, ma è l'arte che ha ornato e deificato la materia. Sarebbe dunque stato più giusto per gli uomini venerare l'artista invece delle cose da lui prodotte, perché egli esisteva da prima degli déi creati dall'arte e perché essi sono venuti all'essere nella forma che egli volle dare loro. Ma ora, respingendo ciò che è giusto e disonorando l'abilità e l'arte, venerano le opere fatte con perizia e arte, e, quando muore l'uomo che le ha create, onorano come immortali le cose da lui prodotte; quelle cose che, se non ricevessero una cura quotidiana, con il tempo si rovinerebbero completamente e naturalmente. Chi dunque non li compiangerebbe per questo, perché loro che vedono venerano quelli che non vedono, odono e rivolgono suppliche a coloro che non possono udire; e benché gli uomini siano per natura viventi e dotati di ragione, salutano come divinità coloro che non possono affatto muoversi e che sono privi di vita; ed è sorprendente che essi servano come padroni coloro che sono ad essi soggetti? E non pensare che queste siano solamente mie affermazioni o che io stia calunniando costoro; la verifica di queste cose incontra infatti gli occhi, e per coloro che lo desiderano è possibile vedere queste cose.

Edizioni: R.W. Thomson, *Athanasius. Contra gentes*,cit., pp. 36 e 38.

84. Gregorio Nazianzeno, *Contra Julianum imperatorem 1, Oratio IV*, 22, 117

καὶ τί δεῖ καταφεύγειν αὐτοὺς ἐπὶ τὸν μῦθον, ὡς τῆς αἰσχύνης συγκάλυμμα; οὐ γὰρ θαῤῥούντων, ἀλλ' ὑποχωρούντων ὁ μῦθος· εἰ δὲ ψευδῆ, πρῶτον μὲν ἐπιδεικνύτωσαν ἡμῖν τοὺς γυμνοὺς θεολόγους, ἵν' ᾖ πρὸς ἐκείνους ἡμῖν ὁ λόγος· ἔπειτα λεγέτωσαν πῶς οὐκ εὔηθες, οἷς ὡς μυθικοῖς αἰσχύνονται, τούτοις ὡς ἰσχυροῖς καλλωπίζεσθαι· καὶ ἃ τοὺς πολλοὺς λανθάνειν δυνατὸν ἦν, οὐ γὰρ πάντων ἡ παίδευσις, ταῦτα δημοσιεύειν ταῖς ἁπάντων ὄψεσιν ἐν πλάσμασί τε καὶ σχήμασι, καὶ τὸ δεινότατον, μεθ' ὅσης τῆς εἰς χρήματα ζημίας, ἔν τε ναοῖς καὶ βωμοῖς, καὶ ἱδρύμασι, καὶ ἀναθήμασι, καὶ θυσίαις πολυταλάντοις, καὶ ἀζημίως ἑνὸν εὐσεβεῖν, ἀσεβεῖν αἱρεῖσθαι μετὰ ζημίας;

E che bisogno hanno di rifugiarsi nel mito, come velo per occultare la loro spudoratezza? Il mito, infatti, è proprio non di coloro che affrontano le situazioni con coraggio, ma di quelli che battono in ritirata. Se invece questi racconti sono falsi, ci mostrino chi sono i loro teologi puri, affinché possiamo rivolgere a loro il nostro discorso; poi ci spieghino come non sia sciocco vantarsi, come se fossero argomenti solidi, di quegli stessi miti di cui in realtà si vergognano; e come non sia stolto che le cose che potrebbero rimanere nascoste a molti - non tutti, infatti, ricevono un'educazione letteraria - siano messe pubblicamente sotto gli occhi di tutti nelle statue e nelle figure dipinte, e, ciò che è gravissimo, con una grande spesa di denaro per i templi, gli altari, gli edifici, le offerte e i sacrifici sfarzosi, e, sebbene ci sia un solo modo di essere religiosi senza spendere, scegliere di essere empi con grande spreco di ricchezze?

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., pp. 174, 176
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., pp. 175, 177.

85. Epifanio di Salamina, *Ancoratus*, 102-103

Αὕτη οὖν ἡ ἐπιεικεστάτη τὸν ἴδιον νυμφίον ἀκριβῶς ἐρωτᾷ ἐν τῇ βίβλῳ τῶν ᾀσμάτων «ποῦ ποιμαίνεις; ποῦ κοιτάζεις ἐν μεσημβρίᾳ;» ποιμαίνει δὲ Χριστὸς ἐν ἁγίᾳ γῇ τῇ προειρημένῃ καὶ οὐ μόνον ποιμαίνει, ἀλλὰ καὶ προστάσσει λύειν τὸ ὑπόδημα τῶν ποδῶν τῶν ποιμένων, ὡς Μωυσῆ πρῶτον λέγει· παρ' οὗ τὴν παράδοσιν παρειληφότες καὶ αὐτοὶ τοὺς εἰς τὴν ἁγίαν ἐπιστήμην εἰσαγομένους ἀσφαλῶς χειραγωγεῖτε πρῶτον, τὰ ὑποδήματα ἑκάστου ἐπιλύεσθαι ἐπιμελόμενοι. ὑποδήματα δὲ ἑκάστου ἡμῶν ἔχει διαφοράν. τῇ γὰρ ἰδίᾳ ἑαυτοῦ πράξει ἕκαστος ὑπεδήσατο. καὶ λοιπὸν ὑμῶν τῶν μαθητῶν καὶ καλῶν ποιμένων ὑπακούων ἕκαστος, ὃς μὲν ὑπεδήσατο εἰδωλολατρείαν, ὑπελύσατο τῇ ὑμῶν νουθεσίᾳ, ἄλλος δὲ μοιχείαν ὑπελύσατο, ἕτερος πορνείαν, ἄλλος κλοπήν, ὃς δὲ πλεονεξίαν. οὐ μόνον δέ, ἀλλὰ καὶ λόγοις στυγητοῖς καὶ αἰσχροῖς ῥήμασιν ἀποτασσόμενοι μακαρίαις ἐλπίσιν «ὑπὸ χεῖρα κραταιὰν» τοῦ ἀγαθοῦ ποιμένος δι' ὑμῶν τῶν καλῶν, τῶν μαθητῶν ἕκαστος βουκολεῖσθαι παραδίδωσιν ἑαυτόν· ἀφέξεται γὰρ ἕκαστος πάντως τῆς πλάνης. καὶ πρὸ ὀφθαλμῶν παρατίθεσθε τὴν ἀλήθειαν, εἴδωλα μὲν παραχαράττοντες καὶ ἀναφανδὸν τὴν περὶ αὐτῶν πλάνην ἀνακηρύττοντες οὔτε γὰρ νεκροὺς τούτους ἡγεῖσθε, ἐπεὶ μήποτε ἔζησαν, κενὰ δὲ καὶ μάταια καὶ οὐκ ὄντα εἰκότως πάντας πάντοτε διδάσκοντες. οὐ γὰρ ἦσάν ποτε, ἵνα τι ὦσιν ἐκεῖνοι· εἰσὶ δὲ κακοδαίμονες, ἀνθρωπίνης διανοίας παράθεσις, ἡδονῶν ἀφορμὰς ἐπιρρώσασα· καὶ ἔνθεν ὑπὸ ἑκάστου τὸ ἴδιον πάθος εἰς σέβασμα κυρωθὲν τετόλμηται. πρῶτον γὰρ εὐθὺς ὅτε τοῦτο τοῖς ἀνθρώποις ἐκαινοτόμητο διὰ δαιμόνων κακουργίας, «πρώτη» αὕτη «πορνεία» ἀπεφθέγγετο καὶ σκιογραφίαις τὰ εἴδωλα προετυποῦτο. ἔπειτα τέχνην τὴν ἰδίαν, ἣν μετὰ χεῖρας εἶχεν ἕκαστος, δι' ἧς τὴν εὐπορίαν ἔσχεν, εἰς σέβασμα τοῖς ἰδίοις παρεδίδου τέκνοις καὶ διὰ τῆς ὕλης τῆς ἰδίας τεχνουργίας θεοὺς ἀνεπλάσαντο, καὶ κεραμεὺς μὲν ἐκ πηλοῦ, τέκτων ἐκ ξύλου, χρυσοχόος ἐκ χρυσίου καὶ ἀργυροκόπος ὡσαύτως.

Giustamente, dunque, l'amabilissima sposa chiede allo sposo nel Cantico dei Cantici: "Dimmi, o amore dell'anima mia, dove vai a pascolare il gregge, dove lo fai riposare al meriggio"? Gesù, dunque, pascola nella santa terra che è stata menzionata sopra, ma non pascola solamente, bensì ordina anche che vengano sciolti i calzari dai piedi dei pastori, come disse prima Mosè. Giacchè dunque voi stessi avete ricevuto da lui questa tradizione, conducete per mano, con sicurezza, coloro che vengono guidati verso la santa conoscenza, avendo cura che i sandali di ciascuno siano sciolti. Ma ciascuno di noi porta sandali diversi. E così ognuno ha dato ascolto a voi, discepoli e buoni pastori, e quello che era legato all'idolatria si è liberato di essa, secondo la vostra esortazione, così come un altro si è affrancato dalla lussuria, un altro dall'adulterio, un altro dal furto, un altro dall'avidità. Non solo, ma rinunciano anche ai detti ripugnanti e al parlare vergognoso, ed ognuno si affida alla beata speranza di essere pascolato dal buon pastore attraveso di voi, buoni discepoli, ed ognuno eviterà completamente l'errore. E voi ponete la verità davanti agli occhi, mostrate gli idoli e annunciate apertamente la verità su di essi; non pensate neppure che essi siano dei morti, perché essi non sono mai esistiti, e molto giustamente insegnate che essi sono vani, nulli e non sono mai esistiti. Non furono infatti un tempo affinchè quelli siano

qualcosa; potrebbero essere spiriti malvagi; questa è un'idea dello spirito umano che rafforza le occasioni dei piaceri e sulla base di ciò ciascuno ha osato innalzare la propria passione al rango di oggetto di culto. Questa fu la prima innovazione introdotta per gli uomini attraverso il cattivo operato dei demoni; per prima - fra le parole sopra ricordate - risuonò la lussuria, e gli idoli vennero rappresentati nelle pitture. Poi ognuno affidò ai propri figli, come oggetto di venerazione, la propria arte, quella che aveva nelle mani e della quale aveva cognizione, e attraverso la materia e la propria arte foggiò gli dèi: il vasaio dall'argilla, il falegname dal legno, l'orefice dall'oro e l'argentiere in modo analogo.

Edizioni: K. Holl, *Epiphanius, Band 1: Ancoratus und Panarion* [*Die griechischen christlichen Schriftsteller* 25. Leipzig: Hinrichs, 1915], pp. 122-124; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre : Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin, 1992, p. 295.

86. Epifanio di Salamina, *Panarion*, 79, 4, 4-5

πόθεν οὐκ εἰδωλοποιὸν τὸ ἐπιτήδευμα καὶ τὸ ἐγχείρημα διαβολικόν; προφάσει γὰρ δικαίου ἀεὶ ὑπεισδύνων τὴν διάνοιαν ὁ διάβολος τῶν ἀνθρώπων τὴν θνητὴν φύσιν θεοποιῶν εἰς ὀφθαλμοὺς ἀνθρώπων ἀνδροείκελα ἀγάλματα διὰ ποικιλίας τεχνῶν διέγραψε. καὶ τεθνήκασι μὲν οἱ προσκυνούμενοι, τὰ δὲ τούτων ἀγάλματα μηδέποτε ζήσαντα οὔτε γὰρ νεκρὰ δύναται λέγεσθαι τὰ μηδέποτε ζήσαντα προσκυνητὰ παρεισάγουσι, διὰ μοιχευσάσης διανοίας ἀπὸ τοῦ ἑνὸς καὶ μόνου θεοῦ, ὡς ἡ πολύκοινος πόρνη ἐπὶ πολλὴν ἀτοπίαν πολυμιξίας ἐρεθισθεῖσα καὶ τὸ σῶφρον ἀποτριψαμένη τῆς τοῦ ἑνὸς ἀνδρὸς εὐνομίας.

Non tende dunque questa opinione all'idolatria e non è un intendimento diabolico? Sotto una parvenza di giustizia, infatti, il diavolo, che sempre cerca di insinuarsi nella mente degli uomini, affinchè la natura umana fosse consacrata in luogo di quella divina, pose sotto gli occhi degli uomini immagini di aspetto simile a quello umano, nelle varie forme delle arti. Dunque coloro che sono adorati sono morti; tuttavia i loro simulacri, che non hanno mai avuto la vita (e infatti non possono essere chiamate morte le cose che non sono mai state dotate di vita), li propongono all'adorazione dei fedeli, essendo i loro animi passati dalla fede in un unico Dio all'adulterio.

Edizioni: K. Holl, *Epiphanius, Bände 3: Ancoratus und Panarion* [*Die griechischen christlichen Schriftsteller* 37. Leipzig, 1933, p. 479; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., pp. 296-297.

87. Agostino, *Epistolae ad Galatas expositionis liber unus*, 51

Idolorum autem servitus ultima fornicatio est animae, propter quam etiam bellum adversus Evangelium cum reconciliatis Deo furiosissimum gestum est, cuius reliquiae quamvis tepidae diu adhuc tamen recalent.

La schiavitù degli idoli è l'estrema fornicazione dell'anima, a causa della quale è stata condotta una guerra furibonda contro il Vangelo e i riconciliati con Dio, e le ultime fiamme di questa guerra, per quanto deboli, sono ancora calde nei nostri giorni e non accennano a spegnersi.

Edizioni: PL 35, 2141; *Discorso del Signore sulla montagna : Questioni sui Vangeli ; Diciassette questioni sul Vangelo di Matteo ; Alcune questioni sulla Lettera ai romani ; Esposizione della Lettera ai Galati ; Inizio dell'esposizione della Lettera ai romani :* testo latino dell'edizione maurina confrontato con il *Corpus Christianorum* e con il *Corpus Scriptorum ecclesiasticorum latinorum* / Sant'Agostino ; introduzioni particolari di Salvino Caruana, Barbara Fenati, Mario Mendoza ; traduzioni di Domenico Gentili, Vincenzo Tarulli ; indici di Franco Monteverde, *Nuova biblioteca agostiniana, Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere esegetiche ; 10,2*, Roma, 1997,p. 658.
Traduzioni: *Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere esegetiche*, cit., p. 659.

88. Agostino, *De divinatione daemonum liber unus,* 1, 1

Cum ergo de divinatione daemonum quareretur, et affirmaretur praedixisse nescio quem, eversionem templi Serapis, quae in Alexandria facta est; respondi, non esse mirandum si istam eversionem templi et simulacri sui imminere daemones, et scire et praedicere potuerunt, sicut alia multa, quantum eis nosse et praenuntiare permittitur.

Poichè dunque si parlava del potere divinatorio dei demoni e si diceva che era stata predetta, non so da chi, la distruzione del tempio di Serapide che è avvenuta ad Alessandria, io risposi che non c'era da meravigliarsi se i demoni avevano potuto minacciare, conoscere in anticipo e predire la distruzione del tempio e del suo idolo, e molte altre cose, nei limiti di quanto essi possono conoscere e preannunziare.

Edizioni: PL 40, 582

Le immagini dei principi cristiani

89. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini,* I, 40, 1-2

γραφῇ τε μεγάλῃ καὶ στήλαις ἅπασιν ἀνθρώποις τὸ σωτήριον ἀνεκήρυττε σημεῖον, μέσῃ τῇ βασιλευούσῃ πόλει μέγα τρόπαιον τουτὶ κατὰ τῶν πολεμίων ἐγείρας, διαρρήδην δὲ ἀνεξαλείπτοις ἐγχαράξας τύποις σωτήριον τουτὶ σημεῖον τῆς Ῥωμαίων ἀρχῆς καὶ τῆς καθόλου βασιλείας φυλακτήριον. αὐτίκα δ' οὖν ὑψηλὸν δόρυ σταυροῦ σχήματι ὑπὸ χεῖρα ἰδίας εἰκόνος ἐν ἀνδριάντι κατειργασμένης τῶν ἐπὶ Ῥώμης δεδημοσιευμένων ἐν τόπῳ στήσαντας αὐτὴν δὴ ταύτην τὴν γραφὴν ῥήμασιν αὐτοῖς ἐγχαράξαι τῇ Ῥωμαίων ἐγκελεύεται φωνῇ· "Τούτῳ τῷ σωτηριώδει σημείῳ τῷ ἀληθεῖ ἐλέγχῳ τῆς ἀνδρείας τὴν "πόλιν ὑμῶν ζυγοῦ τυραννικοῦ διασωθεῖσαν ἠλευθέρωσα· ἔτι μὴν καὶ τὴν "σύγκλητον καὶ τὸν δῆμον Ῥωμαίων τῇ ἀρχαίᾳ ἐπιφανείᾳ καὶ λαμπρότητι"ἐλευθερώσας ἀποκατέστησα."

Con una grande iscrizione e con steli commemorative propose dunque pubblicamente a tutti gli uomini il segno di salvezza, avendo innalzato questo grande segno della vittoria contro i nemici e avendo fatto incidere a chiare lettere e con caratteri incancellabili che questo segno salvifico rappresentava la salvaguardia del potere dei Romani e di tutto l'impero. E dopo aver fatto porre un alto legno in forma di croce nella mano di una sua immagine realizzata in forma di statua e

collocata in uno dei luoghi più frequentati di Roma, ordinò che fosse incisa questa iscrizione con le medesime parole nella lingua latina: “Con questo segno salvifico e prova veritiera del valore ho preservato e liberato la vostra città dal giogo della tirannide; ho anche liberato e ricondotto all’antica gloria e splendore il senato e il popolo di Roma”.

Edizioni: *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius; hrsg. von F. Winkelmann**,** Berlin, c1991, p. 198.

90. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini,* 3, 3, 1-3

ὃ μὲν δὴ καὶ ἐν γραφῆς ὑψηλοτάτῳ πίνακι πρὸ τῶν βασιλικῶν προθύρων ἀνακειμένῳ τοῖς πάντων ὀφθαλμοῖς ὁρᾶσθαι προὐτίθει, τὸ μὲν σωτήριον σημεῖον ὑπερκείμενον τῆς αὐτοῦ κεφαλῆς τῇ γραφῇ παραδούς, τὸν δ' ἐχθρὸν καὶ πολέμιον θῆρα τὸν τὴν ἐκκλησίαν τοῦ θεοῦ διὰ τῆς τῶν ἀθέων πολιορκήσαντα τυραννίδος κατὰ βυθοῦ φερόμενον ποιήσας ἐν δράκοντος μορφῇ. δράκοντα γὰρ αὐτὸν καὶ σκολιὸν ὄφιν ἐν προφητῶν θεοῦ βίβλοις ἀνηγόρευε τὰ λόγια.
διὸ καὶ βασιλεὺς ὑπὸ τοῖς αὐτοῦ τε καὶ τῶν αὐτοῦ παίδων ποσὶ βέλει πεπαρμένον κατὰ μέσου τοῦ κύτους βυθοῖς τε θαλάττης ἀπερριμμένον διὰ τῆς κηροχύτου γραφῆς ἐδείκνυ τοῖς πᾶσι τὸν δράκοντα, ὧδέ πῃ τὸν ἀφανῆ τοῦ τῶν ἀνθρώπων γένους πολέμιον αἰνιττόμενος, ὃν καὶ δυνάμει τοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνακειμένου σωτηρίου τροπαίου κατὰ βυθῶν ἀπωλείας κεχωρηκέναι ἐδήλου. ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἄνθη χρωμάτων ἠνίττετο διὰ τῆς εἰκόνος· ἐμὲ δὲ θαῦμα τῆς βασιλέως κατεῖχε μεγαλονοίας, ὡς ἐμπνεύσει θείᾳ ταῦτα διετύπου, ἃ δὴ φωναὶ προφητῶν ὧδέ που περὶ τοῦδε τοῦ θηρὸς ἐβόων, "ἐπάξειν τὸν θεόν" λέγουσαι"τὴν μάχαιραν τὴν μεγάλην καὶ φοβερὰν ἐπὶ τὸν δράκοντα ὄφιν τὸν σκολιόν, ἐπὶ τὸν δράκοντα ὄφιν τὸν φεύγοντα, καὶ ἀνελεῖν τὸν δράκοντα τὸν ἐν τῇ θαλάσσῃ".εἰκόνας δὴ τούτων διετύπου βασιλεύς, ἀληθῶς ἐντιθεὶς μιμήματα τῇ σκιαγραφίᾳ.

Ed egli presentò in uno splendido dipinto su tavola, posto davanti al vestibolo del palazzo imperiale, perché fosse visibile agli occhi di tutti, il segno salvifico sul suo volto e il feroce e malvagio avversario della chiesa di Dio, il quale aveva assediato il mondo attraverso la tirannide dei sovrani atei, che, in forma di dragone, veniva precipitato nell’abisso. I detti dei libri dei profeti di Dio lo hanno infatti descritto come un dragone e serpente sleale. Perciò l’imperatore lo mostrò a tutti in una pittura di cera, sotto i piedi suoi e dei suoi figli, colpito da un dardo, mentre veniva scagliato negli abissi del mare, intendendo così rappresentare il nemico del genere umano e rivelare come esso stato costretto a ritirarsi negli abissi della distruzione grazie alla potenza del segno salvifico posto sul suo capo. Questi splendori furono dunque mostrati attraverso i colori dell’immagine, ed io sono preso da una profonda meraviglia per l’elevatezza della mente dell’imperatore, che, come per ispirazione divina, fece rappresentare queste cose, che le voci dei profeti già avevano gridato riguardo al maligno, dicendo che Dio avrebbe condotto la sua grande e temibile spada contro il dragone e serpente ingannatore, contro il dragone e serpente volante, e che avrebbe distrutto il dragone che era nel fondo del mare. L’imperatore fece dunque rappresentare le immagini di queste cose, dopo averne fatta delineare sulla tavola una somiglianza veritiera attraverso il disegno con distribuzione delle luci e delle ombre.

Edizioni: *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius, cit., pp. 310, 312.

91. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, IV, 15 – 16

Ὅση δ' αὐτοῦ τῇ ψυχῇ πίστεως ἐνθέου ὑπεστήρικτο δύναμις, μάθοι ἄν τις καὶ ἐκ τοῦδε λογιζόμενος, ὡς ἐν τοῖς χρυσοῖς νομίσμασι τὴν αὐτὸς αὐτοῦ εἰκόνα ὧδε γράφεσθαι διετύπου, ὡς ἄνω βλέπειν δοκεῖν ἀνατεταμένου πρὸς θεὸν τρόπον εὐχομένου. τούτου μὲν οὖν τὰ ἐκτυπώματα καθ' ὅλης τῆς Ῥωμαίων διέτρεχεν οἰκουμένης. ἐν αὐτοῖς δὲ βασιλείοις κατά τινας πόλεις ἐν ταῖς εἰς τὸ μετέωρον τῶν προπύλων ἀνακειμέναις εἰκόσιν ἑστὼς ὄρθιος ἐγράφετο, ἄνω μὲν εἰς οὐρανὸν ἐμβλέπων, τὼ χεῖρε δ' ἐκτεταμένος εὐχομένου σχήματι. ὧδε μὲν οὖν αὐτὸς ἑαυτὸν κἀν ταῖς γραφαῖς εὐχόμενον ἀνίστη. νόμῳ δ' ἀπεῖργεν εἰκόνας αὐτοῦ εἰδώλων ἐν ναοῖς ἀνατίθεσθαι, ὡς μηδὲ μέχρι σκιαγραφίας τῇ πλάνῃ τῶν ἀπειρημένων μολύνοιτο ἡ γραφή.

Quanto la forza della fede in Dio sostenesse la sua anima, lo si potrebbe apprendere considerando questo, che ordinò di rappresentare la sua propria immagine sulle monete d'oro, mentre guardava con fervore verso l'alto, in modo che sembrava stesse pregando Dio. Le sue effigi erano così diffuse in tutto l'impero romano. Venne inoltre rappresentato nelle immagini poste in alto sulle porte presso i palazzi imperiali di alcune città, a figura intera, con lo sguardo rivolto verso l'alto e le mani aperte secondo lo schema corrispondente al gesto della preghiera. Così dunque anche nelle pitture era intento a pregare. Al tempo stesso vietò con un'apposita legge che le sue immagini venissero innalzate nei templi degli idoli, affinché neppure l'abbozzo della pittura (che lo rappresentava) rischiasse di essere contaminato dall'errore dei pagani.

Edizioni: *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius, cit., pp. 426, 428.

92. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, IV, 69, 1-2

Οἱ δὲ τὴν βασιλίδα πόλιν οἰκοῦντες αὐτῇ συγκλήτῳ καὶ δήμῳ Ῥωμαίων, ὡς τὴν βασιλέως ἐπέγνωσαν τελευτήν, δεινὴν καὶ πάσης συμφορᾶς ἐπέκεινα τὴν ἀκοὴν θέμενοι πένθος ἄσχετον ἐποιοῦντο. λουτρὰ δὴ ἀπεκλείετο καὶ ἀγοραὶ πάνδημοί τε θέαι καὶ πάνθ' ὅσα ἐπὶ ῥᾳστώνῃ βίου τοῖς εὐθυμουμένοις πράττειν ἔθος ἦν. κατηφεῖς δ' οἱ πάλαι τρυφηλοὶ τὰς προόδους ἐποιοῦντο, ὁμοῦ θ' οἱ πάντες τὸν μακάριον ἀνευφήμουν, τὸν θεοφιλῆ, τὸν ὡς ἀληθῶς τῆς βασιλείας ἐπάξιον. καὶ οὐ ταῦτα βοαῖς ἐφώνουν μόνον, εἰς ἔργα δὲ χωροῦντες εἰκόνος ἀναθήμασιν οἵαπερ ζῶντα καὶ τεθνηκότα αὐτὸν ἐτίμων, οὐρανοῦ μὲν σχῆμα διατυπώσαντες ἐν χρωμάτων γραφῇ, ὑπὲρ ἁψίδων δ' οὐρανίων ἐν αἰθερίῳ διατριβῇ διαναπαυόμενον αὐτὸν τῇ γραφῇ παραδιδόντες. τοὺς δ' αὐτοῦ παῖδας καὶ οὗτοι μόνους καὶ οὐδ' ἄλλους αὐτοκράτορας καὶ σεβαστοὺς ἀνεκάλουν, βοαῖς τ' ἐχρῶντο ἱκετηρίαις τὸ

σκῆνος τοῦ σφῶν βασιλέως παρ' αὐτοῖς κομίζεσθαι καὶ τῇ βασιλίδι πόλει κατατίθεσθαι ποτνιώμενοι.

Coloro che abitavano la città imperiale con il senato e il popolo romano, non appena seppero della morte dell'imperatore, accolta la notizia come un qualcosa che andava oltre ogni terribile sciagura, si abbandonarono a un lutto intollerabile. Vennero chiusi i bagni e le pubbliche piazze e gli spettacoli e tutti quegli svaghi nei quali erano soliti indulgere quelli che si davano ai divertimenti per trovare ristoro dagli affari della vita. Coloro che prima vivevano da dissoluti erano ora abbattuti dalla tristezza, e tutti insieme acclamavano l'imperatore come beato, caro a Dio e come colui che veramente era stato degno della dignità imperiale. E non espressero il loro dolore solo con i lamenti, ma, passando alle opere, lo onorarono da morto come facevano quando era vivo, dedicandogli un'immagine e delle offerte votive; avendo rappresentato attraverso i colori la forma del cielo, tramandarono attraverso la pittura l'immagine di lui che, al di sopra della volta del cielo, indugiava nel riposo celeste. E i suoi figli soltanto chiamavano sovrani assoluti ed augusti; e chiesero con grida e suppliche che la salma dell'imperatore fosse ricondotto presso di loro, implorando che egli venisse sepolto nella capitale imperiale.

Edizioni: *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius, cit.,, pp. 492, 494.

93. Eusebio di Cesarea*, De vita Constantini*, 4, 72, 1

ὡς καὶ εἰκόνων ἀναστάσεσι παρὰ πᾶσιν ἔθνεσιν ἅμα τοῖς αὐτοῦ τιμᾶσθαι παισίν, οἰκεῖόν τε τοὔνομα Κωνσταντίνου καὶ μετὰ τὴν τοῦ βίου παραλαμβάνεσθαι τελευτήν.

Poiché da tutti i popoli venivano innalzate e venerate immagini dell'imperatore assieme a quelle dei suoi figli, il nome di Costantino era noto e conosciuto da tutti anche dopo la fine della sua vita.

Edizioni: *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius, cit., p. 498

Immagini imperiali: iconografie

94. Gregorio Nazianzeno*, Contra Julianum imperatorem 1, Oratio IV*, 13, 66

Τολμᾷ δὲ ἤδη καὶ κατὰ τοῦ μεγάλου συνθήματος, ὃ μετὰ τοῦ σταυροῦ πομπεύει, καὶ ἄγει τὸν στρατὸν εἰς ὕψος αἰρόμενον, καμάτων λυτήριον ὄν τε καὶ κατὰ Ῥωμαίους ὀνομαζόμενον καὶ βασιλεῦον, ὡς ἂν εἴποι τις, τῶν λοιπῶν συνθημάτων· ὅσα τε βασιλέων προσώποις ἀγάλλεται, καὶ πεπετασμένοις ὑφάσμασιν ἐν διαφόροις βαφαῖς καὶ γράμμασιν, ὅσα τε δρακόντων φοβεροῖς χάσμασιν ἐμπνεόμενα ἐπ' ἄκρων δοράτων αἰωρουμένοις, καὶ διὰ τῶν ὁλκῶν ῥιπιζόμενα φολίσινύφανταῖς καταστίκτων, ἥδιστόν τε ὁμοῦ καὶ φρικτὸν θέαμα προσπίπτει ταῖς ὄψεσιν.

Egli (Giuliano l'Apostata) osa ormai anche mettersi contro il grande vessillo, che avanza in trionfo insieme con la croce e che, levato in alto, guida l'esercito, è un rimedio contro le fatiche ed è celebrato come illustre dai Romani, e regna, come si potrebbe dire, su tutti gli altri vessilli; quanti sono onorati con i volti degli imperatori e sono realizzati in tessuti che si spiegano in variegati colori e figure, quanti si gonfiano (al vento) ornati con le fauci spalancate di spaventosi dragoni, che svolazzano sulle punte delle lance, e sventolano con squame realizzate nel tessuto attraverso attraenti ricami multicolori, e mettono davanti gli occhi lo spettacolo al tempo stesso più piacevole e più spaventoso.

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., p. 128.
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., p. 129.

95. Gregorio Nazianzeno, *Contra Julianum imperatorem 1, Oratio IV*, 17, 80

Νόμος ἐστὶ βασιλικὸς, οὐκ οἶδα μὲν εἰ καὶ πᾶσιν ἀνθρώποις παρ' ὅσοις τὸ βασιλεύεσθαι, Ῥωμαίοις δὲ καὶ τῶν λίαν σπουδαζομένων εἰκόσι δημοσίαις τιμᾶσθαι τοὺς βασιλεύοντας· οὐ γὰρ ἐξαρκοῦσιν οἱ στέφανοι καὶ τὰ διαδήματα, καὶ τὸ τῆς ἁλουργίδος ἄνθος, οἵ τε ἀριθμούμενοι λογχοφόροι καὶ τὸ τῶν ἀρχομένων πλῆθος, συγκροτεῖν τούτοις τὴν βασιλείαν· ἀλλὰ δεῖ καὶ προσκυνήσεως αὐτοῖς, ὑφ' ἧς σεμνότεροι δόξωσιν· οὐχ ἧν αὐτοὶ προσκυνοῦνται μόνον, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐν πλάσμασί τε καὶ χρώμασιν, ἵν' ᾖ τὸ σέβας αὐτοῖς ἀπληστότερόν τε καὶ τελεώτερον. Ταύταις ταῖς εἰκόσιν ἄλλοι μὲν ἄλλο τι τῶν βασιλέων προσπαραγράφεσθαι χαίρουσιν· οἱ μὲν τῶν πόλεων τὰς λαμπροτέρας δωροφορού σας, οἱ δὲ νίκας ὑπὲρ κεφαλῆς στεφανούσας· οἱ δὲ τοὺς ἐν τέλει προσκυνοῦντας, καὶ τοῖς τῶν ἀρχῶν τιμωμένους συνθήμασιν· οἱ δὲ θηροφονίας καὶ εὐστο χίας· οἱ δὲ βαρβάρων ἡττημένων, καὶ ὑπὸ τοῖς ποσὶν ἐῤῥιμμένων ἢ κτεινομένων πολυειδῆ σχή ματα· φιλοῦσι γὰρ οὐ τὰς ἀληθείας τῶν πραγμάτων μόνον ἐφ' οἷς μέγα φρονοῦσιν, ἀλλὰ καὶ τὰ τούτων ἰνδάλματα.

C'è una legge dell'impero (non so se presso tutti gli uomini che sono governati da un monarca), quella che per i Romani è fra le leggi più rispettate, che gli imperatori vengano onorati con ritratti ufficiali. Infatti nè le corone nè i diademi nè lo splendore delle vesti di porpora nè i numerosi lancieri nè la folla dei sottomessi bastano a rafforzare il loro potere. Bisogna anche inchinarsi di fronte a loro perchè sembrino più degni di venerazione, e non soltanto ci si inchina davanti alla loro persona, ma anche di fronte a sculture e dipinti che li ritraggono, affinchè sia più pieno e perfetto l'onore che pretendono. In questi ritratti alcuni imperatori amano farsi raffigurare in un modo, altri in un altro. Alcuni amano far rappresentare le città più splendide che portano loro dei doni, altri delle Vittorie che incoronano il loro capo, altri ancora dei notabili che si inchinano e vengono onorati con le insegne delle cariche che ricoprono. Ci sono quelli che amano far rappresentare scene di caccia e gare di abilità nell'arco e descrizioni varie di barbari sottomessi e gettati ai piedi del vincitore o uccisi. Amano infatti non solo la realtà delle imprese compiute, della quale si inorgogliscono, ma anche la rappresentazione di essa.

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., p. 140.
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., p. 141.

96. Giovanni Crisostomo, *In Eutropium* I, 3

ἐπεὶ καὶ βασιλικῇ εἰκόνι μέγας γένοιτο κόσμος, οὐχ ὅταν ἐπὶ τοῦ θρόνου κάθηται πορφυρίδα περιβεβλημένος, καὶ διάδημα περικείμενος ὁ βασιλεὺς μόνον, ἀλλὰ καὶ ὅταν ὑπὸ τῷ ποδὶ τῷ βασιλικῷ βάρβαροι τῶν χειρῶν ὀπίσω δεδεμένοι, κάτω τὰς κεφαλὰς νεύωσι κείμενοι.

Poichè grande è il decoro nell'immgine imperiale, non solo quando l'imperatore siede in trono, avvolto nella porpora e cinto della corona, ma anche quando ai suoi piedi i barbari, con le mani legate dietro la schiena, chinano in basso le teste.

Edizioni: PG 52, 394

97. Giovanni Crisostomo, *In dictum Pauli Nolo vos ignorare*, 4

Τί ποτ' οὖν ἐστι σκιὰ, τί δὲ ἀλήθεια; Φέρε, τὸν λόγον ἐπὶ τὰς εἰκόνας ἀγάγωμεν, ἃς οἱ ζωγράφοι γράφουσι. Εἶδες πολλάκις εἰκόνα βασιλικὴν κυανῷ κατακεχρωσμένην χρώματι, εἶτα τὸν ζωγράφον λευκὰς περιάγοντα γραμμὰς, καὶ ποιοῦντα βασιλέα, καὶ θρόνον βασιλικὸν, καὶ ἵππους παρεστῶτας, καὶ δορυφόρους, καὶ πολεμίους δεδεμένους καὶ ὑποκειμένους. Ἀλλ' ὅμως ὁρῶν ταῦτα σκιαγραφούμενα, οὔτε οἶδας τὸ πᾶν, οὔτε ἀγνοεῖς τὸ πᾶν, ἀλλ' ὅτι μὲν ἄνθρωπος γράφεται καὶ ἵππος, ἀμυδρῶς ἐπίστασαι· ποῖος δέ ἐστιν ὁ βασιλεὺς, καὶ ποῖος ὁ πολέμιος, οὐ σφόδρα ἀκριβῶς οἶδας, ἕως ἂν ἐλθοῦσα τῶν χρωμάτων ἡ ἀλήθεια τρανώσῃ τὴν ὄψιν καὶ σαφεστέραν ποιήσῃ. Ὥσπερ οὖν ἐπὶ τῆς εἰκόνος ἐκείνης οὐκ ἀπαιτεῖς τὸ πᾶν πρὸ τῆς τῶν χρωμάτων ἀληθείας, ἀλλὰ κἂν ἀμυδράν τινα λάβῃς γνῶσιν τῶν γινομένων, ἱκανῶς τὴν σκιαγραφίαν ἀπηρτίσθαι νομίζεις· οὕτω μοι καὶ ἐπὶ τῆς Παλαιᾶς καὶ ἐπὶ τῆς Καινῆς λογίζου, καὶ μή με πᾶσαν ἀπαιτήσῃς τῆς ἀληθείας τὴν ἀκρίβειαν ἐπὶ τοῦ τύπου·

Che cos'è dunque una figura, che cos'è la verità? Vieni, portiamo il discorso sulle immagini che dipingono i pittori. Vedi spesso come l'immagine imperiale venga colorata nel fondo con colore azzurro, poi il pittore traccia tutto intorno delle figure bianche, e rappresenta l'imperatore, e il trono imperiale, e i cavalli che stanno presso di lui, e le guardie del corpo, e i nemici incatenati e sottomessi. Tuttavia, mentre vedi queste cose, non sai tutto e neppure ignori tutto, ma distingui a fatica che viene rappresentato un uomo o un cavallo; non capisci però con sicurezza e precisione quale sia l'imperatore e quale sia il nemico, fino a che non giunge la verità dei colori a rendere la vista più chiara ed evidente. Come dunque da quell'immagine non pretendi tutto prima della

verità dei colori, ma, benchè tu riceva una conoscenza debole delle cose, ritieni che la pittura abbozzata con distribuzione delle luci e delle ombre sia stata completata a sufficienza, così avviene, per me, anche per l'Antico e il Nuovo Testamento, e non devi chiedermi di mostrarti nella figura tutta l'esattezza della verità.

Edizioni: PG 51, 247

Immagini imperiali: commistione con l'immaginario religioso pagano

98. Gregorio Nazianzeno, *Contra Julianum imperatorem 1, Oratio IV*, 17, 81

Ὁ δὲ τί μηχανᾶται; καὶ τίνα τῶν Χριστιανῶν τοῖς στερῥοτέροις ἵστησι δόλον; Ὥσπερ οἱ τοῖς βρώ μασι καταμιγνύντες τὰ δηλητήρια, μίξαι ταῖς ἐξ ἔθους τῶν βασιλέων τιμαῖς τὴν ἀσέβειαν, καὶ εἰς ἓν ἀγαγεῖν νόμους Ῥωμαίων καὶ εἰδώλων προσκύνησιν· καὶ διὰ τοῦτο ταῖς εἰκόσι συμπαραγράφων τοὺς δαίμονας, ὡς δή τινας ἄλλας τῶν ἐξ ἔθους γραφὰς προὐτίθει δήμοις καὶ πόλεσι, καὶ μάλιστα τοῖς τῶν ἐθνῶν ἄρχουσι τὰς εἰκόνας, ὡς κακοῦ γέ του πάντως μὴ εἶναι διαμαρτεῖν· ἀλλ' ἢ τῇ τῶν βασιλέων τιμῇ τὴν τῶν εἰδώλων συμφέρεσθαι, ἢ τῇ τούτων φυγῇ τοὺς βασιλέας ὑβρίζεσθαι, μικτῆς οὔσης τῆς προσκυνήσεως.

Che cosa ordisce, dunque, Giuliano? E quale inganno pone in essere contro i più incorruttibili dei Cristiani? Come coloro che mescolano i veleni ai cibi, ha mescolato l'empietà agli onori che per tradizione vengono riservati agli imperatori, ed ha portato le leggi dei Romani ad essere una cosa sola con l'inchino davanti agli idoli; e per questo motivo fa porre accanto alle sue immagini quelle dei demoni, e come se fossero altre effigi dipinte secondo la tradizione, le mostra a popoli e città, e soprattutto ai governatori delle province, di modo che non si poteva assolutamente evitare un male: o, con l'onorare gli imperatori, si tributava al tempo stesso onore anche agli idoli, oppure con il fuggire da questi si recava offesa agli imperatori, essendo mescolata la venerazione degli uni e degli altri.

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., pp. 140, 142.
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., pp. 141, 143.

Immagini imperiali: *damnatio memoriae*

99. Eusebio di Cesarea, *De vita Constantini*, I, 47, 1

πρώτου δὲ τούτου τὰς ἐπὶ τιμῇ γραφὰς ἀνδριάντας τε καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα ἐπ' ἀναθέσει τιμῆς νενόμιστο πανταχοῦ γῆς ὡς ἀνοσίου καὶ δυσσεβοῦς καθῄρουν.

Egli (Massimino) fu il primo del quale distrussero in tutto il mondo le pitture e le statue innalzate in suo onore, e quante altre cose erano ritenute usuali come tributo di onore, perchè era empio e a causa dei crimini da lui commessi.

Edizioni: *Über das Leben des Kaisers Konstantin* / Eusebius, cit., pp. 29. 24-26

100. Ambrogio, *De Interpellatione Job et David Libri Quatuor*, III, VIII, 24

Vide quemadmodum in civitatibus bonorum principum imagines perseverent, deleantur imagines tyrannorum.

Vedi come nelle città persistono le immagini dei buoni principi, mentre vengono distrutte quelle dei tiranni.

Edizioni: PL 14, 887 A; *I patriarchi ; La fuga dal mondo ; Le rimostranze di Giobbe e di Davide* / sant'Ambrogio ; introduzione, traduzione, note e indici di Gabriele Banterle, *Tutte le opere di sant'Ambrogio. Opere esegetiche* , 4, Milano, 1980, p. 212.
Traduzioni: *I patriarchi ; La fuga dal mondo ; Le rimostranze di Giobbe e di Davide* / sant'Ambrogio, a cura di G. Banterle, cit., p. 213.

101. Ambrogio, *Enarrationes in XII Psalmos Davidicos*

Hic sic quis tyranni imagines habeat, qui jam victus interiit, jure damnatur.

Qui se qualcuno possiede le immagini di un tiranno, che, essendo stato sconfitto, è già morto, viene giustamente condannato.

Edizioni: PL 14, 1102 C; *Commento a dodici Salmi* / sant'Ambrogio ; introduzione, traduzione, note e indici di Luigi Franco Pizzolato, *Tutte le opere di Sant'Ambrogio. Opere esegetiche*, 7/1-2, Milano, 1980, p. 360.
Traduzioni: *Commento a dodici Salmi* / sant'Ambrogio, a cura di L. Pizzolato, cit., p. 361.

102. Ambrogio, *Exameron*, IX, 9, 57

Quid sine capite est homo, cum totus in capite sit? Cum caput videris, hominem agnoscis: si caput desit, nulla agnitio esse potest: jacet truncus ignobilis, sine honore, sine nomine. Sola aere fusa principum capita, et ducti vultus de aere vel de marmore ab hominibus adorantur.

Che cos'è l'uomo senza testa, quando è tutto nella testa? Quando vedi il capo, riconosci l'uomo; ma se esso manca, non può esserci alcun riconoscimento; il busto giace ignobile, senza onore, senza nome. Solo le teste dei principi vengono realizzate con il bronzo fuso, e i ritratti ricavati dal bronzo o dal marmo sono adorati dagli uomini.

Edizioni: PL 14, 266 A; *I sei giorni della creazione* / sant'Ambrogio, a cura di G. Banterle, cit., p. 402.

Traduzioni: *I sei giorni della creazione* / sant'Ambrogio, a cura di G. Banterle, cit., p. 403.

103. Girolamo, *Commentariorum in Abacuc prophetam libri duo,* 2, 3.14-16

Quando tyrannus obtruncatur, imagines quoque ejus deponuntur, et statuae; et vultu tantummodo commutato, ablatoque capite, ejus qui vicerit, facies superponitur, ut manente corpore, capitibusque praecisis, caput aliud commutetur

Quando un tiranno viene abbattuto, anche i suoi ritratti e le sue statue sono deposti; il volto soltanto viene alterato o la testa rimossa e viene sovrapposta l'immagine di colui che è risultato vincitore; affinchè, mentre il corpo rimane e le teste sono state tagliate, sia posta un'altra testa (in luogo della precedente).

Edizioni: PL 25, 1329 B

Il ritratto dell'imperatore come modello per il culto cristiano dell'immagine

104. Atanasio di Alessandria, *Orationes contra Arianos,* III, 5.2-5

ἐν γὰρ τῷ Υἱῷ ἡ τοῦ Πατρὸς θεότης θεωρεῖται. Τοῦτο δὲ καὶ ἀπὸ τοῦ παραδείγματος τῆς εἰκόνος τοῦ βασιλέως προσεχέστερόν τις κατανοεῖν δυνήσεται. Ἐν γὰρ τῇ εἰκόνι τὸ εἶδος καὶ ἡ μορφὴ τοῦ βασιλέως ἐστὶ, καὶ ἐν τῷ βασιλεῖ δὲ τὸ ἐν τῇ εἰκόνι εἶδός ἐστιν. Ἀπαράλλακτος γάρ ἐστιν ἡ ἐν τῇ εἰκόνι τοῦ βασιλέως ὁμοιότης· ὥστε τὸν ἐνορῶντα τῇ εἰκόνι ὁρᾷν ἐν αὐτῇ τὸν βασιλέα, καὶ τὸν πάλιν ὁρῶντα τὸν βασιλέα ἐπιγινώσκειν, ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ ἐν τῇ εἰκόνι. Ἐκ δὲ τοῦ μὴ διαλλάττειν τὴν ὁμοιότητα, τῷ θέλοντι μετὰ τὴν εἰκόνα θεωρῆσαι τὸν βασιλέα εἴποι ἂν ἡ εἰκών· Ἐγὼ καὶ ὁ βασιλεὺς ἕν ἐσμεν· ἐγὼ γὰρ ἐν ἐκείνῳ εἰμὶ, κἀκεῖνος ἐν ἐμοί· καὶ ὃ ὁρᾷς ἐν ἐμοὶ, τοῦτο ἐν ἐκείνῳ βλέπεις· καὶ ὃ ἑώρακας ἐν ἐκείνῳ, τοῦτο βλέπεις ἐν ἐμοί. Ὁ γοῦν προσκυνῶν τὴν εἰ κόνα, ἐν αὐτῇ προσκυνεῖ καὶ τὸν βασιλέα· ἡ γὰρ ἐκείνου μορφὴ καὶ τὸ εἶδός ἐστιν ἡ εἰκών. Ἐπεὶ τοίνυν καὶ ὁ Υἱὸς εἰκών ἐστι τοῦ Πατρὸς, ἐξ ἀνάγκης ἐστὶ νοεῖν, ὅτι ἡ θεότης καὶ ἡ ἰδιότης τοῦ Πατρὸς τὸ εἶναι τοῦ Υἱοῦ ἐστι.

Nel Figlio, infatti, si comtempla la divinità del Padre. Qualcuno potrà comprenderlo con maggiore immediatezza attraverso l'esempio dell'immagine dell'imperatore. Nell'immagine c'è infatti la forma e la figura dell'imperatore e nell'imperatore c'è la forma che è nell'immagine. La somiglianza con l'imperatore che è nell'immagine è infatti assoluta, in modo tale che chi contempla l'immagine vede in essa l'imperatore e chi di nuovo osserva il sovrano riconosce che egli è colui che è rappresentato nell'immagine. Poichè la somiglianza non cambia, a chi dopo l'immagine volesse guardare l'imperatore, l'immagine direbbe: "Io e l'imperatore siamo una cosa sola; io sono in lui, lui è in me; e ciò che vedi in me lo puoi vedere anche in lui, e ciò che hai

visto in lui lo puoi scorgere anche in me". Chi dunque venera l'immagine, venera in essa anche l'imperatore; l'immagine è infatti forma e figura di quello. Poichè dunque anche il Figlio è immagine del Padre, si deve di necessità pensare che la divinità e la proprietà del Padre sono l'essere del Figlio.

Edizioni: PG 26, 332 A9-B8
Traduzioni: *Trattati contro gli ariani* / Atanasio ; introduzione, traduzione e note a cura di Pietro Podolak, Roma, 2003, pp. 250-251

105. Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto*, XVIII, 45

Ὅτι βασιλεὺς λέγεται καὶ ἡ τοῦ βασιλεῶς εἰκὼν, καὶ οὐ δύο βασιλεῖς. Οὔτε γὰρ τὸ κράτος σκίζεται, οὔτε ἡ δόξα διαμερίζεται. Ὡς γὰρ ἡ κρατοῦσα ἡμῶν ἀρχὴ καὶ ἡ ἐξουσία μία, οὕτω καὶ ἡ παρ' ἡμῶν δοξολογία μία, καὶ οὐ πολλαὶ· διότι ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ προτότυπον διαβάινει. Ὅ ουν ἐστιν ἐνθαῦτα μιμετικῶς ἡ εἰκὼν, τοῦτο ἐκεὶ φυσικῶς ὁ Υἱός. Καὶ ὥσπερ ἐπὶ τῶν τεχνικῶν κατὰ τὴν μορφὴν ἡ ὁμοίωσις, οὕτως ἐπὶ τῆς θείας καὶ ἀσυνθέτου φύσεως ἐν τη κοινωνία της θεοτέτος.

Poichè l'immagine dell'imperatore viene chiamata anche imperatore e non per questo ci sono due imperatori. Il potere non si scinde, né la gloria viene divisa in parti. Come uno solo è il potere che governa su di noi e una sola l'autorità, così una sola è la lode che viene resa da parte nostra, e non molte; poiché l'onore tributato all'immagine passa al prototipo. Ciò che dunque l'immagine è per imitazione, il Figlio lo è per natura. E come nell'arte la somiglianza consiste nell'essere secondo la forma, così per la natura divina e semplice essa risiede nella comunione della divinità

Edizioni: PG 32, 149 C3-152 B9
Traduzioni: E. Cavalcanti, *L'esperienza di Dio nei Padri Greci; il trattato 'Sullo Spirito Santo' di Basilio di Cesarea*, Roma, 1984, p. 172; Basilio di Cesarea, Lo Spirito Santo, traduzione, introduzione e note a cura di G. Azzali Bernardelli, Roma, 1993, II ed. 1998, pp. 151-152.

106. Basilio di Cesarea, Adversus *Sabellianos, Arianos et Aenomeos*, 30-31

Ἀλλ' ὁ τῆς ἀληθείας λόγος ἑκατέρωθεν τὰ ἐναντιώματα διαπέφευγεν. Ὅπου γὰρ μία μὲν ἡ ἀρχὴ, ἓν δὲ τὸ ἐξ αὐτῆς, καὶ ἓν μὲν τὸ ἀρχέτυπον, μία δὲ ἡ εἰκὼν, ὁ τῆς ἑνότητος λόγος οὐ διαφθείρεται. Διότι γεννητῶς ὑπάρχων ἐκ τοῦ Πατρὸς ὁ Υἱὸς, καὶ φυσικῶς ἐκτυπῶν ἐν ἑαυτῷ τὸν Πατέρα, ὡς μὲν εἰκὼν, τὸ ἀπαράλλακτον ἔχει, ὡς δὲ γέννημα, τὸ ὁμοούσιον διασώζει. Οὐδὲ γὰρ ὁ κατὰ τὴν ἀγορὰν τῇ βασιλικῇ εἰκόνι ἐνατενίζων, καὶ βασιλέα λέγων τὸν ἐν τῷ πίνακι, δύο βασιλέας ὁμολογεῖ, τήν τε εἰκόνα, καὶ τὸν οὗ ἐστιν ἡ εἰκών· οὔτε, ἐὰν, δείξας τὸν ἐν τῷ πίνακι γεγραμμένον, εἴπῃ· Οὗτός ἐστιν ὁ βασιλεὺς, ἀπεστέρησε τὸ πρωτότυπον τῆς τοῦ βασιλέως προσηγορίας. Μᾶλλον μὲν οὖν ἐκείνῳ τὴν τιμὴν ἐβεβαίωσε διὰ τῆς τού του ὁμολογίας. Εἰ γὰρ ἡ εἰκὼν βασιλεὺς, πολλῷ δήπου εἰκὸς βασιλέα εἶναι τὸν τῇ εἰκόνι παρασχόμενον τὴν αἰτίαν. Ἀλλ' ἐνταῦθα μὲν ξύλα, καὶ κηρὸς, καὶ ζωγράφου τέχνη τὴν εἰκόνα ποιεῖ φθαρτὴν, φθαρτοῦ μίμημα, καὶ τεχνητὴν τοῦ ποιηθέντος· ἐκεῖ δὲ,

ὅταν ἀκούσῃς εἰκόνα, ἀπαύγασμα νόει τῆς δόξης. Τί δὲ τὸ ἀπαύγασμα, καὶ τίς ἡ δόξα; Αὐτὸς εὐθὺς ἡρμήνευσεν ὁ Ἀπόστολος ἐπάγων· Καὶ χαρακτὴρ τῆς ὑποστάσεως. Ταυτὸν οὖν ἐστι τῇ δόξῃ μὲν ἡ ὑπόστασις, τῷ ἀπαυγάσματι δὲ ὁ χαρακτήρ.

Ma il discorso di verità ha evitato le contraddizioni dall'una e dall'altra parte. Dove infatti uno è il principio, uno è quanto da esso proviene, e uno è l'archetipo, come una è l'immagine, e l'argomento dell'unità non si corrompe. Poiché il Figlio, essendo stato generato dal Padre e rappresentando naturalmente in sé il Padre, come sua immagine possiede la somiglianza perfetta con Lui, come Figlio conserva intatta la consustanzialità. Infatti colui che fissa gli occhi sull'immagine dell'imperatore nell'agorà e chiama imperatore quello che vede ritratto nella tavola non crede che ci siano due imperatori, vale a dire l'immagine e colui del quale essa è effigie; e se, indicando colui che è rappresentato sulla tavola, dice: "Questo è l'imperatore", non priva il prototipo del titolo di imperatore. Piuttosto conferma l'onore reso al sovrano con il suo riconoscimento. Se dunque l'immagine è l'imperatore, è certamente assai naturale (verosimile, giusto) che l'imperatore sia la causa di colui che è mostrato nell'immagine.
Ma se in questo caso le tavole di legno, la cera e l'arte del pittore rendono l'immagine corruttibile, imitazione di qualcosa di corruttibile e prodotto artificiale dell'artista, parlando del Figlio, quando senti la parola immagine, devi intendere "splendore della gloria". Di quale splendore e di quale gloria si tratta? Lo spiega correttamente lo stesso Apostolo, aggiungendo: "impronta dell'ipostasi". Ipostasi è qui lo stesso che gloria, mentre impronta equivale a splendore.

Edizioni: PG 31, 605 D7- 608 A13; Mansi XIII, 72.
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno secondo ecumenico settimo*,introduzione e traduzione di P. Di Domenico, Città del Vaticano, 2004, p. 197

107. Gregorio di Nissa, *De opificio hominis*, 4

Ὥσπερ γὰρ κατὰ τὴν ἀνθρωπίνην συνήθειαν οἱ τὰς εἰκόνας τῶν κρατούντων κατασκευάζοντες, τόν τε χαρακτῆρα τῆς μορφῆς ἀναμάσσονται, καὶ τῇ περιβολῇ τῆς πορφυρίδος τὴν βασιλικὴν ἀξίαν συμπαραγράφουσι, καὶ λέγεται κατὰ συνήθειαν καὶ ἡ εἰκὼν, βασιλεύς· οὕτω καὶ ἡ ἀνθρωπίνη φύσις, ἐπειδὴ πρὸς τὴν ἀρχὴν ἄλλων κατεσκευάζετο, διὰ τῆς πρὸς τὸν βασιλέα τοῦ παντὸς ὁμοιότητος, οἷόν τις ἔμψυχος εἰκὼν ἀνεστάθη, κοινωνοῦσα τῷ ἀρχετύπῳ καὶ τῆς ἀξίας καὶ τοῦ ὀνόματος· οὐ πορφυρίδα περικειμένη, οὐδὲ σκήπτρῳ καὶ διαδήματι τὴν ἀξίαν ἐπισημαίνουσα (οὐδὲ γὰρ τὸ ἀρχέτυπον ἐν τούτοις ἐστὶν), ἀλλ' ἀντὶ μὲν τῆς ἁλουργίδος τὴν ἀρετὴν ἠμφιεσμένη, ὃ δὴ πάντων βασιλικώτατον ἐσθημάτων ἐστίν· ἀντὶ δὲ τοῦ σκήπτρου τῇ μακαριότητι τῆς ἀθανασίας ἐρειδομένη· ἀντὶ δὲ τοῦ βασιλικοῦ διαδήματος τῷ τῆς δικαιοσύνης στεφάνῳ κεκοσμημένη, ὥστε διὰ πάντων ἐν τῷ τῆς βασιλείας ἀξιώματι δείκνυσθαι δι' ἀκριβείας πρὸς τὸ ἀρχέτυπον κάλλος ὁμοιωθεῖσαν.

Come dunque secondo il costume degli uomini coloro che preparano le immagini dei regnanti rappresentano dapprima l'impronta della forma, quindi, con l'aggiunta della veste di porpora, mostrano subito dopo la dignità imperiale, e il ritratto, come è consuetudine, viene chiamato sia immagine che imperatore, così anche la natura umana, poiché era stata plasmata per dominare su tutti gli altri esseri, attraverso la somiglianza con il sovrano dell'universo fu posta come un'immagine vivente, avendo parte del nome e dell'onore dell'archetipo; senza essere cinta di porpora e non esprimendo la dignità con lo scettro o la corona (l'archetipo infatti non è in queste cose), ma indossando, in luogo della veste di porpora, la virtù, che è la più regale di tutte le vesti; poggiando, anziché sullo scettro, sulla beatitudine dell'immortalità; essendo ornata dalla corona di giustizia piuttosto che dal diadema imperiale, in modo tale che, attraverso tutto ciò che è proprio della dignità imperiale, viene mostrata con esattezza la bellezza resa conforme all'archetipo.

Edizioni: PG 44, 136 C5-11
Traduzioni: *Difesa delle immaginisacre : discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagin*i, Giovanni Damasceno ; traduzione,introduzione e note a cura di Vittorio Fazzo, Roma, 1982, p. 73

108. Giovanni Crisostomo, *Panegyrici in Maccabaeorum Fragmentum*

Τὰ τῶν βασιλικῶν ἐκτυπώματα χαρακτήρων οὐ μόνον ἐν χρυσῷ καὶ ἀργύρῳ καὶ ταῖς τιμιωτέραις ὕλαις εὕροι τις ἂν διαλάμποντα, ἀλλ'ἤδη καὶ ἐν χαλκῷ τὴν αὐτὴν ἔστιν ἰδεῖν χαραττομένην μορφήν. Καὶ ἡ διαφορὰ τῶν ὑλῶν οὐ λυμαίνεται τῷ ἀξιώματι τοῦ χαρακτῆρος, οὐδὲ ἀμβλύνει τὴν ἀπὸ τῶν κρειττόνων τιμὴν ἡ τῆς ἐλάττονος μετοχὴ, ἀλλὰ πάσας ὁμοίως ὁ βασιλικὸς τύπος σεμνύνει, καὶ οὐδὲν ἀπὸ τῆς ὕλης ἐλαττούμενος τιμιώτεραν τὴν δεχομένην ἐργάζεσθαι.

Non solo si potrebbero trovare i ritratti delle figure imperiali che splendono nell'oro, nell'argento e nelle materie più preziose, ma ora è possibile vedere la medesima forma del sovrano impressa anche nel bronzo. E la diversità dei materiali non reca oltraggio alla dignità della figura, nè la partecipazione di una materia inferiore offusca il pregio proveniente da quelle di maggior valore, ma la figura dell'imperatore le esalta tutte allo stesso modo, ed essa, per nulla sminuita dalla materia più vile, rende più preziosa quella che la riceve.

Edizioni: PG 50, 628.
Traduzioni: *Difesa delle immaginisacre*, a cura di V. Fazzo, pp. 183-184.

109. Ambrosiaster, *In Epistola Beati Pauli ad Colossenses*, II, 17, 3

Sicut enim absente imperatore, imago ejus habet auctoritatem, praesente non habet; ita et haec ante adventum Domini tempore suo observanda fuerunt, praesente autem, carent auctoritate.

Come infatti, quando l'imperatore è assente, la sua immagine ha autorità, ma se egli è presente non ne ha, così anche queste cose, stabilite prima dell'avvento del Signore, dovevano essere osservate in quel tempo, ma nel presente sono prive di autorità.

Edizioni: PL 17, 432 A; *Ambrosiastri qui dicitur Commentarius in Epistulas Paulinas, Pars tertia, In epistulas ad Galatas, ad Efesios, ad Filippenses, ad Colossenses, ad Thesalonicenses, ad Thimoteum, ad Titum,ad Filemonem*, recensuit H. G. Vogels, Vindibonae (Wien), 1969, p. 188

110. Teofilo di Alessandria, *Omelia XC sulla Vergine*

Se l'effigie dell'imperatore di questo mondo, dopo essere stata dipinta, viene innalzata al centro della piazza del mercato, diventa allora una protezione per tutta la città; e se viene commessa violenza contro un uomo e questi si impadronisce dell'effigie dell'imperatore, nessuno riuscirà a contrastarlo, anche se l'imperatore non è altro che un uomo mortale; l'uomo verrà poi condotto davanti a un tribunale. Per cui, amore mio, onoriamo l'eikon di nostra Signora, la vera regina.

Edizioni: H. Worrell, *The coptic manuscripts in the Freer Collection*, New York, 1923, pp. 308 ss.
Traduzioni: S. Mac Cormack, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley, 1981, p. 67, trad.it. *Arte e cerimoniale nell'antichità*, a cura di F. Piviotti Inghilleri, Torino, 1995, p. 104.
Non potendo comprendere la lingua copta, ho in questo caso omesso la citazione del testo originale e riportato la traduzione di Piviotti Inghilleri.

Edifici ecclesiastici

111. Gregorio Nazianzeno, *Funebris oratio in patrem, Oratio XVIII*, 12, 39

Ἐπεὶ δὲ καὶ μνημόσυνον τῆς ἐκείνου μεγα λοψυχίας ἔδει τῷ βίῳ καταλειφθῆναι, τί μᾶλλον ἔδει, ἢ τὸν νεὼν τοῦτον, ὃν Θεῷ τε ἤγειρε καὶ ἡμῖν, ὀλίγα μὲν τῷ λαῷ προσχρησάμενος, τὰ πλείω δὲ οἴκοθεν εἰσενεγκών; Ἔργον οὐ σιωπῆς ἄξιον, μεγέ θει μὲν ὑπὲρ τοὺς πολλοὺς, κάλλει δὲ σχεδὸν ὑπὲρ ἅπαντας· ὀκτὼ μὲν ἰσοπλεύροις εὐθείαις εἰς ἑαυτὸν ἀπαντῶντα, κιόνων δὲ καὶ στοῶν κάλλεσι διωρόφων εἰς ὕψος αἰρόμενον, καὶ τοῖς ὑπὲρ αὐτῶν πλά σμασιν οὐ λειπομένοις τῆς φύσεως· οὐρανῷ δὲ ἄνωθεν καταστράπτοντα, πηγαῖς δὲ φωτὸς πλου σίαις τὰς ὄψεις περιαυγάζοντα, ὥσπερ ἀληθῶς φω τὸς οἰκητήριον· δρόμοις τε ἀμφιθέτοις ὕλης τῆς λαμπροτάτης ἰσογωνίοις κυκλούμενον, καὶ πολὺν τὸν ἐν μέσῳ τόπον περιλαμβάνουσι· πυλῶν δὲ καὶ προ πυλαίων προλάμποντα χάρισι, καὶ πόῤῥωθεν τοὺς προσιόντας δεξιούμενον. Καὶ οὔπω λέγω τὸν ἔξωθεν κόσμον, λίθου τετραπέδου, καὶ εἰς τρίχα συνηρ μοσμένου κάλλος καὶ μέγεθος, ὅσος τε καὶ μαρμάρεος ἐν ἕδραις καὶ κεφαλίσιν, αἳ τὰς γωνίας διει λήφασι, καὶ ὅσος ἐπιχώριος μηδὲν τοῦ ξένου λειπό μενος· ζώνας τε πολυειδεῖς καὶ ποικίλας προβεβλη μένας τε καὶ ἐνυφασμένας, ἀπὸ κρηπῖδος εἰς κορυ φὴν, ἣ ζημιοῖ τὸν θεατὴν, τὴν ὄψιν ὁρίζουσα. Πῶς ἂν ὁ λόγος ἔργον τοσούτου χρόνου, καὶ πόνου, καὶ τοσαύτης χειρὸς οὕτως ἐν βραχεῖ παραστήσειεν; Ἢ τοσοῦτον εἰπεῖν ἀρκέσει, ὅτι πολλῶν τὰς ἄλλας πόλεις κοσμούντων ἔργων, ἰδίων τε καὶ

δημοσίων, τοῦτο καὶ μόνον ἴσχυσε διαβοήτους ἡμᾶς καταστῆσαι τοῖς πλείοσιν. Ἀλλ' ὁ μὲν ναὸς οὕτως ἔχων.

Poichè dunque era necessario che egli lasciasse ai viventi un ricordo della sua grande generosità, cosa sarebbe stato più grande di questo tempio, che egli ha elevato per Dio e per noi, servendosi in piccola parte di offerte del popolo, ma contribuendo per la maggior parte a sue spese?
L'opera non è degna di silenzio; è superiore a molte per grandezza, pressochè a tutte per la bellezza. È formata da otto quadrilateri che si incontrano fra loro a angolo retto, è portata in alto dalla bellezza di colonnine e portici a due piani, ornati sulla sommità da immagini non inferiori alla natura (statue); è illuminata dall'alto dal cielo (a vista), e inonda di luce gli occhi grazie alle molteplici fonti di illuminazione, come se davvero fosse la dimora della luce; è circondata da corridoi costruiti con il materiale più splendido, che corrono da una parte e dall'altra incontrandosi in modo da formare angoli perfetti e che lasciano un ampio spazio percorribile nel mezzo; risplende per la bellezza delle porte e dei vestiboli, ed è visibile da lontano per coloro che giungono a visitarla. E non parlo dell'ornamento esterno, della bellezza e della grandezza della pietra, squadrata e connessa al millimetro, marmo nelle basi e nei capitelli che separano gli angoli, pietra locale assolutamente non inferiore a quella straniera nelle parti restanti; e non parlo dei fregi dalle molteplici forme, sovrapposti e intessuti come in un ricamo, che ricoprono l'edificio dalle fondamenta alla sommità, quasi danneggiando lo spettatore, al quale limitano la vista.
Come potrebbe dunque il mio discorso illustrare in breve un'opera che ha richiesto tanto tempo, fatica e abilità? Oppure sarà sufficiente dire questo, che, sebbene molte opere adornino le altre città, questa da sola è riuscita a renderci noti molto di più. Il tempio, dunque, è così.

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 472
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 473

112. Gregorio Nazianzeno, *Supremum vale, Oratio XLII*, 13, 26

Χαίροις, Ἀναστασία μοι τῆς εὐσεβείας ἐπ ώνυμε. Σὺ γὰρ τὸν λόγον ἡμῖν ἐξανέστησας ἔτι κατα φρονούμενον· τὸ τῆς κοινῆς νίκης χωρίον, ἡ νέα Ση λὼμ, ἐν ᾗ πρῶτον τὴν σκηνὴν ἐπήξαμεν, τεσσα ράκοντα ἔτη περιφερομένην ἐν τῇ ἐρήμῳ καὶ πλανωμένην. Σύ τε ὁ μέγας ναὸς οὗτος καὶ πε ριβόητος, ἡ νέα κληρονομία, τὸ νῦν μέγας εἶναι παρὰ τοῦ Λόγου λαβὼν, ὃν Ἰεβοῦς πρότερον ὄντα, Ἱερουσαλὴμ πεποιήκαμεν· ὑμεῖς τε ὅσοι μετὰ τοῦτον εὐθὺς τοῖς κάλλεσιν, ἄλλος ἄλλο τι τῆς πόλεως μέρος διειληφότες, ὥσπερ σύνδεσμοί τινες καὶ τὸ Γειτονοῦν οἰκειούμενοι· οὓς μετὰ τῆς ἀσθενείας ταύτης, οὐχ ἡμεῖς, ἡ χάρις δὲ σὺν ἡμῖν ἐπλήρωσε τοῖς ἀπεγνωσμένοις. Χαίρετε ἀπόστολοι, ἡ καλὴ μετοικία, οἱ ἐμοὶ διδάσκαλοι τῆς ἀθλήσεως, εἰ καὶ μὴ πολλάκις ὑμῖν ἐπανηγύρισα, ἴσως τὸν τοῦ ὑμετέρου Παύλου Σατᾶν περιφέρων ἐν τῷ σώματι πρὸς τὸ συμφέρον, δι' ὃν νῦν ὑμῶν ἀποικίζομαι.

Addio, Anastasìa, che porti per me il nome della pietà. Tu, infatti, hai risollevato il mio insegnamento quando ancora era disprezzato; terra della comune vittoria, nuova Silo, nella quale per la prima volta abbiamo piantato la tenda che da quarant'anni vagava e veniva portata nel

deserto. Addio anche a te, questo grande e illustre tempi (Santa Sofia), nuova eredità, che hai ricevuto dal Logos la tua attuale grandezza, tu che noi abbiamo reso Gerusalemme, da Jebus che eri; addio a voi tutti altri templi che, con le vostre bellezze, venite subito dopo di questo, e che, come catene, amministrate ciò che vi sta vicino, voi che non noi, con la nostra debolezza, abbiamo riempito, ma la grazia che è con noi, anche se siamo stati rifiutati.
Addio Apostoli, bella colonia, miei maestri di combattimento, anche se non vi ho lodato spesso, forse perchè porto nel corpo il Satana del vostro Paolo, a causa del quale ora vi lascio.

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, p. 1026.
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, cit., p. 1027.

113. Gregorio Nazianzeno, *Carmina de se ipso, XVI, Sogno sulla chiesa dell'Anastasia che Gregorio consolidò in Costantinopoli*

Ἡ μὲν δὴ πολλοῖσιν ἀγαλλομένη μεγάλοις τε κάλλεσι δαιδαλέοις ἡ βασίλεια πόλις, νηοῖς οὐρανίοισιν ἀγάλλεται ἔξοχον ἄλλων, Νηοῖς, τοῖς ποτ' ἐμοῖς, νῦν γε μὲν ἀλλοτρίοις· Σὺν τοῖς καὶ μεγάλαυχον ἕδος Χριστοῖο μαθητῶν, Πλευραῖς σταυροτύποις, τέτραχα τεμνόμενον.

La capitale va superba per molte e grandi bellezze di valore artistico ed esulta per i suoi templi celesti più che per ogni altra cosa, templi che un tempo erano miei e che ora sono di altri; fra questi c'è anche la magnifica dimora dei discepoli di Cristo, divisa in quattro parti, con i lati in forma di croce.

Edizioni: PG 37, 1258
Traduzioni: Gregorio Nazianzeno, *Poesie/2*, cit., p. 118.

114. Prudenzio, *Peristephanon*, XII, *Passio Apostolorum Petri et Pauli*, 29-54

Dividit ossa duum Tybris sacer ex utraque ripa,
inter sacrata dum fluit sepulcra.
Dextra Petrum regio tectis tenet aureis receptum
canens oliva, murmurans fluento;
namque supercilio saxi liquor ortus excitavit
fontem perennem chrismatis feracem,
nunc pretiosa ruit per marmora lubricatque clivum,
donec virenti fluctuet colymbo.
Interior tumuli pars est, ubi lapsibus sonoris
stagnum nivali voluitur profundo.
Omnicolor vitreas pictura superne tingnit undas,
musci relucent et virescit aurum
cyaneusque latex umbram trahit inminentis ostri:
credas moveri fluctibus lacunar.

Pastor ones alit ipse illic gelidi rigore fonis,
videt sitire quas fluenta Christi.
Parte alia titulum Pauli via servat Ostiensis,
qua stringit amnis caespitem sinistrum.
Regia pompa loci est, princeps bonus has sacrauit arces
lusitque magnis ambitum talentis.
Bratteolas trabibus sublevit, ut omnis aurulenta
lux esset intus, ceu iubar sub ortu.
subdidit et Parias fuluis laquearibus columnas,
distinguit illic quas quaternus ordo.
Tum camiros hyalo insigni varie cucurrit arcus:
sic prata vernis floribus renident.

Divide le ossa dei due martiri il Tevere sacro su entrambe le rive, perché scorre fra due sepolcri consacrati. La sponda destra, dove l'ulivo è argenteo e mormora il fluire dell'onda, custodisce Pietro sepolto in uno splendido edificio: un'acqua sgorgata dal ciglio della roccia ha suscitato una fonte perenne feconda di ulivi che danno sacro olio, e ora scorre fra marmi preziosi e rende sdrucciolevole il pendio, perché il suo ondeggiare si arresta in una pozza smeraldina. Il sepolcro sta nella parte più interna, dove le acque, con sonora cascata, si sviluppano in spire di algida profondità. Una screziatura multicolore si riflette dall'alto sulle onde cristalline, il muschio risplende e l'oro manda bagliori verdeggianti, l'acqua cerulea assorbe il riflesso della volta purpurea; crederesti che il soffitto si muova con i flutti. Lì il pastore stesso ristora con la frescura della gelida fonte le pecore che vede assetate delle acque di Cristo.
Dall'altra parte, dove il fiume rasenta la sponda sinistra, la via Ostiense conserva il sepolcro di Paolo. Regale è la maestà del luogo, il Buon Principe ha conservato questo baluardo e con gioia tutt'intorno l'ha adornato con grande magnificenza. Fece applicare sulle travi lamine dorate, perché tutto l'interno risplendesse una luce dorata come lo splendore dell'aurora. Pose sotto i soffitti dorati candide colonne di marmo pario, che allineò in quattro ordini. Poi uno screzio prezioso di mosaico corse sugli archi ricurvi; così di fiori primaverili risplendono i prati.

Edizioni: Edizioni: PL 60, 561 A-567 A

115. Prudenzio, *Peristephanon* XI, *Ad Valerianum Episcopum de Passione Hippolyti Beatissimi Martyris*, 150-172, 183-194

metando eligitur tumulo locus, ostia linquunt,
Roma placet, sanctos quae teneat cineres.
Haud procul extremo culta ad pomeria vallo
mersa latebrosis crypta patet foveis.

Huius in occultum gradibus via prona reflexis
ire per anfractus luce latente docet.
Primas namque fores summo tenus intrat hiatu
inlustratque dies limina vestibuli.
Inde ubi progressu facili nigrescere visa est
nox obscura loci per specus ambiguum,
occurrunt celsis inmissa foramina tectis,
quae iaciant claros antra super radios.
Quamlibet ancipites texant hinc inde recessus
arta sub umbrosis atria porticibus,
at tamen excisi subter cava viscera montis
crebra terebrato fornice lux penetrat.
Sic datur absentis per subterranea solis
cernere fulgorem luminibusque frui.
Talibus Hippolyti corpus mandatur opertis,
propter ubi adposita est ara dicata deo.
Illa sacramenti donatrix mensa eademque
custos fida sui martyris adposita
servat ad aeterni spem vindicis ossa sepulcro...

Ipsa, illas animae exuvias quae continet intus,
aedicula argento fulgurat ex solido.
Praefixit tabulas dives manus aequore levi
candentes, recavum quale nitet speculum,
nec Pariis contenta aditus obducere saxis
addidit ornando clara talenta operi.
Mane salutatum concurritur: omnis adorat
pubis, eunt, redeunt solis adusque obitum.
Conglobat in cuneum Latios simul ac peregrinos
permixtim populos religionis amor.
Oscula perspicuo figunt inpressa metallo,
balsama defundunt, fletibus ora rigant.

Andando, si sceglie un luogo per la sepoltura; lasciano Ostia, si preferisce che sia Roma a conservare le sacre ceneri. Non lontano dall'argine estremo della città, dove iniziano i campi coltivati, si apre una cripta che sprofonda in fosse cavernose. Un sentiero in discesa lungo i gradini ricurvi fa strada ai suoi recessi, attraverso anfratti oscuri. Dall'apertura sulla sommità un raggio di luce entra nell'ingresso e illumina la soglia del vestibolo. Da lì si procede con facilità; l'oscurità del luogo sembra farsi più tenebrosa man mano che si procede attraverso l'incerta spelonca, ma si presentano altri fori nelle volte, che gettano raggi di luce nell'antro. Sebbene i recessi bifronti formino qua e là antri angusti sotto i portici ombrosi, tuttavia dalle aperture

praticate nel soffitto la luce penetra attraverso le vuote viscere del monte scavato. Così, lungo i sotterranei è dato scorgere il bagliore del sole lontano e godere della sua luce. A tali nascosti è affidato il corpo di Ippolito, da presso è stato posto l'altare consacrato a Dio. Quella pietra, che è al contempo una mensa che dona il sacramento e una fide custode del suo martire, conserva nel sepolcro le ossa nella speranza dell'eternità.
L'edicola, che conserva al suo interno le spoglie di quell'anima, risplende di argento massiccio. Una mano generosa l'ha rivestita di lamine dalla superficie levigata, splendenti come riluce un concavo specchio, e, non contenta di rivestire gli atrii di marmo pario, ha aggiunto a ornamento dell'opera metalli preziosi. Al mattino accorrono per portare il saluto: gente di ogni tipo prega, vanno e vengono fino al tramonto del sole. L'amore della religione raccoglie in massa, in un cuneo, popoli latini e stranieri, mescolati insieme. Imprimono baci sul lucido metallo, versano balsami e rigano il volto di lacrime.

Stat sed iuxta aliud, quod tanta frequentia templum
tunc adeat cultu nobile regifico,
parietibus celsum sublimibus atque superba
maiestate potens muneribusque opulens.
Ordo columnarum geminus laquearia tecti
sustinet auratis suppositus trabibus.
Adduntur graciles tecto breviore recessus,
qui laterum seriem iugiter exsinuent,
At medios aperit tractus via latior alti
culminis exsurgens editiore apice.
Fronte sub adversa gradibus sublime tribunal
quad tollitur, antistes praedicat unde deum.
Plena laborantes aegre domus accipit undas
artaque confertis aestuat in foribus
maternum pandens gremium, quo condat alumnos
ac foveat fetos adcumulata sinus.

Ma nei pressi c'è un altro tempio, capace di contenere una così grande folla, famoso per le decorazioni regali, eccelso per le sublimi pareti, grandioso di superba maestà e ricco di doni. Un doppio ordine di colonne sormontate da travi dorate sostiene le volte del tetto. Si aggiungono, dalla parte più bassa del tetto, due sottili navate, che si snodano ai lati per tutta la lunghezza senza interruzione. Nel mezzo invece si apre una navata più ampia, che si eleva sin nella parete più alta del tetto. Di fronte, al sommo di alcuni gradini, si eleva l'ambone da cui il sacerdote predica la dottrina di Dio. La chiesa a stento riceve quell'onda di fedeli che cerca di entrare, e, ormai piena, ribolle di gente addossata alle porte, ma apre il suo grembo per accogliere nel proprio seno, per custodire e per nutrire i suoi figli.

Edizioni: J. Von Schlosser, *Quellenbuch : repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV- XV)* , Con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici a cura di János Végh. – Ed. anast., Vienna 1896, Firenze : "Le Lettere", 1992, pp. 12-13.

116. Ambrogio, *De officiis,* II, 21, 111

Et maxime sacerdoti hoc conveni, ornare Dei templum decore congruo, ut etiam hoc cultu aula Domini resplendeat.

Al sacerdote conviene sommamente questo, ornare il tempio di Dio con un congruo decoro, affinché la casa del Signore risplenda anche di questo atto di culto.

Edizioni: PL 16, 133 B

Il culto dei martiri

117. Agostino, *Contra Faustum Manichaeum libri triginta tres,* XX, 4

Schisma vero aut nihil immutare debet ab eo unde factum est, aut non multum: ut puta vos, qui desciscentes a Gentibus, monarchiae opinionem primo vobiscum divulsistis, id est, ut omnia credatis ex Deo: sacrificia vero eorum vertistis in agapes, idola in martyres, quos votis similibus colitis: defunctorum umbras vino placatis et dapibus; solemnes Gentium dies cum ipsis celebratis, ut calendas, et solstitia: de vita certe mutastis nihil; estis sane schisma, a matrice sua diversum nihil habens nisi conventum.
In uno scisma, poi, o non deve mutare niente rispetto a ciò da cui si origina o non molto; come, per esempio, voi che separandovi dai Gentili dapprima avete divelto con voi l'opinione dell'unico principio, cioè credete che tutto sia secondo Dio. Avete mutato, poi, i loro sacrifici in agapi, gli idoli in martiri, che venerate con preghiere simili. Placate le ombre dei defunti con vino e con cibi, celebrate con loro stessi le stesse solennità dei Gentili, come le calende ed i solstizi. Del modo di vivere certo non avete mutato nulla. Di certo siete uno scisma, poiché non avete niente di diverso dalla matrice originaria se non quanto concerne il riunirsi.

Edizioni: *Contro Fausto manicheo* : testo latino dell'edizione maurina confrontato con il Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum / Sant'Agostino ; introduzione di Luigi Alici ; traduzione di Ubaldo Pizzani, Laura Alici, Alessandra Di Pilla ; note di Ubaldo Pizzani, Alessandra Di Pilla ; indici di Franco Monteverde, Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere polemiche, Nuova Biblioteca Agostiniana, 14, 2, Roma, 2004, p. 398.
Traduzioni: *Contro Fausto manicheo*, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 14, 2, p. 399.

118. Girolamo, *Contra Vigilantium Liber Unus*

Cereos autem non clara luce accendimus, sicut frustra calumniaris: sed ut noctis tenebras hoc solatio temperemus; et vigilemus ad lumen, ne caeci tecum dormiamus in tenebris. Quod si aliqui per imperitiam, et simplicitatem saecularium hominum, vel certe religiosarum faeminarum, de quibus vere possumus dicere: “Confiteor, zelum Dei habent, sed non secundum scientiam” (Rom 10,2), hoc pro honore Martyrum faciunt, quid inde perdis? Causabantur quondam et apostoli, quod periret unguentum; sed Domini voce correpti sunt

(Mt 26; Mc 14). Neque enim Christus indigebat unguento, neque martyres lumine cereorum: et tamen illa mulier in honore Christi hoc fecit, devotioque mentis ejus recipitur. Et quicumque accendent cereos, secundum fidem suam habent mercedem, dicente Apostolo: Unusquisque in suo sensu abundet (Rom 14,5). Idololatras appellas hujusmodi homines? Non diffiteor, omnes nos qui in Christo credimus de idololatriae errore venisse. Non enim nascimur, sed renascimur Christiani. Et quia quondam colebamus idola, nunc Deum colere non debemus; ne simili eum videamur, cum idolis honore venerari? Illud fiebat idolis, et idcirco detestandum est: hoc fit martyribus, et idcirco recipiendum est. Nam et absque martyrum reliquiis per totas Orientis Ecclesias, quando legendum est Evangelium, accenduntur luminaria, jam sole rutilante: non utique ad fugandas tenebras: sed ad signum laetitiae demonstrandum.

Quanto ai ceri, noi non li accendiamo in piena luce, come voi a torto ci rimproverate, ma ce ne serviamo per stemperare, con questo aiuto, le tenebre della notte, e vegliamo, di notte, alla luce, per non passarla nelle tenebre e per non dormire come voi. E poi se alcuni, per l'imperizia e l'ingenuità degli uomini profani e certamente delle donnette devote, delle quali possiamo dire: "Lo ammetto, hanno zelo per Dio, ma non secondo la scienza", fanno ciò in onore dei martiri, a voi che danno ne viene? Anche gli apostoli un tempo avevano da ridire che il profumo andasse sprecato, ma furono biasimati dalla voce del Signore. Senza dubbio il Cristo non aveva bisogno di profumi, come i martiri non ne hanno della luce dei ceri; nondimeno, quella donna sparse il profumo in onore di Cristo, e il suo zelo fu approvato. Così, coloro che accendono i ceri saranno ricompensati secondo la loro fede, sulla base di quello che dice l'Apostolo: "ciascuno sia fermo nella sua convinzione". Uomini di tal fatta li chiamate idolatri? Non nego che tutti noi che crediamo in Cristo proveniamo dall'errore dell'idolatria. Infatti noi non nasciamo Cristiani, ma rinasciamo Cristiani attraverso il battesimo. E poichè un tempo adoravamo gli idoli, ora non dovremmo adorare Dio, perchè non sembri che noi gli rendiamo lo stesso onore che abbiamo reso agli idoli? Quando ciò si faceva per gli idoli, era per questo deprecabile, ma oggi si fa per i martiri e per questo è accettabile. Infatti in tutte le chiese d'Oriente, anche in quelle senza reliquie di martiri, quando si legge il Vangelo, si accendono lumi anche in pieno giorno, non per dissipare le tenebre, ma per dare segni di una gioia perfetta.

Edizioni: PL 23, 345 C-346 A

119. Girolamo, *Epistola ad Riparium presbyterum,* I

Ais Vigilantium, qui κατ' ἀντίφρασιν hoc vocatur nomine (nam Dormitantius rectius diceretur) os foetidum rursus aperire, et putorem spurcissimum contra sanctorum Martyrum proferre reliquias: et nos qui eas suscipimus [al. suspicimus] appellare cinerarios et idololatras, qui mortuorum hominum ossa veneremur [al. veneramur]. O infelicem hominem, et omni lacrymarum fronte plangendum, qui haec dicens, non se intelligit [al. intelligat] esse Samaritanum et Judaeum, qui corpora mortuorum, pro immundis habent, et etiam vasa quae in eadem domo fuerint, pollui suspicantur: sequentes occidentem litteram, et non spiritum vivificantem.

Nos autem non dico Martyrum reliquias, sed ne solem quidem et lunam, non Angelos, non Archangelos, non Cherubim, non Seraphim, et omne nomen quod nominatur et in praesenti saeculo et in futuro (Ephes. 1. 21), colimus et adoramus: ne serviamus creaturae potius quam Creatori, qui est benedictus in saecula. Honoramus autem reliquias Martyrum, ut eum cujus sunt Martyres, adoremus. Honoramus servos, ut honor servorum redundet ad Dominum, qui ait: Qui vos suscipit, me suscipit (Matth. 10. 40).
Ergo Petri et Pauli immundae sunt reliquiae? ergo Moysi corpusculum immundum erit? quod juxta Hebraicam Veritatem ab ipso sepultum est Domino (Deut. 34. 6)? Et quotiescumque Apostolorum et Prophetarum, ut omnium Martyrum Basilicas ingredimur, toties idolorum templa veneramur? accensique ante tumulos eorum cerei, idololatriae insignia sunt? Plus aliquid dicam, quod redundet in auctoris caput: et insanum cerebrum, vel sanet aliquando, vel deleat; ne [al. nec.] tantis sacrilegiis, simplicium animae subvertantur. Ergo et Domini corpus in sepulcro positum, immundum fuit? Et Angeli, qui candidis vestibus utebantur, mortuo cadaveri atque polluto praebebant excubias; ut post multa saecula Dormitantius somniaret, imo eructaret immundissimam crapulam: et cum Juliano persecutore, Sanctorum Basilicas aut destrueret, aut in templa converteret?

Voi dite che Vigilanzio, che è chiamato con questo nome per antifrasi, (infatti dovrebbe essere più correttamente chiamato Dormitanzio) apre di nuovo la sua bocca impura ed emette il suo fetore terribile contro le reliquie dei santi martiri e chiama noi che li onoriamo cinerarii e idolatri perchè veneriamo le ossa dei morti. O uomo miserabile e da compiangere con una fonte copiosa di lacrime, perchè, parlando in tal modo, non comprende che è lui stesso un Samaritano e un giudeo; essi, seguendo la lettera che uccide e non lo spirito che vivifica, guardano i corpi morti come qualcosa di impuro e suppongono che anche i vasi della casa in cui è morto qualcuno siano infettati. Per quanto ci riguarda, noi non adoriamo nè veneriamo non dico le reliquie dei martiri, ma neppure il sole, la luna, gli angeli, gli arcangeli, i cherubini e i serafini, nè alcun nome che si può nominare nel secolo presente o in quello futuro, per non servire ad una creatura piuttosto che al Creatore, che è benedetto in tutti i secoli. Ma noi onoriamo le reliquie dei martiri per adorare colui per il quale essi hanno sofferto il maritirio. Onoriamo i servi perchè l'onore che noi rendiamo loro ritorni al Signore, che dice: "Chi accoglie voi, accoglie me". Forse che le reliquie di Pietro e di Paolo sono immonde? È dunque immondo il piccolo corpo di Mosè, che, secondo la verità ebraica, è stato sepolto dallo stesso Signore? Tutte le volte che entriamo nelle basiliche degli apostoli e dei profeti, come di tutti i martiri, veneriamo ogni volta templi di idoli? E i ceri che accendiamo davanti alle loro tombe sono forse segni di idolatria? Dirò qualcosa in più perchè ricada sulla testa dell'autore e quel cervello malato o guarisca una buona volta o sia eliminato, perchè le anime dei semplici non siano sovvertiti da così grandi sacrilegi. E allora il corpo del Signore posto nella tomba era immondo? E gli angeli che, rivestiti di bianche vesti, facevano la guardia a un cadavere contaminato? Bisognava che dopo molti secoli Dormitanzio venisse a spacciarci le sue immaginazioni o piuttosto vomitasse la sua lurida sbornia? E con il precursore Giuliano venisse a distruggere le basiliche dei santi o a cambiarle in templi di falsi dèi?

Edizioni: PL 22, 907
Traduzioni: *Le lettere* / San Girolamo ; traduzione e note di Silvano Cola, Roma, 1961-1963, vol. III, pp. 328-329.

120. Girolamo*, Commentariorum In Epistolam Beati Pauli Ad Galatas Libri Tres*, I

Vultis scire, o Paula et Eustochium, quomodo Apostolus unamquamque provinciam suis proprietatibus denotarit? Usque hodie eadem vel virtutum vestigia permanent, vel errorum. Romanae plebis laudatur fides (Rom I). Ubi alibi tanto studio et frequentia, ad Ecclesias et ad Martyrum sepulcra concurritur? Non quod aliam habent Romani fidem, nisi hanc quam omnes Christi Ecclesiae: sed quod devotio in eis major sit, et simplicitas ad credendum.

Volete sapere, Paola ed Eustochio, in quale modo l'Apostolo abbia indicato ciascuna provincia per le sue caratteristiche? Fino ad oggi permangono le medesime tracce o delle virtù o degli errori. Si loda la fede della plebe romana. Dove, altrove, si accorre in così gran numero e con così grande zelo alle chiese e ai sepolcri dei maritiri? Non è che i Romani abbiano una fede diversa da quella di tutti coloro che sono nella chiesa, è che in essi c'è una devozione maggiore e una maggiore spontaneità nel credere.

Edizioni: PL 26, 355 A-B

121. Girolamo*, Epistola CVII ad Laetam, De Institutione Filiae*

Auratum squalet Capitolium. Fuligine et aranearum telis omnia Romae templa cooperta sunt. Movetur urbs sedibus suis, et inundans populus ante delubra semiruta, currit ad Martyrum tumulos. Si non extorquet fidem prudentia, extorqueat saltem verecundia.

Il Campidoglio, ornato d'oro, è immerso nello squallore. Tutti i templi di Roma sono coperti di fuliggine e di tele di ragni. La città è scossa dalle sue fondamenta, e il popolo, dilagando davanti ai templi semidistrutti, corre alle tombe dei martiri; se la saggezza non impone la fede, la imponga almeno il rispetto.

Edizioni: PL 22, 868
Traduzioni: *Le lettere* / San Girolamo, a cura di S. Cola, cit., p. 259.

La dimensione visiva nelle omelie sui martiri

122. Bibbia dei Settanta, Maccabei IV, 17, 7

Εἰ δὲ ἐξὸν ἡμῖν ἦν ὥσπερ ἐπί τινος ζωγραφῆσαι τὴν τῆς εὐσεβείας σου ἱστορίαν, οὐκ ἂν ἔφριττον οἱ θεωροῦντες ὁρῶντες μητέρα ἑπτὰ τέκνων δι᾽ εὐσέβειαν ποικίλας βασάνους μέχρι θανάτου ὑπομείνασαν;

Se fosse stato possibile per noi dipingere la storia della tua pietà come potrebbe fare un artista, coloro che per primi assistettero a questi fatti non sarebbero stati presi dai brividi nel vedere la madre di sette figli sopportare le loro diverse torture fino alla morte, per amore della religione?

Edizioni: *Septuaginta, Id est Veterum Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, edidit Alfred Rahlfs, Stuttgart, 1935, 1979, p. 1182.

123. Giovanni Crisostomo, *De sanctis martyribus Homilia. Laudatio SS. Omnium qui Martyrium toto terrarum orbe sunt pass*i, III

Καὶ καθάπερ οἱ τὰς οἰκίας τὰς ἑαυτῶν ποιοῦντες λαμπρὰς, ἀνθηρᾷ γραφῇ πανταχόθεν αὐτὰς κατακοσμοῦσιν· οὕτω καὶ ἡμεῖς ἐν τοῖς τοίχοις τῆς ἡμετέρας διανοίας ζωγραφήσωμεν τῶν μαρτύρων τὰς τιμωρίας. Ἐκείνη μὲν γὰρ ἡ ζωγραφία ἀνόνητος. αὕτη δὲ κέρδος ἔχουσα· οὐ δεῖται γὰρ χρημάτων, οὐδὲ δαπάνης, οὐδὲ τέχνης τινὸς αὕτη ἡ γραφὴ, ἀλλ' ἀντὶ πάντων ἀρκεῖ προθυμίᾳ χρήσασθαι καὶ λογισμῷ γενναίῳ καὶ νήφοντι, καὶ διὰ τούτου καθάπερ διά τινος χειρὸς ἀρίστης ὑπογράψαι τὰς τιμωρίας αὐτῶν. Ζωγραφῶμεν τοίνυν ἐν τῇ ψυχῇ τοὺς μὲν ἐπὶ τηγάνων κειμένους, τοὺς δὲ ὑπὸ ἀνθράκων τεταμένους, τοὺς δὲ εἰς λέβητας κυβιστῶντας, τοὺς δὲ εἰς θάλασσαν καταποντιζομένους, ἑτέρους ξεομένους, ἄλλους ἐπὶ τροχὸν καμπτομένους, ἄλλους εἰς κρημνὸν ῥιπτομένους· καὶ τοὺς μὲν θηρίοις πυκτεύοντας, τοὺς δὲ ἐπὶ τὸ βάραθρον ἀγομένους, τοὺς δὲ, ὡς ἕκαστος ἔτυχεν καταλύσας τὸν βίον· ἵνα τῇ ποικιλίᾳ τῆς γραφῆς ταύτης λαμπρὰν τὴν ἡμετέραν κατασκευάσαντες οἰκίαν, ἐπιτήδειον τῷ βασιλεῖ τῶν οὐρανῶν ποιήσωμεν καταγώγιον. Ἂν γὰρ ἴδῃ τοιαύτας ἐν τῇ διανοίᾳ τὰς γραφὰς, ἥξει μετὰ τοῦ Πατρὸς, καὶ μονὴν ποιήσει παρ' ἡμῖν σὺν τῷ Πνεύματι τῷ ἁγίῳ· καὶ βασιλικὸς ἔσται λοιπὸν οἶκος ἡ διάνοια ἡμῶν, καὶ οὐδεὶς ἄτοπος λογισμὸς ἐπιβῆναι δυνήσεται, τῆς τῶν μαρτύρων μνήμης ὥσπερ τινὸς ἀνθηρᾶς ζωγραφίας διαπαντὸς ἡμῖν ἐναποκειμένης, καὶ πολλὴν ἐναφιείσης τὴν μαρμαρυγὴν, καὶ τοῦ βασιλέως τῶν ὅλων Θεοῦ συνεχῶς ἡμῖν ἐνδιαιτωμένου.

Come quelli che vogliono rendere le loro case brillanti le ornano soprattutto con delle pitture graziose, così anche noi rappresentiamo sui muri della nostra intelligenza le diverse torture dei martiri...ecco la mano piena di abilità che riprodurrà l'immagine delle loro sofferenze. Rappresentiamoli dunque nella nostra anima, gli uni stesi su padelle che bruciano, gli altri sui carboni; altri immersi nella fornace; altri precipitati in mare; alcuni fatti a pezzi, altri posti sulla ruota, altri scagliati negli abissi; alcuni che lottano con le bestie feroci, altri che rotolano giù in un precipizio; tutti infine morendo in mille modi diversi.
Avendo così abbellito la nostra casa, avremo preparato una dimora conveniente per il Re dei cieli. Allorchè egli vedrà queste pitture nella nostra anima, verrà con suo Padre e si fermerà presso di noi assieme allo Spirito Santo; la nostra anima sarà ormai una dimora regale, nessun pensiero irrazionale potrà più penetrarvi; poichè il ricordo dei martiri, simile a una graziosa pittura, sussisterà sempre in noi e vi irradierà l'aspetto più brillante, e Dio, il Re supremo, soggiornerà continuamente in noi...

Edizioni: PG 50, 712, 5-33

124. Agostino*, Sermo 275, In Natali Martyris Vincentii*, 1

Magnum et multum mirandum spectaculum noster animus cepit: nec inanissimam et perniciosissimam, sicut solet in theatris quarumque nugarum, sed plane utilissimam et fructuosissimam voluptatem oculis interioribus hausimus, cum beati Vincentii gloriosa passio legeretur. Erat videre invictam Martyris animam contra insidias antiqui hostis, contra saevitiam impii iudicis, contra dolores mortalis carnis, acerrima conflictatione certantem, et in adiutorio Domini cuncta superantem. Ita plane, carissimi, ita prorsus fuit: in Domino laudemus hanc animam, *ut audiant mites, et iucundentur*. Quas voces audierit, quas reddiderit, quae tormenta devicerit, decursa lectio declaravit, et nobis tamquam in conspectu quae gesta sunt posuit. Tanta poena erat in membris, tanta securitas in verbis, tamquam alius torqueretur, alius loqueretur.

Uno spettacolo grande e assai mirabile ha conquistato il nostro animo: mentre si leggeva la gloriosa passione del beato Vincenzo, abbiamo assaporato con gli occhi dello spirito non un godimento vano e assai pericoloso, come accade di solito davanti a tutti gli spettacoli frivoli dei teatri, ma veramente utile e vantaggioso. Era il piacere di vedere l'anima del martire indomita di fronte alle insiedie dell'antico nemico, di fronte alle crudeltà dell'empio giudice, alle sofferenze della carne mortale, mentre inggaggiava una lotta accanita e vinceva ogni ostacolo con l'aiuto del Signore. è stato proprio così, o carissimi, è stato veramente così. Nel Signore lodiamo quest'anima, perché "odano i miti e si rallegrino". Quali parole abbia ascoltato, quali risposte abbia dato, a quali tormenti abbia resistito, ce lo ha mostrato la lettura appena eseguita, che ci ha, per così dire, posto davanti agli occhi le azioni compiute. Tanto grande era la sofferenza delle membra, quanto serena era la fermezza delle parole, come se la persona che subiva i tormenti non fosse la stessa che parlava.

Edizioni: PL 38, 1254; Sant'Agostino, Discorsi, vol. V, su I Santi (273-340/A), testo latino dell'edizione maurina e delle edizioni postmaurine, introduzione di Antonio Quacquarelli, traduzione, note e indici di Marcella Recchia, del monastero agostiniano di S. Amico, L'Aquila, Roma, Città Nuova, 1986, pp. 18
Traduzioni: Sant'Agostino, Discorsi, vol. V, su I Santi, cit., p.19

125. Agostino*, Sermo 277, In festo Martyris Vincentii*, 1, 1

Oculis fidei certantem exspectavimus Martyrem, et amavimus totum invisibiliter pulchrum.

Con gli occhi della fede abbiamo ammirato il martire nel momento della lotta e l'abbiamo amato in tutta la sua invisibile bellezza.

Edizioni: PL 38, 1257; Sant'Agostino, *Discorsi,* vol. V, *su I Santi*, cit., p.28
Traduzioni: Sant'Agostino, *Discorsi*, vol. V, *su I Santi*, cit., p. 29

126. Agostino*, Sermo 300 in solemnitate martyrum Machabeorum* , 1

Istum diem nobis solemnem gloria Machabaeorum fecit: quorum mirabiles passiones, cum legerentur, non solum audivimus, sed etiam vidimus et spectavimus.

La gloria dei Maccabei ha reso per noi solenne questo giorno: mentre si leggevano le loro mirabili "passioni", noi non le abbiamo solo ascoltate, ma le abbiamo anche viste e contemplate con ammirazione.

Edizioni: PL 38, 1376-1377, Sant'Agostino, *Discorsi,* vol. V, *su I Santi*, cit., p. 448.
Traduzioni: , Sant'Agostino, *Discorsi,* vol. V, *su I Santi*, cit., p. 449.

127. Agostino*, Sermo 301, In sollemnitate SS. Machabaeorum*, 1.1, 1.2, 2.2

Magnum spectaculum positum est ante oculos fidei nostrae. Aure audivimus, corde vidimus optantem matrem ante se finire istam vitam filios suos: longe contrariis votis consuetudini humanae. Omnes enim homines filios suos ex hac vita migrando praecedere volunt, non sequi: illa autem optavit posterior mori. Non enim amittebat filios, sed praemittebat: nec intuebatur quam vitam finirent, sed quam inchoarent. Desinebant enim vivere, ubi quandoque fuerant morituri; et incipiebant vivere, sine fine victuri. Parum est fuisse spectatricem, mirati sumus potius hortatricem. Fecundior virtutibus, quam fetibus: videns certantes, in quibus omnibus ipsa certabat; et in omnibus vincentibus ipsa vincebat. Una mulier, una mater, quomodo nobis ante oculos posuit unam matrem sanctam Ecclesiam, ubique exhortantem filios suos pro illius nomine mori, de quo eos concepit et peperit?

Vidimus, novimus protectorem fuisse Dominum in tempore tribulationis trium virorum illorum, qui ambulabant inter ignes innoxios, et Dominum sine ulla laesione laudabant. Ubi homo saeviebat, flamma parcebat.

Vidimus, novimus quemadmodum salus eorum iustorum a Domino fuit, ut in ignem mitterentur, et illum asperum regem, quem loquendo irritaverant, vivendo converterent.

Un grande spettacolo è stato posto davanti agli occhi della nostra fede. Abbiamo ascoltato con le orecchie, abbiamo visto con il cuore una madre augurarsi la morte dei figli davanti ai suoi occhi: un desiderio di gran lunga contrario alle umane consuetudini. Infatti, nell'uscire da questa vita tutti gli uomini vogliono precedere i loro figli, non seguirli; lei, invece, ha desiderato morire dopo di loro. E questo perché non pensava di perdere i figli, ma di mandarli innanzi: non teneva lo sguardo fisso sulla vita che finivano, ma su quella che iniziavano. Smettevano infatti di vivere, dove e quando avevano cominciato a morire, eppure cominciavano a vivere, per vivere senza fine. é troppo poco dire che l'abbiamo vista assistere alla morte dei figli, piuttosto l'abbiamo ammirata mentre li esortava alla morte. Fu più ricca di virtù che di prole; lei stessa combatteva in tutti quelli che vedeva combattere, lei stessa vinceva in tutti quelli che vincevano. Una sola donna, una sola madre, come ci ha messo davanti agli occhi la santa madre chiesa, che dovunque esorta i suoi figli a morire per il nome di Colui da cui li ha concepiti e generati?

Abbiamo visto, abbiamo saputo che nel tempo della tribolazione il Signore è stato il protettore di quei tre uomini che camminavano tra fiamme inoffensive e, illesi, lodavano Dio. Dove l'uomo infieriva, la fiamma risparmiava.

Abbiamo visto, abbiamo saputo come la salvezza di quei giusti venne dal Signore, perché fossero gettati nel fuoco e sopravvivendo convertissero quel sovrano crudele che avevano irritato con le loro parole.

Edizioni: PL 38, 1380-1381; Sant'Agostino, *Discorsi*, vol. V, *su I Santi*, cit., p. 458.
Traduzioni: Sant'Agostino, *Discorsi*, vol. V, *su I Santi*, cit., p. 459.

128. Agostino, *Sermo 301/A*, *In sollemnitate SS. Machabaeorum (habitus in Bulla Regia)*, 7

Modo spectavimus magnum certamen septem fratrum et matris illorum. Quale certamen, fratres mei, si noverunt mentes nostrae spectare! Comparate huic sancto spectaculo voluptates et delicias theatrorum. Ibi oculi inquinantur, hic corda mundantur; hic laudabilis est spectator, si fuerit imitator; ibi autem et spectator turpis est, et imitator infamis.

Abbiamo or ora contemplato con ammirazione la fiera lotta dei sette fratelli e della loro madre. Che lotta, fratelli miei, se le nostre menti sanno ammiare! Paragonate a questo spettacolo i piaceri e i divertimenti dei teatri: lì gli occhi si inquinano, qui i cuori si purificano; chi assiste a questo spettacolo è degno di lode se ne sarà diventato imitatore; là, invece, è disonorato l'imitatore.

Edizioni: PL 46, 879; Sant'Agostino, *Discorsi*, vol. V, *su I Santi*, cit., p. 482.
Traduzioni: Sant'Agostino, *Discorsi*, vol. V, *su I Santi*, cit., p. 483.

Il coinvolgimento emotivo dello spettatore nel martyrion

129. Gregorio di Nissa, *De sancto Theodoro*

Καὶ τοῖς αἰσθητοῖς οὕτω φιλοτεχνήμασιν ἐνευπαθήσας τὴν ὄψιν, ἐπιθυμεῖ λοιπὸν καὶ αὐτῇ πλησιάσαι τῇ θήκῃ· ἁγιασμὸν καὶ εὐλογίαν τὴν ἐπαφὴν εἶναι πιστεύων. Εἰ δὲ καὶ κόνιν τις δοίη φέρειν τὴν ἐπι κειμένην τῇ ἐπιφανείᾳ τῆς ἀναπαύσεως, δῶρον ὁ χοῦς λαμβάνεται, καὶ ὡς κειμήλιον ἡ γῆ θησαυρίζεται. Τὸ γὰρ αὐτοῦ τοῦ λειψάνου προσάψασθαι, εἴ ποτέ τις ἐπιτυχία τοιαύτη παράσχοι τὴν ἐξουσίαν, ὅπως ἐστὶ πολυπόθητον, καὶ εὐχῆς τῆς ἀνωτάτω τὸ δῶρον, ἴσασιν οἱ πεπειραμένοι, καὶ τῆς τοιαύτης ἐπιθυμίας ἐμφορηθέντες. Ὡς σῶμα γὰρ αὐτὸ ζῶν καὶ ἀνθοῦν οἱ βλέποντες κατασπάζονται, τοῖς ὀφθαλμοῖς, τῷ στόματι, ταῖς ἀκοαῖς, πάσαις προσ άγοντες ταῖς αἰσθήσεσιν, εἶτα τὸ τῆς εὐλαβείας καὶ τὸ τοῦ πάθους ἐπιχέοντες δάκρυον, ὡς ὁλοκλήρῳ καὶ φαινομένῳ τῷ μάρτυρι τὴν τοῦ πρεσβεύειν ἱκεσίαν προσάγουσιν, ὡς

δορυφόρον τοῦ Θεοῦ παρακαλοῦντες, ὡς λαμβάνοντα τὰς δωρεὰς ὅταν ἐθέλῃ ἐπικαλούμενοι.

Con queste opere d'arte così sensibilmente elaborate, si rallegra la vista, si desidera il futuro e di avvicinarsi alla stessa tomba, credendo che il toccarla sia santificazione e benedizione. Se poi qualcuno permette di portare anche la cenere su colui che giace per dare l'apparenza del riposo, il tumulo è considerato come un dono, la terra si mette da parte come una cosa preziosa. Infatti il venire a contatto con ciò che è rimasto, se mai un evento fortunato ne dia la possibilità, come è molto desiderato, un dono principalmente della preghiera, lo sanno coloro che l'hanno sperimentato e si sono riempiti di questo desiderio. Infatti coloro che guardano il corpo come vivo e nel fiore della giovinezza, lo baciano, rivolgendo lo sguardo agli occhi, alla bocca e a tutti gli altri sensi, poi, per la commozione, versano lacrime. Al martire come integro e visibile rivolgono la supplica di intercessione, lo chiamano in aiuto come uomo al servizio di Dio, lo invocano come colui che accetta doni quando vuole.

Edizioni: PG 46, 740 A 7-10, B 2-10; *Gregorii Nysseni Sermones, Pars II*, ed. ediderunt G. Heil, J. P. Cavarnos, O. Lendle, Leiden, New York, Köln, 1990 (*Gregorii Nysseni Opera* X.1), pp. 62-63.
Traduzioni: A. Quacquarelli, *L'antropologia del martire nel panegirico del Nisseno a S. Teodoro di Amasea*, in *Retorica e Iconologia*, a cura di A. Quacquarelli e M. Girardi, Bari, 1972, *Quaderni di Vetera Christianorum*, 17,p. 172

130. Giovanni Crisostomo, *De sanctis martyribus Homilia*, II

εἰς δὲ μαρτύριον ἀπελθόντες, οὐδενὸς συμβουλεύοντος, τὸν τάφον μόνον ἰδόντες, τῶν ἁγίων πολλὰς ἐξεχέατε δακρύων πηγὰς, καὶ διεθερμάνθητε ἐν ταῖς εὐχαῖς. Καίτοι γε ἄφωνος ὁ μάρτυς κεῖται ἐν πολλῇ τῇ σιγῇ. Τί ποτ' οὖν ἐστι τὸ κεντοῦν τὸ συνειδὸς, καὶ ποιοῦν ὥσπερ ἐκ πηγῆς ἀναβλύζειν τοὺς τῶν δακρύων κρουνούς; Αὐτὴ τοῦ μάρτυρος ἡ φαντασία, καὶ τῶν κατορθωθέντων πάντων ἡ μνήμη.

Quando sei uscito e ti sei diretto a un martyrion, senza che nessuno te lo abbia suggerito, e hai guardato alle tombe dei santi, hai versato copiose fontane di lacrime e sei stato preso da un entusiastico fervore nelle tue preghiere. Eppure il martire giace là senza voce, in profondo silenzio. Che cos'è, dunque, che punge la tua coscienza e fa uscire torrenti di lacrime, come da una sorgente È l'immagine del martire stesso e la memoria delle sue buone azioni..

Edizioni: PG 50, 648, 36-44

Pitture che rappresentano scene di martirio

131. Basilio di Cesarea, *Homilia in Barlaam martyrem*

Ἀνάστητέ μοι νῦν, ὦ λαμπροὶ τῶν ἀθλητικῶν κατορθωμάτων ζωγράφοι· τὴν τοῦ στρατηγοῦ κολοβωθεῖσαν εἰκόνα ταῖς ὑμετέραις μεγαλύνατε τέχναις. Ἀμαυρότερον παρ' ἐμοῦ τὸν στεφανίτην γραφέντα τοῖς τῆς ὑμετέρας σοφίας περιλάμψατε χρώμασιν. Ἀπέλθω τῇ τῶν ἀριστευμάτων τοῦ μάρτυρος παρ' ὑμῶν νενικημένος γραφῇ· χαίρω τὴν τοιαύτην τῆς ὑμετέρας ἰσχύος σήμερον νίκην ἡττώμενος. Ἴδω τῆς χειρὸς πρὸς τὸ πῦρ ἀκριβέστερον παρ' ὑμῶν γραφομένην τὴν πάλην· ἴδω φαιδρότερον ἐπὶ τῆς ὑμετέρας τὸν παλαιστὴν γεγραμμένον εἰκόνος. Κλαυσάτωσαν δαίμονες, καὶ νῦν ταῖς τοῦ μάρτυρος ἐν ὑμῖν ἀριστείαις πληττόμενοι. Φλεγομένη πάλιν αὐτοῖς ἡ χεὶρ καὶ νικῶσα δεικνύσθω. Ἐγγραφέσθω τῷ πίνακι καὶ ὁ τῶν παλαισμάτων ἀγωνοθέτης Χριστός· ᾧ ἡ δόξα εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Alzatevi ora, illustri pittori dei successi degli atleti; glorificate con la vostra arte l'immagine mutilata del soldato. Rendete splendente con i colori della vostra sapienza il vincitore che è stato da me dipinto in maniera più indistinta. Sia io vinto dalla vostra rappresentazione pittorica delle imprese gloriose del martire; sono lieto di essere superato oggi da una tale vittoria della vostra forza. Che io veda la lotta della mano contro il fuoco rappresentata da voi in modo più preciso; che io veda il lottatore dipinto in modo più splendido sulla vostra immagine. Piangano i demoni, e siano ora di nuovo vinti dalle virtù del martire (mostrate nuovamente nel dipinto). Sia mostrata loro ancora una volta la mano fiammeggiante e vittoriosa. Sia dipinto sulla tavola anche l'arbitro dei combattimenti, Cristo: al quale sia gloria nei secoli dei secoli. Amen.

Edizioni: PG 31, 489 A4-B3; Mansi XIII, 80 B-D.
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno* , *cit.*, p. 202.

132. Gregorio di Nissa, *De sancto Theodoro*

Ἐλθὼν δὲ εἴς τι χωρίον ὅμοιον τούτῳ, ἔνθα σήμερον ὁ ἡμέτερος σύλλογος, ὅπου μνήμη δικαίου καὶ ἅγιον λείψανον, πρῶτον μὲν τῇ μεγαλοπρεπείᾳ τῶν ὁρωμένων ψυχαγωγεῖται οἶκον βλέπων ὡς θεοῦ ναὸν ἐξησκημένον λαμπρῶς τῷ μεγέθει τῆς οἰκοδομῆς καὶ τῷ τῆς ἐπικοσμήσεως κάλλει, ἔνθα καὶ τέκτων εἰς ζῴων φαντασίαν τὸ ξύλον ἐμόρφωσε δὲ καὶ ζωγράφος τὰ ἄνθη τῆς τέχνης ἐν εἰκόνι διαγραψάμενος τὰς ἀριστείας τοῦ μάρτυρος, τὰς ἐνστάσεις, τὰς ἀλγηδόνας, τὰς θηριώδεις τῶν τυράννων μορφάς, τὰς ἐπηρείας, τὴν φλογοτρόφον ἐκείνην κάμινον, τὴν μακαριωτάτην τελείωσιν τοῦ ἀθλητοῦ, τοῦ ἀγωνοθέτου Χριστοῦ τῆς ἀνθρωπίνης μορφῆς τὸ ἐκτύπωμα, πάντα ἡμῖν ὡς ἐν βιβλίῳ τινὶ γλωττοφόρῳ διὰ χρωμάτων τεχνουργησάμενος σαφῶς διηγόρευσε τοὺς ἀγῶνας τοῦ μάρτυρος καὶ ὡς λειμῶνα λαμπρὸν τὸν νεὼν κατεγλάϊσεν· οἶδε γὰρ καὶ γραφὴ σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν καὶ

τὰ μέγιστα ὠφελεῖν· καὶ ὁ τῶν ψηφίδων συνθέτης ἱστορίας ἄξιον ἐποίησε τὸ πατούμενον ἔδαφος.

Se qualcuno si reca in un luogo simile a questo, nel quale si tiene oggi la nostra assemblea, e dove sono presenti la memoria del giusto e i suoi santi resti, è attratto in primo luogo dalla magnificenza delle cose viste, vedendo una casa splendidamente compiuta sia per la grandezza dell'edificio che per la bellezza della decorazione, come le si addice in quanto tempio di Dio, una casa nella quale il falegname ha foggiato il legno in figure di animali e il lapicida ha condotto le lastre alla levigatezza dell'argento. Anche il pittore ha colorato i fiori dell'arte, avendo dipinto in immagine le azioni eroiche del martire, le opposizioni (che ha dovuto affrontare), le sue sofferenze, i volti feroci dei tiranni, le minacce, quella fornace ardente, la beatissima morte dell'atleta, e l'immagine in forma umana di Cristo, che presiede a tutto ciò; il pittore, avendo realizzato per noi queste cose con arte attraverso i colori, come in un libro parlante, ha esposto in modo veritiero le lotte del martire ed ha ornato splendidamente questo tempio come un magnifico prato; sa infatti che la pittura, pur essendo silenziosa, parla sulla parete e giova sommamente (agli spettatori); infine, il mosaicista ha fatto il pavimento su cui si cammina, che è degno a sua volta di essere ricordato.

Edizioni: Gregorii Nysseni Sermones, Pars II, ed. ediderunt G. Heil, J. P. Cavarnos, O. Lendle, Leiden, New York, Köln, 1990 (Gregorii Nysseni Opera X.1), pp. 62. 25-63.14.

Traduzioni: A. Quacquarelli, *L'antropologia del martire nel panegirico del Nisseno a S. Teodoro di Amasea*, in *Retorica e Iconologia*, a cura di A. Quacquarelli e M. Girardi, Bari, 1972, *Quaderni di Vetera Christianorum*, 17,p. 172

133. Asterio di Amasea, *Homilia XI*

Πρώην μέν, ὦ ἄνδρες, Δημοσθένην εἶχον ἐν χερσὶ τὸν δεινὸν καὶ Δημοσθένους ἐκεῖνα ἔνθα δὴ τὸν Αἰσχίνην πικροῖς βάλλει τοῖς ἐνθυμήμασιν· ἐγχρονίσας δὲ τῷ λόγῳ καὶ πυκνωθεὶς τὴν διάνοιαν ἀνέσεως ἐδεόμην καὶ περιπάτου, ὥστε μοι λυθῆναι μικρὸν τῆς ψυχῆς τὸ πονού μενον. Προελθὼν δὲ τοῦ δωματίου καὶ ὀλίγα τοῖς γνωρίμοις συμβαδίσας ἐπ' ἀγορᾶς, ἐκεῖθεν εἰς τὸ τοῦ Θεοῦ τέμενος ἀφικόμην εὐξόμενος ἐν σχολῇ· ὡς δὲ καὶ τούτου τυχὼν ἕνα δὴ τῶν ὑποστέγων δρόμων ἐβάδιζον, εἶδον ἐκεῖ γραφήν τινα καί με κατ' ἄκρας εἶλεν ἡ θέα· Εὐφράνορος ἂν εἶπες εἶναι τὸ φιλοτέχνημα ἤ τινος ἐκείνων τῶν παλαιῶν, οἳ τὴν γραφικὴν ἦραν εἰς μέγα ἐμψύχους ὀλίγου δέοντος ἐργασάμενοι πίνακας. Δεῦρο δ' εἰ βούλεικαὶ γὰρ σχολὴ νῦν διηγήματος, φράσω σοι τὴν γραφήν· οὐδὲ γὰρ φαυλότερα πάντως τῶν ζωγράφων οἱ μουσῶν παῖδες ἔχομεν φάρμακα. Γυνή τις ἱερὰ παρθένος ἀκήρατον Θεῷ τὴν σωφροσύνην καθιερώσασα Εὐφημίαν καλοῦσιν αὐτήν, τυράννου δέ ποτε τοὺς εὐσεβοῦντας ἐλαύνοντος μάλα προθύμως τὸν ἐπὶ θανάτῳ εἵλετο κίνδυνον· οἱ δὲ δὴ πολῖται καὶ κοινωνοὶ τῆς θρησκείας ὑπὲρ ἧς ἐτελεύτησεν, ὡς ἀνδρείαν ὁμοῦ καὶ ἱερὰν τὴν παρθένον θαυμάσαντες, πλησίον τοῦ ἱεροῦ τὴν θήκην δειμάμενοι καταθέμενοί τε τὴν λάρνακα τιμὰς τελοῦσιν αὐτῇ καὶ τὴν ἐτήσιον ἑορτὴν κοινὴν καὶ πάνδημον ποιοῦνται πανήγυριν. Οἱ μὲν οὖν τῶν τοῦ Θεοῦ μυστηρίων

ἱεροφάνται καὶ λόγῳ τιμῶσι τὴν μνήμην ἀεὶ καὶ προαιρέσει καὶ ὅπως ἐξετέλεσε τὸν τῆς καρτερίας ἀγῶνα ἐπιμελῶς τοὺς συνιόντας λαοὺς ἐκδιδάσκουσιν. Ὁ δὲ δὴ ζωγράφος εὐσεβῶν καὶ αὐτὸς διὰ τῆς τέχνης τὰ κατὰ δύναμιν πᾶσαν τὴν ἱστορίαν ἐν σινδόνι χαράξας αὐτοῦ που περὶ τὴν θήκην ἱερὸν ἀνέθηκε θέαμα· ἔχει δὲ ὧδε τὸ φιλοτέχνημα. Ὕψηλὸς ἐπὶ θρόνου καθίδρυται δικαστὴς πικρὸν καὶ δυσμενὲς βλέπων εἰς τὴν παρθένον· ὀργίζεται γὰρ ὅταν ἐθέλῃ κἀν ταῖς ἀψύχοις ὕλαις ἡ τέχνη. Δορυφόροι δὲ τῆς ἀρχῆς καὶ στρατιῶται πολλοί, οἱ μὲν τῶν ὑπομνημάτων ὑπογραφεῖς δέλτους φέροντες καὶ γραφίδας, ὧν θάτερος ἀναρτήσας ἀπὸ τοῦ κηροῦ τὴν χεῖρα βλέπει πρὸς τὴν κρινομένην σφοδρῶς ὅλον ἐκκλίνας τὸ πρόσωπον, ὥσπερ παρακελευόμενος γεγωνότερον λαλεῖν ἵνα μὴ κάμνων περὶ τὴν ἀκοὴν ἐσφαλμένα γράφῃ καὶ ἐπιλήψιμα. Ἕστηκεν δὲ ἡ παρθένος ἐν φαιῷ χιτῶνι καὶ ἱματίῳ τὴν φιλοσοφίαν σημαίνουσα, ὡς μὲν ἔδοξε τῷ γραφεῖ, καὶ τὴν ὄψιν ἀστεία, ὡς δ' ἐμοὶ δοκεῖ, τὴν ψυχὴν κεκαλλωπισμένη ταῖς ἀρεταῖς. Ἄγουσι δὲ αὐτὴν πρὸς τὸν ἄρχοντα δύο στρατιῶται, ὁ μὲν ἕλκων ἐπὶ τὸ πρόσω, ὁ δὲ κατόπιν ἐπείγων. Κεκραμένον τῆς παρθένου τὸ εἶδος αἰδοῖ καὶ στερρότητι· νεύει μὲν γὰρ εἰς γῆν ὥσπερ ἐρυθριῶσα τὰς ὄψεις τῶν ἀρρένων, ἕστηκε δὲ ἀκατάπληκτος οὐδὲν πάσχουσα πρὸς τὸν ἀγῶνα δειλόν. Ὡς ἔγωγε τοὺς ἄλλους τέως ἐπῄνουν ζωγράφους, ἐστ' ἂν ἐθεασάμην τῆς γυναικὸς ἐκείνης τῆς Κολχίδος τὸ δρᾶμα, ὅπως μέλλουσα τοῖς τέκνοις ἐπιφέρειν τὸ ξίφος ἐλέῳ καὶ θυμῷ μερίζει τὸ πρόσωπον καὶ θάτερος μὲν τῶν ὀφθαλμῶν τὴν ὀργὴν ἐμφανίζει, θάτερος δὲ τὴν μητέρα μηνύει φειδομένην καὶ φρίττουσαν, νῦν δὲ τὸ θαῦμα ἀπ' ἐκείνης τῆς ἐννοίας πρὸς ταύτην μετατέθεικα τὴν γραφήν· καὶ σφόδρα γε ἄγαμαι τοῦ τεχνίτου, ὅτι μᾶλλον ἔμιξε τῶν χρωμάτων τὸ ἄνθος, αἰδῶ τε ὁμοῦ καὶ ἀνδρείαν κεράσας, πάθη κατὰ φύσιν μαχόμενα. Προβαινούσης δὲ εἰς τὸ πρόσω τῆς μιμήσεως, δήμιοί τινες ἐν χιτωνίσκοις γυμνοὶ ἤδη ἤρχοντο τοῦ ἔργου· καὶ ὁ μὲν δραξάμενος τῆς κεφαλῆς καὶ ἀνακλίνας εἰς τὸ κατόπιν παρεῖχε τῷ ἑτέρῳ εὐτρεπὲς εἰς τιμωρίαν τῆς παρθένου τὸ πρόσωπον· ὁ δὲ παραστὰς ἐξέκοπτε τῶν ὀδόν των τὸ μαργαρῶδες· σφῦρα δὲ καὶ τέρετρον φαίνεται τῆς τιμωρίας τὰ ὄργανα. Δακρύω δὲ τὸ ἐντεῦθεν καί μοι τὸ πάθος ἐπικόπτει τὸν λόγον· τὰς γὰρ τοῦ αἵματος σταγόνας οὕτως ἐναργῶς ἐπέχρωσεν ὁ γραφεὺς ὥστε εἴποις ἂν προχεῖσθαι τῶν χειλέων ἀληθῶς καὶ θρηνήσας ἀπέλθοις. Δεσμωτήριον μετὰ ταῦτα· καὶ πάλιν ἡ παρθένος σεμνὴ ἐν τοῖς φαιοῖς ἱματίοις κάθηται μόνη ἐκτείνουσα τὼ χεῖρε πρὸς οὐρανὸν καὶ καλοῦσα Θεὸν ἐπίκουρον τῶν δεινῶν· εὐχομένῃ δὲ αὐτῇ φαίνεται ὑπὲρ κεφαλῆς τὸ σημεῖον ὃ δὴ νόμος χριστιανοῖς προσκυνεῖν τε καὶ ἐπιγράφεσθαι, σύμβολον οἶμαι τοῦ πάθους ὅπερ αὐτὴν ἐξεδέχετο. Εὐθὺς γοῦν καὶ μετ' ὀλίγον πῦρ ἀλλαχοῦ σφοδρὸν ὁ ζωγράφος ἀνῆψεν, ἐρυθρῷ χρώματι ἔνθεν καὶ ἔνθεν ἐπιλαμφθέντι σωματοποιήσας τὴν φλόγα. Ἵστησι δὲ μέσην αὐτήν, τὰς μὲν χεῖρας πρὸς οὐρανὸν διαπλώσασαν, ἀχθηδόνα δὲ οὐδεμίαν ἐπιφαίνουσαν τῷ προσώπῳ, ἀλλὰ τοὐναντίον γεγηθυῖαν ὅτι πρὸς τὴν ἀσώματον καὶ μακαρίαν ἐξεδήμει ζωήν. Μέχρι τούτου καὶ ὁ ζωγράφος ἔστησε τὴν χεῖρα κἀγὼ τὸν λόγον· ὥρα δέ σοι καὶ

αὐτήν, εἰ βούλει, τελέσαι τὴν γραφήν, ἵνα κατίδῃς ἀκριβῶς, εἰ μὴ πολὺ κατόπιν τῆς ἐξηγήσεως ἤλθομεν.

Poco tempo fa, o signori, avevo in mano il terribile Demostene, e in particolare quel suo discorso nel quale si oppone a Eschine con aspre considerazioni; giacchè mi ero attardato nella lettura di questa orazione ed ero stato con la mente molto concentrata, avevo bisogno di rilassarmi e di passeggiare, in modo che per me fosse un poco alleviata la fatica dell'anima. Uscito dunque dalla stanza, e dopo aver camminato un poco con alcuni amici nella piazza, da lì mi recai al santuario di Dio per pregare in tranquillità. Dopo essermi trattenuto un poco in questa occupazione, camminavo in uno dei portici della chiesa e là vidi una pittura, la vista della quale mi catturò completamente; avresti detto che era l'opera prediletta di Eufranore o di uno di quegli artisti antichi che portarono a un alto livello la pittura, creando quadri quasi viventi. Orsù, ora, se vuoi, è il tempo della descrizione, ti spiegherò la pittura; noi servi delle Muse, infatti, abbiamo mezzi assolutamente non inferiori a quelli dei pittori.
Una donna santa e vergine che aveva consacrato la sua intatta castità a Dio, chiamata Eufemia, giacché a quel tempo un tiranno perseguitava i pii, con grande coraggio affrontò il pericolo fino alla morte; i suoi concittadini e compagni di quella religione per la quale essa era morta, poichè ammiravano al tempo stesso il suo coraggio e la sua santa verginità, costruito il suo sepolcro vicino al tempio, vi posero un'urna funeraria, e ogni anno celebrano in suo onore una festa comune, pubblica e solenne.
I sacerdoti dei misteri di Dio onorano sempre il suo ricordo anche con il discorso, e secondo il loro proposito istruiscono accuratamente le folle radunate su come ella portò a termine la lotta della sopportazione; il pittore, poi, anche lui animato da sentimenti pii, per mezzo dell'arte ha dipinto come gli era possibile tutta la storia su una tela e l'ha innalzata alla vista di coloro che si trovano intorno al sepolcro.
L'opera dunque consiste in questo. Un giudice siede in alto su un trono e guarda con aria crudele e ostile verso la vergine; si adira, infatti, quanto può (quando lo desidera), anche se la pittura può esprimere questo sentimento solo con materiali inanimati. Ci sono le guardie del magistrato e molti soldati e gli scrivani degli atti processuali, che portano stili e tavolette di cera, e uno di essi guarda con ira verso colei che è giudicata, piegando il viso, come se chiedesse di parlare più forte, affinchè lui, sforzandosi di ascoltare, non scrivesse cose sbagliate o riprovevoli.
La vergine sta in tunica e manto scuro, mostrando così la sua vita ascetica, bella d'aspetto, come è sembrata ai pittori; con l'animo ornato di molte virtù, come è sembrata a me. Due soldati la conducono al cospetto del magistrato, uno trascinandola da davanti e l'altro spingendola da dietro. L'atteggiamento della vergine è un misto di pudore e di fermezza: si china, infatti, fino a terra, come arrossendo sotto gli sguardi dei maschi, ma al tempo stesso rimane imperturbabile, come se non sentisse nulla nella terribile lotta.
Come dunque un tempo lodavo gli altri pittori, ad esempio quando ho visto il dramma di quella donna della Colchide che, essendo sul punto di alzare la spada sui suoi figli, divide il volto fra la pietà e l'ira, e uno degli occhi mostra la collera, mentre l'altro rivela la madre che prova compassione e inorridisce, così ora ho trasferito l'ammirazione da quella storia a questa pittura, che più dello splendore dei colori ha mescolato il pudore e il coraggio, due sentimenti opposti per natura. Proseguendo poi la narrazione della pittura, alcuni carnefici vestiti della sola tunichetta hanno già iniziato il lavoro: uno, afferrata la testa della fanciulla e piegatala all'indietro, offre all'altro il volto della vergine pronto per la tortura; un altro si presenta per cavarle i denti; un martello e un trapano sono gli strumenti del supplizio.

Scoppio in lacrime e la commozione mi toglie la parola. Il pittore, infatti, ha reso in modo così vivido il colore delle gocce di sangue che diresti che veramente si effondono dalle labbra e potresti andartene intonando un canto di dolore.
Dopo queste cose segue la prigione: di nuovo la vergine veneranda, in abiti scuri, sta sola, levando le mani verso il cielo e chiamando Dio, che viene in soccorso nelle sciagure; mentre così prega, appare sopra la sua testa il segno che per i cristiani è legge venerare e incidere, simbolo, credo, della passione che la attendeva. Subito dopo, infatti, il pittore ha acceso un grande fuoco ardente, dando corpo, attraverso il colore rosso, alla fiamma che splende di qua e di là. Nel mezzo ha posto la vergine, che alza le mani verso il cielo, e non mostra nel viso alcuna angoscia, ma al contrario gioisce, perchè va alla vita incorporea e beata. Fino a questo punto il pittore ha condotto la sua mano e io il discorso. Ora per te è tempo, se vuoi, di portare a compimento la pittura, affinchè tu veda con precisione se non siamo stati troppo inferiori alla spiegazione.

Edizioni: PG 40, 333-337; *Euphémie de Chalcédoine : légendes byzantines*, publiées par François Halkin, Bruxelles, 1965, pp. 4-8; Asterius of Amasea, *Homilies I-XIV*, Text, Introduction and notes by C. Datema, Leiden, 1970, pp. 153-155; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre : Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin, 1992, pp. 306-308
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 165-167; pp. 308-309 (ivi mancante del paragrafo iniziale).

134. Giovanni Crisostomo, Frammento di Omelia sulla Prima Domenica dopo Pasqua

Ὡς γὰρ ἐπὶ τῶν ἄλλων μαρτύρων ἐστὶ πολλάκις ἰδεῖν ἐν γραφῇ τὰ παθήματα καὶ τοῖχος ἔστηκε διηγούμενος τοὺς ἀγῶνας τοῦ μάρτυρος καὶ γραφέων χεῖρες πομπεύουσιν τῆς ἀρετῆς τὴν ὑπόμνησιν, οὕτω κἀνθαῦτα.

Come infatti per gli altri martiri è dato spesso di vedere le passioni rappresentate in pittura, e la parete racconta le lotte del martire, e le mani del pittore accompagnano il ricordo della virtù, così anche qui.

Edizioni: Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 96, 3-6, pp. 179; Thummel p., 295.

135. *Agostino, Sermo 316 augm*, 5

Dulcissima pictura est haec, ubi videtis sanctum Stephanum lapidari, videtis Saulum lapidantium vestimenta servantem.

E’ dolcissima questa pittura nella quale vedete santo Stefano che viene lapidato e Saulo che custodisce le vesti dei lapidatori.

Edizioni: PL 38, 1434; Sant’Agostino, *Discors*i, vol. V, cit., p. 744
Traduzioni: Sant’Agostino, *Discors*i, vol. V, cit., p. 745

136. Cirillo di Alessandria, *Sermo in martyrem (fragmentum)*

Πάλιν μαρτυρικῆς ανδραγαθίας τὰ γνωρίσματα λάμπουσιν· εἶδον κατὰ τοῖχον γραφῆς ἐναθλοῦσαν τοῖς σκάμμασι κόρην καὶ οὐχ ἀδρακυτὶ τὴν θέαν κατώπτευσα· ταῦτα δέ μοι προὐξένησεν ἡ ἐντοιχογραφὴ διὰ χρωματουργίας τὴν ἀνδρίαν ὑφηγουμένη τῆς μάρτυρος.

Di nuovo risplendono i segni del coraggio dei martiri; ho visto infatti dipinta su una parete una fanciulla mentre resiste nella lotta, e non ho potuto contemplare quello spettacolo senza piangere; questo ha fatto scaturire in me la pittura murale, mostrando attraverso i colori il valore della martire.

Edizioni: A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and its archetype*, (Dumbarton Oaks Studies, XXXIV) Washington D.C., 1996, Appendix II, citazione n. 63, p. 323.

Rapporto fra pittura e scrittura

137. Basilio di Cesarea, *Homilia in XL martyres Sebastenses*

Δεῦρο δὴ οὖν, εἰς μέσον αὐτοὺς ἀγαγόντες διὰ τῆς ὑπομνήσεως, κοινὴν τὴν ἀπ' αὐτῶν ὠφέλειαν τοῖς παροῦσι καταστησώμεθα, προδείξαντες πᾶσιν, ὥσπερ ἐν γραφῇ, τὰς τῶν ἀνδρῶν ἀριστείας.
Ἐπεὶ καὶ πολέμων ἀνδραγαθήματα καὶ λογογράφοι πολλάκις, καὶ ζωγράφοι διασημαίνουσιν, οἱ μὲν τῷ λόγῳ διακοσμοῦντες, οἱ δὲ τοῖς πίναξιν ἐγχαράττοντες, καὶ πολλοὺς ἐπήγειραν πρὸς ἀνδρίαν ἑκάτεροι. Ἃ γὰρ ὁ λόγος τῆς ἱστορίας διὰ τῆς ἀκοῆς παρίστησι, ταῦτα γραφικὴ σιωπῶσα διὰ μιμήσεως δείκνυσιν.

Su, riportiamoli fra di noi attraverso il ricordo, e ai presenti proponiamo di ricavarne un comune vantaggio mostrando a tutti, come in una pittura, le azioni valorose di questi uomini.
Giacché infatti gli oratori e i pittori rappresentano spesso gloriose azioni di guerra, gli uni ornandole con il discorso, gli altri dipingendole nei quadri, ed entrambi in questo modo indussero molti uomini al coraggio. Quello che la narrazione storica presenta attraverso l'udito, la pittura lo mostra, pur tacendo, attraverso l'imitazione.

Edizioni: PG 31, 508 C11-509 A16; *Orationes contra Imaginum calumniatores* di Giovanni Damasceno: I, 44, 46; II, 40, 43; III, 106: cfr. *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, besorgt von B. Kotter, vol. III, Berlin-New York 1975, pp. 106, 151-152, 189; G. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Firenze-Venezia 1759-1798, rist. Parigi 1901 ss., XII, 1014 E; XII, 1066 D-E; XIII, 277 B-C; 300 C; *Nicephori Patriarchae Constantinopolitani Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815*, a cura di J.M. Featherstone, Turnhout - del Vaticano, Leuven , 1997, 108.4-9, p. 189
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno secondo ecumenico settimo*, introduzione e traduzione di P. Di Domenico, Città 2004, pp. 319-320;

138. Basilio di Cesarea, *Homilia in Gordium martyrem, 2, 17*

Καί πως δοκεῖ τὸ καθ' ἡμᾶς τῷ τῶν ζωγράφων προσεοικέναι. Καὶ γὰρ ἐκεῖνοι, ἐπειδὰν ἐξ εἰκόνων μεταγράφωσι τὰς εἰκόνας, πλεῖστον, ὡς εἰκὸς, τῶν ἀρχετύπων ἀπολιμπάνονται· καὶ ἡμᾶς, αὐτῆς τῆς θέας τῶν πραγμάτων ἀπολειφθέντας, κίνδυνος οὐ μικρὸς τὴν ἀλήθειαν ἐλαττῶσαι.

Per cui il nostro compito sembra in qualche modo essere simile a quello dei pittori. E infatti quelli, quando dipingono le immagini copiandole da altre immagini, restano molto lontano dagli archetipi, come è ragionevole che accada; e anche per noi, che siamo ben lontani dall'osservazione diretta dei fatti, c'è il pericolo non piccolo di sminuire la verità.

Edizioni: PG 31, 493 A9-14
Traduzioni: Basilio di Cesarea, *I martiri, Panegirici per Giulitta, Gordio, 40 soldati di Sebaste, Mamante*, Introduzione, traduzione e note a cura di Mario Girardi, Roma, Città Nuova, 1999, p. 79; *Difesa delle immaginisacre*, a cura di V. Fazzo, pp. 69-70.

139. Gregorio Nazianzeno, *Ad Gregorium Nyssenum, Oratio XI*, 2, 2

Ἆρ' οὖν ἱκανὰ ταῦτα, καὶ μετρίως ὑμῖν τὸν ἄνδρα ὁ λόγος ἔγραψεν; Ἢ δεῖ, καθάπερ τοὺς ἐπιμελεῖς τῶν ζωγράφων, πολλάκις ἐπιβάλλειν τὰ χρώματα, ἵνα τελεωτέραν ὑμῖν τὴν τοῦ λόγου γραφὴν παραστήσωμεν; Καὶ δὴ γράψομεν ὑμῖν τελεώτερόν τε καὶ σαφέστερον.
... Μή τι γνωριμώτερον τῆς εἰκόνος; Οὐ σαφῶς ὑμῖν τὸν ὁμώνυμον ἐμοὶ καὶ ὁμόψυχον ὁ ζωγράφος λόγος ἀνετυπώσατο;

Ma dunque queste cose sufficienti, e il discorso ha dipinto l'uomo in modo per voi conveniente? Oppure occorre, come fanno i pittori diligenti, passare i colori più volte, per offrirvi una più perfetta rappresentazione attraverso il discorso? Dunque lo scriveremo per voi in modo più compiuto e preciso...Che cosa c'è, dunque, di più chiaro di questa immagine? La parola pittrice non vi ha rappresentato in modo evidente colui che condivide con me il nome e lo spirito?

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., pp. 312, 314.
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., pp. 313, 315.

140. Gregorio Nazianzeno, *Funebris oratio in laudem Basilii Magni Caesareae in Cappadocia episcopi, Oratio XLIII*, 1, 1

Οἶμαι γάρ, εἴ τις τῆς ἐν λόγοις δυνάμεως πεῖραν ποιούμενος, ἔπειτα πρὸς μέτρον κρῖναι ταύτην θελήσειε, μίαν ἐκ πασῶν ὑπόθεσιν προστησάμενος, καθάπερ οἱ

ζωγράφοι τοὺς ἀρχετύπους πίνακας, ταύτην ἂν ὑφελὼν μόνην, ὡς λόγου κρείττονα, τῶν ἄλλων ἑλέσθαι τὴν πρώτην·

Credo infatti che, se qualcuno volesse mettere alla prova la forza del discorso e poi giudicarla secondo un'unità di misura, proponendo un solo argomento fra tutti, proprio come i pittori assumono alcuni quadri come archetipi, eviterebbe questo solo soggetto come superiore alle possibilità del discorso e sceglierebbe il primo qualsiasi fra gli altri.

Edizioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., p. 1030.
Traduzioni: Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, cit., p. 1031.

Immagini interiori della virtù dei santi

141. Giovanni Crisostomo, *De sancto hieromartyre Babila, 3*

Καὶ διὰ τοῦτο διετέλει θεραπεύων τοὺς μάρτυρας, οὐκ οἰκοδομαῖς μόνον λαμπραῖς, οὐδὲ ἐπαλλήλοις ἑορταῖς, ἀλλὰ τῷ βελτίονι τούτων τρόπῳ. Τίς δέ ἐστιν οὗτος; Μιμεῖται τὸν βίον αὐτῶν, ζηλοῖ τὴν ἀνδρείαν, διὰ πάντων κατὰ δύναμιν τὴν εἰκόνα διασώζει τῶν μαρτύρων ἐν ἑαυτῷ·

E per questo egli continua a servire i martiri, non solo con splendidi edifici, nè con feste continue, ma in un modo migliore rispetto a queste cose.
Che cos'è dunque? Egli imita la loro vita, ammira il loro coraggio, e attraverso tutto ciò conserva per quanto gli è possibile l'immagine dei martiri dentro di sé.

Edizioni: PG 50, 534

142. Teodoto di Ancyra, *fragmentum*

Τὰς τῶν ἁγίων εἰδέας οὐκ ἐν εἰκόσιν ἐξ ὑλικῶν χρωμάτων διαμορφοῦν παρειλήφαμεν, ἀλλὰ τὰς τούτων ἀρετὰς διὰ τῶν ἐν γραφαῖς περὶ αὐτῶν δηλουμένων οἷόν τινας ἐμψύχους εἰκόνας ἀναμάττεσθαι δεδιδάγμεθα, ἐκ τούτου πρὸς τὸν ὅμοιον αὐτοῖς διεγειρόμενοι ζῆλον· ἐπεὶ εἰπάτωσαν οἱ τὰς τοιάσδε ἀναστηλοῦντες μορφὰς ποίας ἄρα ἐκ τούτων καταπολαύοιεν ὠφελείας, ἢ ἐν ποίᾳ διὰ τῆς τούτων ἀναμνήσεως ἀνάγονται πνευματικῇ θεωρίᾳ. ἀλλ' εὔδηλον ὡς ματαία ἡ τοιαύτη ἐπίνοια καὶ διαβολικῆς μεθοδείας εὕρημα.

Abbiamo ricevuto la tradizione per cui le figure dei santi non dovrebbero essere rappresentate in immagini fatte con colori materiali; ci è stato insegnato ad accogliere piuttosto le loro virtù presentate negli scritti su di loro come se fossero immagini viventi, in modo che, attraverso ciò, siamo stimolati ad uno zelo simile al loro. Coloro che hanno innalzato queste immagini dicano

quali vantaggi ne traggono e a quale sorta di contemplazione spirituale sono innalzati dal ricordo di esse. Comunque è chiaro che il fare immagini è un'idea vana e invenzione di un'arte diabolica.

Edizioni: H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte,* cit., p. 314(n. 49); Mansi XIII, 309-312; *Nicephori...Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 93, 3-14 , pp. 174-175
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 340

L'immagine suscita la reazione dello spettatore

143. Gregorio di Nissa, *De deitate Filii et Spiritus Sancti*

Εἶδον πολλάκις ἐπὶ γραφῆς εἰκόνα τοῦ πάθους καὶ οὐκ ἀδακρυτὶ τὴν θέαν παρῆλθον, ἐναργῶς τῆς τέχνης ὑπ'ὄψιν ἀγούσης τὴν ἱστορίαν.

Ho visto spesso l'immagine di questo tragico evento in pittura, e non ho potuto allontanarmi da quella vista senza lacrime, tanto vividamente la pittura pone la storia sotto i nostri occhi.

Edizioni: PG 46, 572 C; Mansi XII, 1066; XIII, 9.
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 101, 162-163

144. Gregorio Nazianzeno, *Carmina moralia, X, De virtute*

Οὐδ' ὁ Πολέμων ἔμοι γε σιγηθήσεται· Καὶ γὰρ τὸ θαῦμα τῶν ἄγαν λαλουμένων. Ἦν μὲν τὸ πρόσθεν οὗτος οὐκ ἐν σώφροσι, Καὶ λίαν αἰσχρὸς ἡδονῶν ὑπηρέτης· Ἐπεὶ δ' ἔρωτι τοῦ καλοῦ κατεσχέθη, Σύμβουλον εὑρὼν, οὐκ ἔχω δ' εἰπεῖν τίνα, Εἴτ' οὖν σοφόν τιν', εἴθ' ἑαυτὸν, ἀθρόως Τοσοῦτον ὤφθη τῶν παθῶν ἀνώτερος, Ὥσθ' ἕν τι θήσω τῶν ἐκείνου θαυμάτων. Ἑταῖραν εἰσεκάλει τις ἀκρατὴς νέος· Ἡ δ' ὡς πυλῶνος ἦλθε, φασὶ, πλησίον, Τῆς δ' ἦν προκύπτων Πολέμων ἐν εἰκόνι, Ταύτην ἰδοῦσα, καὶ γὰρ ἦν σεβασμία. Ἀπῆλθεν εὐθὺς καὶ θέας ἡττημένη, Ὡς ζῶντ' ἐπαισχυνθεῖσα τὸν γεγραμμένον.

E non sarà taciuto da me Polemone. Si parla infatti molto di questo miracolo.
Egli non era dapprima tra i casti, ma schiavo dei piaceri in modo assai ignobile, poi fu preso dall'amore della bellezza, avendo trovato un consigliere, non saprei dire chi, ma saggio, o divenuto sapiente da sé, e apparve così costantemente superiore alle passioni, che mi basterà riferire uno solo dei suoi miracoli. Un giovane dissoluto mandò a chiamare una prostituta, che era venuta, dicono, vicino alla porta sopra alla quale sporgeva Polemone, ritratto in immagine, e, non appena vide quest'ultima - era infatti oggetto di venerazione - , subito se ne andò, vinta da quella vista, vergognandosi davanti a colui che era dipinto come se fosse vivo.

Edizioni: PG 37, 737 A6-738 A6; Mansi, XIII, 13
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*..., cit., p. 164. Gregorio Nazianzeno, *Poesie/*1, a cura di Claudio Moreschini, p. 164.

Immagini dell'Antico Testamento

145. Eusebio di Cesarea, *Demonstratio Evangelica*, 5, 9, 7-8

ὅθεν εἰσέτι καὶ νῦν παρὰ τοῖς πλησιοχώροις ὡς ἂν θεῖος ὁ τόπος εἰς τιμὴν τῶν αὐτόθι τῷ Ἀβραὰμ ἐπιφανέντων θρησκεύεται, καὶ θεωρεῖταί γε εἰς δεῦρο διαμένουσα ἡ τερέβινθος. οἱ γὰρ τῷ Ἀβραὰμ ἐπιξενωθέντες ἐπὶ γραφῆς ἀνακείμενοι, δύο μὲν ἑκατέρωθεν, μέσος δὲ ὁ κρείττων ὑπερέχων τῇ τιμῇ. εἴη δ' ἂν ὁ δεδηλωμένος ἡμῖν κύριος αὐτός, ὁ ἡμέτερος σωτήρ, ὃν καὶ οἱ ἀγνῶτες σέβουσιν, τὰ θεῖα λόγια πιστούμενοι.

Perciò ancora ora il luogo è venerato come divino dai popoli vicini, in onore di coloro che proprio qui si manifestarono ad Abramo, e si vede il terebinto, che si è conservato fino ad oggi. Coloro che sono stati ospiti di Abramo sono infatti mostrati su una pittura, due ai lati, mentre in mezzo è il migliore che è superiore per onore. Potrebbe essere lo stesso Signore che si è mostrato a noi, il nostro Salvatore, che venerano anche coloro che non lo conoscono, prestando fede alle parole divine.

Edizioni:H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., p. 286.
Traduzioni: *Dimostrazione evangelica* / Eusebio di Cesarea. introduzione, traduzione e note di Paolo Carrara. Pubblicazione Milano : Paoline, 2000, p. 557

146. Giovanni Crisostomo, *In Abraham fragmentum*

Οἱ δὲ τρεῖς ἄγγελοι ὅτι ἦλθον πρὸς τὸν Ἀβραὰμ καὶ ταῦτα ἐποίησαν, ὑπὸ Ἑλλήνων ἀκόντων μαρτυροῦνται. Οἱ γὰρ τὴν τῶν Παλαιστινῶν οἰκοῦντες γῆν καὶ εἰκόνας γράφοντες τῶν σεβασμάτων αὐτῶν τρεῖς γράφουσιν ἄγγελους καὶ τὸν Ἀβραὰμ μετ'αὐτῶν καὶ τὴν Σάρραν καὶ μόσχον καὶ ἄλευρον· καὶ πάντα ὅσα λέγει ἡ γραφὴ διὰ μέλανος, λέγουσιν ἐκείνοι δι'ἀγαλμάτων. ταῦτα δὲ εἴρηται ἵνα οὐ τοῖς πιστοῖς δι'Ἑλληνικῶν γένηται ἡ πίστις· ἡμεῖς γὰρ παρὰ τῶν ἐξώθεν οὐ δεχόμεθα τὰς ἀποδείξεις.

Che i tre angeli si siano recati presso Abramo e abbiano compiuto queste cose lo testimoniano involontariamente anche i pagani. Infatti coloro che abitano la terra di Palestina e sono soliti dipingere immagini di ciò che per loro è oggetto di venerazione dipingono i tre angeli e Abramo insieme con loro, e Sara, e il vitello e la farina (delle focacce che Abramo offrì ai suoi ospiti); e tutte le cose che la scrittura dice per mezzo dell'inchiostro, quelli lo rappresentano per mezzo dei simulacri. Dico queste cose non perchè la fede arrivi ai credenti dai pagani; noi infatti non accogliamo le testimonianze che provengono da coloro che sono al di fuori della Chiesa.

Edizioni: P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council of St. Sophia*, citazione n. 27, p. 62; *Nicephori...Refutatio et eversio*, ed. Featherstone, cit., 146, 3-14, p. 238

147. Agostino, *Contra Iulianum*, V, 2, 6

A pictoribus me didicisse derides, quod Adam et mulier eius pudenda contexerint; et Horatianum illud decantatum audire me praecipis:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

Ego vero non a pictore inanium figurarum, sed a scriptore divinarum didici Litterarum, quia illi primi homines antequam peccarent nudi erant, et non confundebantur. In quibus absit ut tanta innocentia tam impudens esset: sed nondum inerat quod puderet. Peccaverunt, attenderunt, erubuerunt, operuerunt; et adhuc clamas: "Nihil illic indecens novumque senserunt". Hanc plane impudentiam tuam nimis incredibilem, absit ut dicam, nullus te apostolus aut propheta, sed nec pictor docuit, nec poeta. Illi quippe ipsi, quibus *Quidlibet audendi*, sicut eleganter dictum videtur, *semper fuit aequa potestas*; confunderentur tale aliquid ridendum fingere, quale te credendum non confunderis disputare. Duas enim simul habitantes, quarum altera est optima, altera est pessima, velut inter se convenientes atque concordes, innocentiam scilicet atque impudentiam, nullus pictor pingere, nullus poeta canere auderet: nec eorum quisquam ita de sensibus desperaret humanis, ut etiam hoc sibi audendi aequam crederet potestatem, sed insanam potius vanitatem.

Mi schernisci asserendo che ho imparato dai pittori che Adamo e sua moglie hanno coperto i loro genitali e poi mi comandi di ascoltare il celebrato detto di Orazio:

I pittori ed i poetihanno avuto sempre uguale potere di osare qualsiasi cosa .

Io, in verità, non da un pittore di vuote figure, invece, ma dall'autore della Sacra Scrittura ho imparato che prima del peccato i primi uomini erano nudi e non si vergognavano. Non già perché la loro grande innocenza fosse tanto impudente, ma perché in essi non c'era ancora di che vergognarsi. Peccarono, vi posero mente, arrossirono, si coprirono. E tu ancora vai dicendo: "In quella circostanza non percepirono alcunché di indecente e di nuovo". Mi guardo bene dal pensare che questa tua impudenza te l'abbiano insegnata un Apostolo o un Profeta, ma neppure un pittore o un poeta. Quegli stessi che, secondo un detto elegante, *hanno avuto sempre uguale potere di osare qualsiasi cosa*, si vergognerebbero di inventare per ridere qualcosa di simile a ciò che tu non ti vergogni di sostenere perché ci si creda. Nessun pittore oserebbe dipingere e nessun poeta oserebbe cantare due realtà viventi insieme, delle quali l'una è molto buona e l'altra è molto cattiva, l'innocenza voglio dire e la spudoratezza, come se fossero consone tra di loro e concordi. Nessuno di loro potrebbe tanto dubitare dei sensi umani da ritenere di avere in sé un uguale potere di osare anche questo, ma piuttosto un'insana leggerezza.

Edizioni: *Polemica con Giuliano, I* / Sant'Agostino ; introduzione, traduzione e note di Nello Cipriani, Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere polemiche, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 18, Roma, 1985, p. 774.
Traduzioni: *Polemica con Giuliano, I* / Sant'Agostino, a cura di N. Cipriani, p. 775.

148. Agostino, *Contra Faustum Manichaeum*, 22, 73

Quod usque adeo ipsa veritas clamat, ut eius voce deterritus Faustus, cum in ipsum Abraham quid diceret, unguibus et dentibus quaerens, usque ad calumniosum mendacium perveniret, hoc tamen reprehendere non auderet: nisi forte non ei veniret in mentem factum ita nobile, ut non lectum, nec quaesitum animo occurreret, ut denique tot linguis cantatum, tot locis pictum, et aures et oculos dissimulantis feriret.

La verità stessa proclama ciò a tal punto che Fausto, dissuaso dalla sua voce, pur giungendo sino alla menzogna calunniosa nel cercare con le unghie e coi denti cosa dire contro Abramo, non ha tuttavia osato rimproverarglielo: a meno che , per caso, non si sia ricordato di questo episodio, così famoso che dovrebbe venirgli in mente anche senza leggerlo o cercarlo, e che, essendo cantata in tante lingue e dipinta in tanti luoghi ferirebbe gli orecchi e gli occhi che volessero nasconderla.

Edizioni: *Contro Fausto manicheo*, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 14, 2, p. 572.
Traduzioni: *Contro Fausto manicheo*, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 14, 2, p. 573.

149. Cirillo di Alessandria, *Commentarium in Lucam, Sermo XII*

Εἰ γάρ τις τῶν καθ' ἡμᾶς ἐπεθύμησεν ἰδεῖν καταγεγραμμέ νην ὡς ἐν πίνακι τὴν ἐπὶ τῷ Ἀβραὰμ ἱστορίαν, πῶς ἂν αὐτὸν ἐχάραξε ζωγράφος; Ἆρ' ἐν ἑνὶ πάντα δρῶντα; ἢ ἀνὰ μέρος καὶ ἑτεροίως, ἤγουν ἑτεροειδῶς πλεισταχοῦ τὸν αὐτόν; Οἷον, φημὶ, ποτὲ μὲν ἐφιζή σαντα τῇ ὄνῳ συμπαραληφθέντος τοῦ παιδὸς καὶ ἑπομένων τῶν οἰκετῶν· ποτὲ δὲ αὖ πάλιν ἀπομεινάσης τῆς ὄνου κάτω τοῖς οἰκέταις ὁμοῦ, καταφορτίσαντα μὲν τοῖς ξύλοις τὸν Ἰσαὰκ, ἔχοντα δὲ μετὰ χεῖρας τὴν μάχαιραν καὶ τὸ πῦρ· καὶ μὴν καὶ ἑτέρωθι, τὸν αὐτὸν ἐν εἴδει πάλιν ἑτέρῳ, συμποδίσαντα μὲν τὸ μειράκιον ἐπὶ τὰ ξύλα, ὁπλίσαντα δὲ τῇ μαχαίρᾳ τὴν δεξιὰν, ἵν' ἐπαγάγοι τὴν σφαγήν. Ἀλλ' ἦν οὐχ ἕτερος καὶ ἕτερος Ἀβραὰμ, πλεισταχοῦ τῆς γραφῆς ὁρωμένης ἑτέρως, ἀλλ' ὁ αὐτὸς πανταχοῦ, ταῖς τῶν πραγμάτων χρείαις συγκαθισταμένης ἀεὶ τῆς τοῦ γράφοντος τέχνης...

Se qualcuno desiderasse vedere il sacrificio di Isacco in pittura, come rappresenterebbe l'artista Abramo? In una sola azione, oppure mentre compie differenti gesti, sebbene sia sempre la stessa persona? Intendo, cioè, vederlo rappresentato prima seduto sull'asino, assieme al figlio che ha portato con sè e ai servi che lo accompagnano; poi, essendo i servi e l'asino rimasti più in basso, mentre prepara il coltello e il fuoco, dopo aver legato Isacco sulla pira; poi, in un altro scomparto, mentre stende il braccio destro, pronto a colpire. Ma non ci sarebberp diverse figure di Abramo

rappresentate molte volte e in differenti modi nel dipinto che viene contemplato, ma in tutte le scene egli sarebbe sempre lo stesso, poichè l'arte del pittore si adatterebbe sempre alle esigenze dei fatti narrati...

Edizioni: PG 72, 561-564

Cicli dell'Antico e del Nuovo Testamento

150. Nilo di Ancyra, *Epistula ad Olimpiodorum praefectum*

Γράφεις μοι, εἰ ἄρα πρεπωδέστατον εἴη μέλλοντί σοι κατασκευάζειν σηκὸν μέγιστον πρὸς τιμὴν τῶν ἁγίων μαρτύρων καὶ τοῦ ὑπ' αὐτῶν διὰ μαρτυρίου ἄθλων καὶ πόνων καὶ ἱδρώτων μαρτυρηθέντος Χριστοῦ, εἰκόνας τε ἀναθεῖναι καὶ ἐν τῷ ἱερατείῳ θήρας ζώων παντοίας τοὺς τοίχους πλῆσαι τούς τε ἐκ δεξιῶν τούς τε ἐξ εὐωνύμων, ὥστε βλέπεσθαι κατὰ μὲν τὴν χέρσον ἐκτεινόμενα λίνα καὶ λαγωοὺς καὶ τὰ ἑξῆς φεύγοντα ζῷα τοὺς δὲ θηρᾶσαι σπεύδοντας σὺν τοῖς κυνιδίοις ἐκθύμως διώκοντας, κατὰ δὲ τὴν θάλατταν χαλώμενα δίκτυα καὶ πᾶν γένος ἰχθύων ἁλιευόμενον καὶ εἰς τὴν ξηρὰν ἀγόμενον χερσὶν ἁλιευτικαῖς· καὶ προσέτι γυψοπλασίαις πᾶν εἶδος ἐκφάναι δεικνύμενον πρὸς ἡδονὴν ὀφθαλμῶν ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ θεοῦ· οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν κοινῷ οἴκῳ χιλίους πήξασθαι σταυροὺς καὶ ἱστορίας πτηνῶν καὶ κτηνῶν καὶ ἑρπετῶν καὶ βλαστημάτων παντοδαπῶν.ἐγὼ δὲ πρὸς τὰ γραφέντα λέξαιμι ὅτιπερ νηπιῶδες ἂν εἴη καὶ βρεφοπρεπὲς τὸ τοῖς λεχθεῖσιν περιπλανῆσαι τὸν ὀφθαλμὸν τῶν πιστῶν· στερροῦ δὲ καὶ ἀνδρώδους φρονήματος οἰκεῖον, τὸ ἐν τῷ ἱερατείῳ μὲν κατὰ ἀνατολὰς τοῦ θειοτάτου τεμένους ἕνα καὶ μόνον τυπῶσαι σταυρόν (δι' ἑνὸς γὰρ σωτηριώδους σταυροῦ τὸ τῶν ἀνθρώπων διασῴζεται γένος καὶ τοῖς ἀπηλπισμένοις ἐλπὶς πανταχοῦ κηρύττεται), ἱστοριῶν δὲ παλαιᾶς καὶ νέας διαθήκης πληρῶσαι ἔνθεν καὶ ἔνθεν χειρὶ καλλίστου ζωγράφου τὸν ναὸν τῶν ἁγίων, ὅπως ἂν οἱ μὴ εἰδότες γράμματα μὴ δὲ δυνάμενοι τὰς θείας ἀναγινώσκειν γραφὰς μνήμην τε λάβωσιν τῆς τῶν γνησίως τῷ ἀληθινῷ θεῷ δεδουλευκότων ἀνδραγαθίας καὶ πρὸς ἅμιλλαν διεγείροιντο τῶν εὐκλεῶν καὶ ἀοιδίμων ἀριστευμάτων, δι' ὧν τῆς γῆς τὸν οὐρανὸν ἀντηλλάξαντο, τῶν βλεπομένων τὰ μὴ ὁρώμενα προτιμήσαντες·ἐν δὲ τῷ κοινῷ οἴκῳ πολλοῖς καὶ διαφόροις οἰκίσκοις διειλημμένῳ ἀρκεῖσθαι καθ' ἕκαστον οἰκίσκον πεπηγμένῳ τιμίῳ σταυρῷ, τὰ δὲ περιττὰ καταλιμπάνειν ἀναγκαῖον νομίζω...

Mi scrivi chiedendo se sia la cosa più opportuna per te, che hai intenzione di costruire un grandissimo tempio in onore dei santi martiri e di Cristo, che è stato da loro testimoniato attraverso le lotte, le fatiche e i sudori del martirio, porre in esso delle immagini, riempendo le pareti del santuario con figure di animali di ogni genere, a destra e a sinistra, in modo che si vedano reti distese nel mare, e lepri, e altri animali che fuggono, mentre i cacciatori corrono e li inseguono con ardore, insieme ai cani, e reti gettate nel mare che catturano pesci di ogni specie e

sono poi tirate a riva dalle mani dei pescatori; e mostrare inoltre ritratte nelle figure scolpite nella casa di Dio tutte le forme possibili, per il piacere degli occhi; non solo, ma anche esporre nella casa comune mille croci e rappresentazioni di uccelli, di rettili, di animali e di germogli di ogni genere.
Io direi, riguardo alle cose che mi hai scritto, che sarebbe puerile e adatto a un bambino che l'occhio dei fedeli andasse errando fra tutte le cose dette sopra; è proprio invece di un animo forte e virile raffigurare nel santuario, nella parte orientale del santissimo recinto, una sola e unica croce (per mezzo di un'unica croce salvifica, infatti, il genere umano è stato salvato, ed è stata dovunque annunciata la speranza a coloro che ne erano privi), e riempire invece il tempio dei santi, su entrambe le pareti, con storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, realizzate per mano dell'ottimo pittore, affinché coloro che non sanno leggere e dunque non possono conoscere le divine scritture , accolgano la memoria dell'autentico valore di quanti hanno servito il vero Dio, e siano spinti a gareggiare con le imprese gloriose e celebrate grazie alle quali i santi ricevettero il cielo in cambio della terra, avendo anteposto le cose invisibili a quelle che si vedono; nella casa comune, divisa in molte e diverse stanze, ritengo necessario che in ciascuna stanza sia appesa una croce venerata e che siano tralasciate le cose superflue...

Edizioni: Mansi XIII, 36; Nicephori...*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 155, 2-35, p. 249; H. G. Thummel, Die Fruhgeschichte, cit., pp. 310-311 (n. 43)
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 176-177.

151. Ambrogio, *De Fide Orthodoxa*, VI

Lapis angularis dicitur, quia utrosque parietes Novi et Veteris Testamenti unus et mediator in semetipso continens copulavit.

(Cristo) è detto pietra angolare perché ha unito entrambe le pareti del Vecchio e del Nuovo Testamento, racchiudendole in se stresso come uno e mediatore.

Edizioni: PL 17, 560 D- 561 A

Immagini dei santi

152. Giovanni Crisostomo, *De sancto Meletio antiocheno*

καὶ οὕτω πολὺ γέγονε τοῦτο, ὡς πανταχοῦ καὶ ἐν ἀμφόδοις, καὶ ἐν ἀγορᾷ, καὶ ἐν ἀγροῖς, καὶ ἐν ὁδοῖς τούτῳ πάντοθεν περιηχεῖσθαι τῷ ὀνόματι. Οὐ πρὸς τὸ ὄνομα δὲ τοσοῦτον ἐπάθετε μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸς αὐτὸν τοῦ σώματος τὸν τύπον.Ὅπερ γοῦν ἐν ὀνόμασιν ἐποιήσατε, τοῦτο καὶἐπὶ τῆς εἰκόνος ἐπράξατε τῆς ἐκείνου. Καὶ γὰρ καὶ ἐν δακτυλίων σφενδόναις, καὶ ἐν ἐκτυπώμασι, καὶ ἐν φιάλαις, καὶ ἐν θαλάμων τοίχοις, καὶ πανταχοῦ τὴν εἰκόνα τὴν ἁγίαν ἐκείνην διεχάραξαν πολλοὶ, ὡς μὴ

μόνον ἀκούειν τῆς ἁγίας προσηγορίας ἐκείνης, ἀλλὰ καὶ ὁρᾷν αὐτοῦ πανταχοῦ τοῦ σώματος τὸν τύπον, καὶ διπλῆν τινα τῆς ἀποδημίας ἔχειν παραμυθίαν.

E così per molto tempo avvenne questo, che dovunque, nei quartieri e nelle piazze, nei campi e per le vie risuonava il nome (di Melezio). E non siete stati colpiti solo da un tale nome, ma anche dalla figura stessa del corpo. Dunque ciò che avete fatto riguardo al nome, fatelo anche con la sua immagine. Infatti su castoni di anelli e su ritratti e coppe e sulle pareti delle camere da letto e ovunque molti hanno tracciato quella santa immagine, per non ascoltare soltanto quel santo nome, ma anche per vedere dovunque la figura del corpo e avere un doppio conforto per la sua assenza.

Edizioni: PG 50, 516, 12-19; Mansi XIII, 8 C-D.
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 161.

153. Teodoreto di Cirro, *Historia Religiosa*

Φασὶ γὰρ οὕτως ἐν Ῥώμῃ τῇ μεγίστῃ πολυθρύλλητον γενέσθαι τὸν ἄνδρα, ὡς ἐν ἅπασι τοῖς τῶν ἐργαστηρίων προπυλαίοις εἰκόνας αὐτῷ βραχείας ἀναστῆσαι, φυλακὴν τινα σφίσιν αὐτοῖς καὶ ἀσφάλειαν ἐντεῦθεν πορίζοντας.

Dicono infatti che quest'uomo divenne molto famoso nella grandissima Roma, al punto che su tutte le porte delle botteghe gli innalzavano delle piccole icone, per procurare a se stessi una sicura protezione.

Edizioni: PG 82, 1473 A; Mansi XIII, 73 B.
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 199.

La statua di Panea

154. Eusebio di Cesarea, *Fragmenta in Lucam*

Ἐγὼ δὲ οὐκ ἄξιον ἡγοῦμαι παρελθεῖν διήγησιν καὶ τοῖς μεθ' ἡμᾶς μνημονεύεσθαι ἀξίαν. Τὴν γὰρ αἱμορῥοοῦσαν ἐκ Πανεάδος ἔλεγον ὁρμᾶσθαι, τόν τε οἶκον αὐτῆς ἐπὶ τῆς πόλεως δείκνυσθαι, καὶ τῆς ὑπὸ τοῦ Σωτῆρος εἰς αὐτὴν εὐεργεσίας θαυμαστὰ τρόπαια παραμένειν. Ἑστάναι γὰρ ἐφ' ὑψηλοῦ λίθου πρὸς μὲν ταῖς πύλαις τοῦ αὐτῆς οἴκου γυναικὸς ἐκτύπωμα χάλκεον, ἐπὶ γόνυ κεκλιμένον, καὶ τεταμέναις ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσὶν, ἱκετευούσῃ ἐοικός· τούτου δὲ ἀντικρὺ ἄλλο τῆς αὐτῆς ὕλης ἀνδρὸς ὄρθιον σχῆμα, διπλοΐδα κοσμίως περιβεβλημένον, καὶ τὴν χεῖρα τῇ γυναικὶ προτεῖνον· οὗ παρὰ τοῖς ποσὶν ἐπὶ τῇ στήλῃ ξένον τι βοτάνης εἶδος φυὲν, ὃ, μέχρι τοῦ κρασπέδου τῆς τοῦ χαλκοῦ διπλοΐδος ἀνιὸν, ἀλεξιφάρμακόν τι παντοίων νοσημάτων τυγχάνει. Τοῦτον τὸν ἀνδριάντα τοῦ Ἰησοῦ εἰκόνα φέρειν

ἔλεγον, ὃν Μαξιμῖνος τῆς ἑαυτοῦ δυσσεβείας πάρεργον· ἐποιήσατο. Καὶ ταῦτα μὲν ταύτῃ. Ἐπὶ δὲ τὸ ἑξῆς τοῦ λόγου προΐωμεν.

Per quanto mi riguarda, non ritengo giusto omettere una storia degna di essere ricordata da quelli che verranno dopo di noi. Infatti la donna malata di emorrargia era di Panea, così dice la gente. In città indicano la sua casa e ci sono ancora degli ammirevoli monumenti della benevolenza del Salvatore verso di lei. Su una pietra innalzata davanti alle porte della sua casa è stata collocata la statua in bronzo di una donna. La donna è in ginocchio (è piegata su un ginocchio), con le mani sollevate verso l'alto: guarda qualcuno per chiedere una grazia. Davanti a lei c'è un'altra immagine nello stesso materiale, che rappresenta un uomo in piedi, che indossa con proprietà un mantello e stende la sua mano verso la donna. Ai suoi piedi, sulla stele, sembra che stia crescendo una strana pianta, che arriva fino all'orlo del mantello di bronzo. È un antidoto contro ogni sorta di malattia. La gente dice che questa statua riproduceva le fattezze di Gesù e che Massimino accrebbe la sua empietà distruggendola. Questo è tutto quello che si può dire al riguardo. Lasciatemi ora passare al soggetto seguente.

Edizioni: PG 26, 541-545

155. Eusebio di Cesarea, *Historia Ecclesiastica*, VII, 18, 1-3

τὴν γὰρ αἱμορροοῦσαν, ἣν ἐκ τῶν ἱερῶν εὐαγγελίων πρὸς τοῦ σωτῆρος ἡμῶν τοῦ πάθους ἀπαλλαγὴν εὕρασθαι μεμαθήκαμεν, ἐνθένδε ἔλεγον ὁρμᾶσθαι τόν τε οἶκον αὐτῆς ἐπὶ τῆς πόλεως δείκνυσθαι καὶ τῆς ὑπὸ τοῦ σωτῆρος εἰς αὐτὴν εὐεργεσίας θαυμαστὰ τρόπαια παραμένειν. ἑστάναι γὰρ ἐφ' ὑψηλοῦ λίθου πρὸς μὲν ταῖς πύλαις τοῦ αὐτῆς οἴκου γυναικὸς ἐκτύπωμα χάλκεον, ἐπὶ γόνυ κεκλιμένον καὶ τεταμέναις ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσὶν ἱκετευούσῃ ἐοικός, τούτου δὲ ἄντικρυς ἄλλο τῆς αὐτῆς ὕλης, ἀνδρὸς ὄρθιον σχῆμα, διπλοΐδα κοσμίως περιβεβλημένον καὶ τὴν χεῖρα τῇ γυναικὶ προτεῖνον, οὗ παρὰ τοῖς ποσὶν ἐπὶ τῆς στήλης αὐτῆς ξένον τι βοτάνης εἶδος φύειν, ὃ μέχρι τοῦ κρασπέδου τῆς τοῦ χαλκοῦ διπλοΐδος ἀνιόν, ἀλεξιφάρμακόν τι παντοίων νοσημάτων τυγχάνειν. τοῦτον τὸν ἀνδριάντα εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ φέρειν ἔλεγον, ἔμενεν δὲ καὶ εἰς ἡμᾶς, ὡς καὶ ὄψει παραλαβεῖν ἐπιδημήσαντας αὐτοὺς τῇ πόλει. καὶ θαυμαστὸν οὐδὲν τοὺς πάλαι ἐξ ἐθνῶν εὐεργετηθέντας πρὸς τοῦ σωτῆρος ἡμῶν ταῦτα πεποιηκέναι, ὅτε καὶ τῶν ἀποστόλων αὐτοῦ τὰς εἰκόνας Παύλου καὶ Πέτρου καὶ αὐτοῦ δὴ τοῦ Χριστοῦ διὰ χρωμάτων ἐν γραφαῖς σῳζομένας ἱστορήσαμεν, ὡς εἰκός, τῶν παλαιῶν ἀπαραφυλάκτως οἷα σωτῆρας ἐθνικῇ συνηθείᾳ παρ' ἑαυτοῖς τοῦτον τιμᾶν εἰωθότων τὸν τρόπον.

Si diceva che fosse originaria di Panea la donna malata di emorrargia che, come abbiamo appreso dai santi Vangeli, ottenne dal Salvatore la liberazione dalla sua sofferenza, e in città si mostrava la sua casa e rimanevano ancora ammirevoli monumenti della benevolenza del Signore verso di lei . Davanti alle porte della sua casa, su di un'alta pietra, stava infatti l'effigie in bronzo di una

donna, inginocchiata e con le mani protese in avanti, in atteggiamento di supplica; davanti a questa scultura ce n'era un'altra, raffigurante un uomo in piedi, che, avvolto elegantemente in un mantello, tendeva la mano alla donna; ai suoi piedi, sul monumento stesso, cresceva una strana specie di erba, che arrivava fino al bordo del mantello di bronzo ed era un antidoto per ogni genere di malattie. Si diceva che questa statua rappresentasse l'immagine di Gesù, ed essa è esistita fino ai giorni nostri, cosicchè noi stessi l'abbiamo vista con i nostri occhi, quando ci siamo recati in quella città. E non c'è affatto da meravigliarsi se i pagani di un tempo, avendo ricevuto da Lui dei benefici, hanno fatto queste cose per il nostro Salvatore, poiché abbiamo appreso che sono state conservate per mezzo dei colori, in pitture, le immagini sia dei suoi apostoli Pietro e Paolo che dello stesso Cristo, com'è naturale, poiché gli antichi avevano tale costume di onorarli sconsideratamente come salvatori, secondo l'usanza pagana che esisteva presso di loro.

Edizioni: H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., p. 285.
Traduzioni: Eusebio di Cesarea, *Storia Ecclesiastica*, Introduzione, traduzione e note a cura di F. Migliore, Roma, Città Nuova, 1998

156. Asterio di Amasea, *Homilia in Iairum et in mulierem sanguinis profluvio laborantem*

Καταμάθωμεν δὲ λοιπὸν τῆς ἰαθείσης γυναικὸς τὸ εὐχαριστὸν καὶ τὴν εὐγνώμονα ψυχὴν μεθ’ἧς τὴν δωρεὰν ὑπεδέξατο. τῆς γὰρ Πανιάδος οὖσα πολῖτις (πολίχνη δὲ αὕτη τῆς Παλαιστίνης), ἀγάλματι χαλκῷ τὸν εὐεργέτην ἐτίμησεν, τοῦτο γέρας ἀξιόπιστον οἰηθεῖσα τῆς χάριτος. καὶ χρόνος πολὺς ἐτήρει τὸ ξόανον εἰς ἔλεγχον ἀκριβῆ τῶν τὸ ψεῦδος τολμώντων ἐπιφημίζειν τοῖς εὐγγαλισταῖς· τοῦτο γὰρ μισθὸς τῆς ἰατρείας· βοώσης τὴν χάριν, πῶς ἐνῆν ἀθετῆσαι τὴν θεραπείαν; καὶ οὐδὲν ἐκώλυεν μέχρι νῦν σῴζεσθαι τὸν ἀνδριάντα καὶ δεικνύειν ἀμφότερα, καὶ τοῦ θεοῦ τὸ θαυμάσιον καὶ τῆς εὖ παθούσης τὸ χαριστήριον, εἰ μὴ Μαξιμῖνος ἐκεῖνος ὁ μικρὸν πρὸ τοῦ Κωνσταντίνου τῆς Ρωμαίων βασιλείας προηγησάμενος, ἀνὴρ εἰδωλολάτρης καὶ δυσσεβὴς καὶ ζηλοτυπῶν ἐν τῷ ἀγάλματι τὸν Χριστόν, ἀνείλετο τῆς πολίχνης τὸν χαλκὸν μόνον, οὐ τὴν μνήμην τῶν γενομένων. ἰδοὺ γὰρ ὁ μὲν ἀνδριὰς οὐ φαίνεται, τὸ δὲ εὐαγγέλιον πανταχοῦ βοᾷ καὶ κηρύσσει, καὶ ὁ λόγος τῆς αἱμορροούσης ἀπὸ ἡλίου ἀνίσχοντος μέχρι καὶ δυομένου ἀνὰ πᾶσαν τὴν οἰκούμενην λαλεῖται, καὶ συνέβη μάταιος πόνος τῷ δυσσεβεῖ ἡ τῆς αἰσθητῆς ὕλης κολπή· ὁ μὲν γὰρ χαλκὸς καὶ φαινόμενος ἐστὼς ἐσιώπα, ἄψυχον τῶν θαυμασίων ὑπόμνημα, ἡ δὲ μνήμη μετὰ τὴν λόγου παραλαβοῦσα τὸ ἔργον καθημέραν διατρέχει πόλεις καὶ κώμας, πανταχοῦ τὸν εὐεργέτην κηρύσσουσα.

Esaminiamo dunque la gratitudine della donna che fu guarita e la nobile anima con cui accolse il dono. La cittadina di Panea ha onorato il benefattore con una statua di bronzo, ritenendo tale donazione degna della grazia. E per lungo tempo l’immagine divenne prova incontestabile contro coloro che osavano ripetere falsità contro gli Evangelisti; questa, infatti, fu la mercede della cura ricevuta; celebrando la grazia, come sarebbe possibile rifiutare la cura? E niente avrebbe impedito che la statua si conservasse fino ad oggi e mostrasse entrambe le cose, cioè il miracolo

compiuto dal Salvatore e il ringraziamento della donna, se quel Massimino che fu a capo dell'impero romano poco prima di Costantino, poiché era un uomo idolatra e empio e nutriva invidia nei confronti dell'immagine di Cristo, non avesse distrutto la sola statua bronzea della cittadina; ma non ha cancellato il ricordo degli avvenimenti. L'immagine, infatti, non può più essere vista, ma il Vangelo proclama e annuncia ovunque il miracolo, e in tutta la terra si parla dell'emorroissa dal sorgere del sole fino al tramonto, ed il furto della materia sensibile è risultato essere una fatica inutile per l'empio; infatti il bronzo sta evidentemente qui, silenzioso, testimone invisibile delle meraviglie; la memoria, catturata l'azione con l'aiuto del discorso, corre ogni giorno per città e villaggi, annunciando ovunque il Benefattore".

Edizioni: Nicephori..*Refutatio et Eversio*, ed. Featherstone, cit., 87, 26-49, pp. 155-156

Immagini di Cristo e degli Apostoli

157. Eusebio di Cesarea, *Epistula ad Constantiam Augustam*

Ἐπεὶ δὲ καὶ περί τινος εἰκόνος ὡς δὴ τοῦ Χριστοῦ γέγραφας, εἰκόνα βουλομένη σοι ταύτην ὑφ' ἡμῶν πεμφθῆναι· τίνα λέγεις καὶ ποίαν ταύτην, ἣν φὴς τοῦ Χριστοῦ εἰκόνα; Οὐκ οἶδα πόθεν αὐτὴ ὁρμηθεῖσα τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν διαγράψαι εἰκόνα προστάττεις. Ποίαν τοῦ Χριστοῦ εἰκόνα ἐπιζητεῖς; Πότερον τὴν ἀληθῆ καὶ ἀμετάλλακτον, καὶ φύσει τοὺς αὐτοῦ χαρακτῆρας φέρουσαν· ἢ ταύτην ἣν δι' ἡμᾶς ἀνείληφεν, τῆς τοῦ δούλου μορφῆς περιθέμενος τὸ σχῆμα; Ὁ γὰρ τοῦ Θεοῦ Λόγος καὶ Θεὸς, μορφὴν δούλου λαβὼν, ἐν ὁμοιώματι σαρκὸς ἁμαρτίας τὴν ἁμαρτίαν κατέκρινεν, ᾗ φησιν ὁ θεῖος Ἀπόστολος. Οὕτως ἡμᾶς τῆς παλαιᾶς πικρίας καὶ δαιμονικῆς δουλείας τῷ τιμίῳ αἵματι λυτρωσάμενος ἀπηλευθέρωσεν. Δύο οὖν μορφῶν αὐτῷ παρισταμένων, περὶ μὲν τῆς τοῦ Θεοῦ μορφῆς οὐδὲ αὐτὸς ἠγοῦμαί σε ζητεῖν, ἅπαξ παρ' αὐτοῦ παιδευομένην, ὅτι οὔτε τὸν Πατέρα τις ἔγνω, εἰ μὴ ὁ Υἱὸς, οὐδ' αὐτὸν Υἱὸν γνοίη ποτέ τις ἐπαξίως, εἰ μὴ μόνος ὁ γεννήσας αὐτὸν Πατήρ ....Ἀλλὰ γὰρ πάντως τῆς τοῦ δούλου μορφῆς ἐπιζητεῖς, καὶ οὗ δι' ἡμᾶς περιεβλήθη σαρκίου. Ἀλλὰ καὶ τοῦτο τῇ δόξῃ τῆς θεότητος ἀνακεχρᾶσθαι μεμαθήκαμεν, καὶ καταπεπόσθαι τὸ θνητὸν ὑπὸ τῆς ζωῆς. Καὶ οὐ τί που θαυμαστὸν, εἰ μετὰ τὴν εἰς οὐρανοὺς ἄνοδον τοιοῦτόν που πέφηνεν, ὁπότε καὶ ἐν ἀνθρώποις ἔτι βιοτεύων ὁ Θεὸς Λόγος, τοῖς ἐγκρίτοις τῶν ἑαυτοῦ λόγων προαῤῥαβωνιζόμενος τὴν θέαν τῆς αὐτοῦ βασιλείας, μεταβαλὼν τὴν τοῦ δούλου μορφὴν, αὐτὴν ἐκείνην ἐπὶ τοῦ ὄρους ὑπὲρ τὴν ἀνθρωπείαν φύσιν ἐπιδέδεικται· ὅτε τὸ μὲν πρόσωπον αὐτοῦ ἀπήστραψεν ὡς ὁ ἥλιος, τὰ δὲ ἱμάτια ὡς τὸ φῶς. Τίς οὖν τῆς τοσαύτης ἀξίας τε καὶ δόξης τὰς ἀποστιλβούσας, καὶ ἀπαστραπτούσας μαρμαρυγὰς οἷός τε ἂν εἴη καταχαράξαι νεκροῖς καὶ ἀψύχοις χρώμασι καὶ σκιογραφίαις, ὁπότε μηδὲ ἐμβλέψαι αὐτῷ, τοῦτον ὀφθέντι τὸν τρόπον, οἱ θεσπέσιοι ὑπέμειναν μαθηταὶ, οἵ γε ἔπεσον ἐπὶ πρόσωπον,

ἀφόρητον αὐτοῖς τὸ θεώμενον ὁμολογήσαντες; Εἰ δ' οὖν τότε ἡ ἐν σαρκὶ αὐτοῦ μορφὴ τοσαύτης ἔλαχε δυνάμεως, πρὸς τῆς ἐνοικούσης αὐτῇ θεότητος μεταβληθεῖσα, τί χρὴ λέγειν, ὅτε τὴν θνητότητα ἀποδὺς, καὶ τὴν φθορὰν ἀπονιψάμενος, τῆς τοῦ δούλου μορφῆς τὸ εἶδος εἰς τὴν τοῦ δεσπότου καὶ Θεοῦ δόξαν μετεσκευάσατο, μετὰ τὴν κατὰ τοῦ θανάτου νίκην, καὶ μετὰ τὴν εἰς οὐρανοὺς ἄνοδον, καὶ μετὰ τὴν ἐν τῷ βασιλικῷ θρόνῳ ἀμφὶ τὰ δεξιὰ τοῦ Πατρὸς ἵδρυσιν, μετὰ τὴν ἐν τοῖς ἀκατονομάστοις καὶ ἀῤῥήτοις κόλποις τοῦ Πατρὸς ἀνάπαυσιν, εἰς ἣν ἀνιόντα καὶ ἀποκαθισάμενον αἱ οὐράνιαι δυνάμεις ἀνηυφήμουν, λέγουσαι· Ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες, ὑμῶν, καὶ ἐπάρθητε, πύλαι αἰώνιοι, καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης. Οὐκοῦν καὶ ἡ τοῦ δούλου μορφὴ ἐν τοιούτοις γινομένη, ἐξόλων ὅλη μεταβέβληται ἐπὶ φῶς αὐτοῦ ἄῤῥητον καὶ ἀνεκδιήγητον, αὐτῷ τῷ Θεῷ Λόγῳ πρέπο φῶς ὅπερ ὀφθαλμὸς οὐκ εἶδεν, καὶ οὖς οὐκ ἤκουσεν, καὶ ἐπὶ καρδίαν ἀνθρώπου οὐκ ἀνέβη. Πῶς οὖν τις τῶν ἀδυνάτων ἐφίκοιτο; Πῶς δὲ τῆς οὕτω θαυμαστῆς, καὶ ἀλήπτου μορφῆς, εἴ γε χρὴ μορφὴν ἔτι καλεῖν τὴν ἔνθεον καὶ νοερὰν οὐσίαν, εἰκόνα τις ζωγραφήσειεν; Εἰ μὴ τοῖς ἀπίστοις ἔθνεσιν ὁμοίως τὰ μηδαμῆ μηδαμῶς ἐοικότα ἑαυτῷ τις ἀναζωγραφήσειεν, ὥσπερ γραφεὺς μηδὲν ἐοικότα γράφων. Τοιοίδε γᾶρ κἀκεῖνοι ἀνειδωλοποιοῦντες ἤ ποτε Θεὸν, ὡς ἡγοῦνται, ἤ τινα ὡς ἂν φαῖεν ἡρώων, ἤ τι τῶν τοιούτων πλάττειν καὶ ἀπεικάζειν ἐθέλοιεν, οὐδὲν ὅμοιον, οὐδὲ ἐγγὺς, οἷοί τε ὄντες γράφειν, ἀλλόκοτα σκιογραφοῦσιν, ἀνδρείκελα σχήματα διαχαράττοντες.
Ἡμῖν δὲ ὅτι μὴ δίκαιον τὰ τοιαῦτα, πάντως που καὶ αὐτὴ συμβάλλεις. Ἀλλ' εἰ μὴ τῆς εἰς Θεὸν μεταβληθείσης μορφῆς, ἀλλὰ τοῦ πρὸ τῆς μεταβολῆς σαρκίου αὐτοῦ δὴ τοῦ θνητοῦ τὴν εἰκόνα φῂς παρ' ἡμῶν αἰτεῖν, –ἆρα γὰρ τοῦτό σε μόνον διέλαθεν τὸ ἀνάγνωσμα, ἐν ᾧ ὁ Θεὸς νομοθετεῖ μὴ ποιεῖν ὁμοίωμα, μήτε τῶν ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ, μήτε τῶν ὅσα ἐν τῇ γῇ κάτω; ἢ ἔστιν ὅτε ἐν Ἐκκλησίᾳ τὸ τοιοῦτον ἢ αὐτὴ, ἢ καὶ παρ' ἄλλου τοῦτο ἤκουσας; Οὐχὶ δὲ καθ' ὅλης τῆς οἰκουμένης ἐξώρισται καὶ πόῤῥω τῶν Ἐκκλησιῶν πεφυγάδευται τὰ τοιαῦτα, μόνοις τε ἡμῖν μῆ ἐξεῖναι τὸ τοιοῦτον ποιεῖν παρὰ πᾶσι βεβόηται; .... Οὐκ οἶδα γὰρ, ὅπως γύναιόν τι μετὰ χεῖράς ποτε δύο τινὰς φέρουσα καταγεγραμμένους, ὡς ἂν φιλοσόφους, ἀπέῤῥιψε λόγον, ὡς ἂν εἶεν Παύλου καὶ τοῦ Σωτῆρος· οὐκ ἔχω λέγειν, οὔτε ὁπόθεν λαβοῦσα, οὔτε ὅθεν τοῦτο μαθοῦσα. Ἵνα μὴ δὲ αὐτὴ, μηδὲ ἕτεροι σκανδαλίζοιντο, ἀφελόμενος ταύτην, παρ' ἐμαυτὸν κατεῖχον, οὐχ ἡγούμενος καλῶς ἔχειν εἰς ἑτέρους ὅλως ἐκφέρειν ταῦτα, ἵνα μὴ δοκῶμεν δίκην εἰδωλολατρούντων τὸν Θεὸν ἡμῶν ἐν εἰκόνι περιφέρειν. Παύλου τε ἀκούω πάντας ἡμᾶς παιδεύοντος, μηκέτι τοῖς σαρκικοῖς προσανέχειν. Εἰ γὰρ ἔγνωμεν, φησὶ, κατὰ σάρκα Χριστὸν, ἀλλὰ νῦν οὐκέτι γινώσκομεν. –Σίμωνα τὸν Μάγον λόγος ἔχει παρὰ τοῖς ἀθέοις αἱρεσιώταις προσκυνεῖσθαι, ἐν ἀψύχῳ ὕκαταγεγραμμένον. Ἐθεωρήσαμεν δὲ καὶ αὐτοὶ τὸν τῆς μανίας ἐπώνυμον ὑπὸ τῶν Μανιχαίων εἰκόνι δορυφορούμενον.

Solo il Figlio, dunque, accanto al Padre e Dio che dimora nel più alto dei cieli, è giusto ed ha amato la giustizia. (Esponendo poi ciò che riguarda Aronne, che era sommo sacerdote sotto la legge, e quella veste sacerdotale che rappresenta, come in modo simbolico, Cristo, e unendo

anche quanto sta scritto sulla benda sacerdotale, dice che): "dunque abbiamo anche noi un grande sommo sacerdote, che ha attraversato i cieli, Gesù, Figlio di Dio". La natura altissima e nascosta della sua divinità, che si diffonde oltre l'intera creazione, è coperta dal velo paterno dell'eternità divina e del non essere stato generato. Stefano, avendo avuto scritto sulla fronte il nome inesprimibile, rivelò la denominazione onorata del regno divino e onnipotente, che Dio, sommo e solo suo Padre, donò esclusivamente al suo Figlio unigenito, Dio e Signore, avendo mostrato che solo lui era, accanto al Padre stesso, re di tutte le cose. Poiché dunque (il Figlio) ha una natura sulla terra, potresti pensare che la veste di Aronne rappresenti il corpo di Cristo, che egli prese dalla natura umana. (***) Il Logos sopportò la morte che è propria della nostra condizione. Il Padre di Lui, il Dio sommo sovrano di tutto l'universo, avendolo accolto come legittimo Figlio della sua giustizia e bontà e come grande cooperatore che ha portato a compimento con successo la salvezza dell'universo, gli dice "Siedi alla mia destra".

Tu mi scrivi anche relativamente a una certa icona di Cristo col desiderio che io te ne mandi una: di quale parli e di che qualità deve essere quella che tu chiami icona di Cristo?(…) Quale icona di Cristo cerchi tu? La vera immutabile immagine, che per sua natura porta i tratti di Cristo, oppure piuttosto quell'immagine che egli ha assunto per amore nostro, quando prese la forma di servo… io non posso immaginarmi che tu abbia richiesto una icona della sua forma divina. Cristo stesso, infatti, ti ha insegnato che nessuno conosce il Padre all'infuori del Figlio, e che nessuno è degno di conoscere il Figlio se non soltanto il Padre che lo ha generato. Così certamente ti muove il desiderio della sua forma di servo, della povera carne, quindi, con la quale egli si è rivestito per amore nostro. Ma noi di questa abbiamo appreso che è stata mischiata con la gloria di Dio, che il mortale è stato inghiottito dalla divinità.

In verità non sorprende che dopo la sua ascesa al cielo Egli sia apparso nella forma che aveva quando, mentre Egli, il Verbo, Dio, viveva ancora fra gli uomini, cambiò la sua forma di servo, indicando in anticipo a un ristretto gruppo di discepoli l'aspetto che aveva nel Suo Regno, quando cioè il suo volto divenne splendente come il sole e le sue vesti sembravano fatte di luce. Chi, dunque, sarebbe in grado di rappresentare per mezzo di colori morti e di disegni inanimati la scintillante e lampeggiante radiosità di tale dignità e gloria, quando neppure i suoi discepoli, superiori agli uomini, non sopportarono di vederlo in quella sembianza, e caddero sui loro volti, ammettendo così che non potevano resistere a quella vista? Se, dunque, la sua forma incarnata possedeva un tale potere al tempo, modificata com'era dalla divinità che dimorava in Lui, che cosa dovrei dire del tempo in cui sconfisse la mortalità e lavò via la corruzione, quando cambiò la forma di servo nella gloria del Signore Dio, dopo la morte, dopo l'Ascensione, dopo che si è seduto sul trono imperiale alla destra del Padre ed ha riposato nel grembo incircoscrivibile e inesprimibile del Padre, poichè le potenze divine, dopo che è salito al (cielo) e si è seduto, lo hanno lodato, dicendo "Sollevate, porte, i vostri frontali, alzatevi, porte antiche, ed entri il re della gloria". (Sal 24, 7-9).

Dunque anche la sua figura di servo è stata completamente trasformata nella sua luce inesprimibile ed indicibile, una luce che si avvicina al Logos di Dio così come nessun occhio lo ha mai visto, nessun orecchio lo ha mai ascoltato e come non è mai entrato in nessun cuore umano. Come potrebbe dunque qualcuno raggiungere qualcosa di così irraggiungibile? Come potrebbe dipingere un'immagine di questa figura così prodigiosa e incomprensibile, ammesso che si possa chiamare figura l'essenza divina e spirituale in assoluto? A meno che uno non intenda rappresentare, come fanno i pagani che non credono, qualcosa che pensa non possa avere rassomiglianza con niente. Così si comportano infatti gli artefici degli idoli, quando vogliono dipingere la somiglianza di qualcuno che considerano un dio, o, come potrebbero dire, di uno degli eroi o qualcos'altro del genere, sono incapaci anche solo di avvicinarsi ad una tale

somiglianza, e così delineano e rappresentano strane forme umane. Sicuramente, anche tu sarai d'accordo sul fatto che queste pratiche per noi non sono legittime.
Ma se intendi chiedermi l'immagine non della Sua forma trasformata in quella di Dio, ma quella della carne mortale prima della trasformazione, è possibile che tu abbia dimenticato il passaggio in cui Dio dà la legge che non bisogna fare alcuna somiglianza nè di ciò che è in cielo nè di ciò che è sotto, in terra? Hai mai udito qualcosa di simile, sia sentendolo tu stessa in chiesa che venendolo a sapere da qualcun altro? Non sono queste cose bandite ed escluse dalle chiese in tutto il mondo, e non è dato di comune conoscenza il fatto che queste pratiche solo a noi non sono permesse? Una volta, non so come, una donna mi portò con le sue mani un'immagine di due uomini in veste di filosofi, e lasciò cadere l'affermazione che si trattasse di Paolo e del Salvatore; non so dire dove l'aveva avuta o dove aveva imparato questa cosa. Affinchè nè lei nè altri potessero ricevere alcun danno da quest'immagine, gliela portai via e la tenni nella mia casa, poichè ritenevo improprio che simili cose fossero viste da altri, per timore che, come gli adoratori di idoli, sembrassimo portare a spasso il nostro Dio in un'immagine. Noto che Paolo ci istruisce tutti a non pensare più alle cose della carne, perchè, anche se abbiamo conosciuto Cristo secondo la carne, da ora in poi non lo conosceremo più sotto questo aspetto. Si dice che Simone il Mago, dipinto su una materia priva di vita, è adorato dagli eretici senza Dio. Io stesso ho anche visto di persona l'uomo che porta il nome della follia (Mani) dipinto in immagine e portato in processione dai Manichei. Per noi, comunque, queste cose sono proibite. Poichè confessando il Signore Dio nostro Salvatore ci prepariamo a vederlo come Dio, e noi stessi purifichiamo i nostri cuori in modo che possiamo vederlo, dopo che siamo stati purificati. Beati sono i puri di cuore, perchè vedranno Dio.
Ma se alla futura visione e contemplazione del nostro Salvatore voi stessi preferite di gran lunga le immagini, quale pittore potremmo avere migliore del Logos di Dio?

Edizioni: H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte*, cit., pp. 281-284. Cfr. anche J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense/ 1, In quo praecipue auctores saeculo V antiquiores proferuntur et illustrantur*, Parisiis, 1852, pp. 387-466; H. Hennephof, *Textus byzantinos ad iconomachiam pertinentes*, Leiden, 1969, n. 110; Mansi, XIII, 13. La traduzione italiana è di chi scrive.
Traduzioni: una traduzione italiana, limitata alla parte della lettera che è stata letta negli Atti del Concilio Niceno II, si legge in *Atti del Concilio Niceno secondo ecumenico settimo*, introduzione e traduzione di Piergiorgio Di Domenico, Città del Vaticano, 2004, pp. 341-342.

158. Asterio di Amasea, *Homilia I De Lazaro et divite*

Ἄλλοι πάλιν κατὰ τὴν γνώμην τῆς ὁμοίας ματαιότητος ἐρασταί· μᾶλλον δὲ πρὸς τὸ πλέον τὴν κακίαν ἀσκήσαντες οὐδὲ μέχρι τῶν εἰρημένων ἔστησαν τῆς μωρᾶς ἐπινοίας τοὺς ὅρους, ἀλλά τινα κενὴν ὑφαντικὴν ἐξευρόντες καὶ περίεργον, ἥτις τῇ πλοκῇ τοῦ στήμονος πρὸς τὴν κρόκην τῆς γραφικῆς μιμεῖται τὴν δύναμιν καὶ πάντων ζῴων τοῖς πέπλοις τὰς μορφὰς ἐνσημαίνεται, τὴν ἀνθίνην καὶ μυρίοις εἰδώλοις πεποικιλμένην φιλοτεχνοῦσιν ἐσθῆτα ἑαυτοῖς τε καὶ γυναιξὶ καὶ παισίν· παίζοντες λοιπόν, οὐ σπουδάζοντες· κατὰ τῆς ἀμετρίας τοῦ πλούτου παραχρώμενοι τῷ βίῳ, οὐ χρώμενοι, ἀντινομοθετοῦντες τῷ Παύλῳ καὶ μαχόμενοι ταῖς θεοπνεύστοις φωναῖς, οὐ γράμμασιν ἀλλὰ πράγμασιν. Ἃ γὰρ ἐκεῖνος ἀπεκήρυξε λόγῳ, ταῦθ' οὗτοι κρατοῦσι καὶ κυροῦσι τοῖς ἔργοις. Ὅταν οὖν ἐνδυσάμενοι

φανῶσιν, ὡς τοῖχοι γεγραμμένοι παρὰ τῶν συντυγχα νόντων ὁρῶνται. Καί που καὶ τὰ παιδία αὐτοὺς περιίστανται μειδιῶντα πρὸς ἄλληλα καὶ δακτυλοδεικτοῦντα τὴν ἐν τοῖς ἱματίοις γραφήν· βαδίζουσι δὲ παρεπόμενα, οὐκ ἀναχωροῦντα μέχρι πολλοῦ. Ἐκεῖ λέοντες καὶ παρδάλεις, ἄρκτοι καὶ ταῦροι καὶ κύνες· ὕλαι καὶ πέτραι, καὶ ἄνδρες θηροκτόνοι καὶ πᾶσα ἡ τῆς γραφικῆς ἐπιτήδευσις μιμουμένη τὴν φύσιν. Ἔδει γὰρ μὴ τοὺς τοίχους αὐτῶν μόνον, ὡς ἔοικεν, καὶ τὰς οἰκίας κοσμεῖσθαι, ἀλλ' ἤδη καὶ τοὺς χιτῶνας καὶ τὰ ἐπ' ἐκείνοις ἱμάτια. Ὅσοι δὲ καὶ ὅσαι τῶν πλουτούντων εὐλαβέστεροι, ἀναλεξάμενοι τὴν εὐαγγελικὴν ἱστορίαν τοῖς ὑφανταῖς παρέδωκαν· αὐτὸν λέγω τὸν Χριστὸν ἡμῶν μετὰ τῶν μαθητῶν ἁπάντων, καὶ τῶν θαυμασίων ἕκαστον ὡς ἡ διήγησις ἔχει. Ὄψει τὸν γάμον τῆς Γαλιλαίας καὶ τὰς ὑδρίας· τὸν παραλυτικὸν τὴν κλίνην ἐπὶ τῶν ὤμων φέροντα· τὸν τυφλὸν τῷ πηλῷ θεραπευόμενον· τὴν αἱμορροοῦσαν τοῦ κρασπέδου λαμβανομένην· τὴν ἁμαρτωλὸν τοῖς ποσὶν τοῦ Ἰησοῦ προσπίπτουσαν· τὸν Λάζαρον ἐκ τοῦ τάφου πρὸς τὴν ζωὴν ὑποστρέφοντα. Καὶ ταῦτα ποιοῦντες εὐσεβεῖν νομίζουσι καὶ ἱμάτια κεχαρισμένα τῷ Θεῷ ἀμφιέννυσθαι. Ἐμὴν δὲ εἰ δέχονται συμβουλήν, ἐκεῖνα πωλήσαντες τὰς ζώσας εἰκόνας τοῦ Θεοῦ τιμησάτωσαν. Μὴ γράφε τὸν Χριστόν ἀρκεῖ γὰρ αὐτῷ ἡ μία τῆς ἐνσωματώσεως ταπεινοφροσύνη, ἣν αὐθαιρέτως δι' ἡμᾶς κατεδέξατο, ἐπὶ δὲ τῆς ψυχῆς σου βαστάζων νοητῶς τὸν ἀσώματον Λόγον περίφερε. Μὴ τοῖς ἱματίοις ἔχε τὸν παραλυτικόν, ἀλλὰ τὸν κείμενον ἄρρωστον ἐπιζήτησον. Μὴ ἱστόρει συνεχῶς τὴν αἱμορροοῦσαν, ἀλλὰ χήραν θλιβομένην ἐλέησον. Μὴ τὴν ἁμαρτωλὸν γυναῖκα ἐπιμελῶς ὅρα γονυπετοῦσαν τὸν Κύριον, ἀλλ' ἐπὶ τοῖς αὐτοῦ πλημμελήμασι συντριβόμενος πυκνὸν ἕκχει τὸ δάκρυον. Μὴ τὸν Λάζαρον ἐγειρόμενον ἐκ νεκρῶν σκιαγράφει, ἀλλὰ τῆς σῆς ἀναστάσεως ἀγαθὴν τὴν ἀπολογίαν εὐτρέπιζε. Μὴ τὸν τυφλὸν ἐπὶ τῆς ἐσθῆτος περίφερε, ἀλλὰ τὸν ζῶντα καὶ τῶν ὄψεων ἀφῃρημένον ταῖς εὐποιΐαις παραμυθοῦ. Μὴ τοὺς κοφίνους ζωγράφει τῶν λειψάνων, ἀλλὰ τρέφε τοὺς πεινῶντας. Μὴ τὰς ὑδρίας ἐπὶ τῶν ἱματίων βάσταζε, ἃς ἐν Κανᾷ τῆς Γαλιλαίας ἐπλήρωσεν, ἀλλὰ πότιζε τὸν διψῶντα. Ἐπὶ ταῦτα ἡμᾶς ὠφέλησε τὸ ὑπερήφανον ἔνδυμα τοῦ πλουσίου, οὐ μὴν οὐδὲ τὰ ἑξῆς παροπτέον. Προσέθηκε γὰρ τῇ πορφύρᾳ καὶ τῇ βύσσῳ τὸ τρυφᾶν καθ' ἡμέραν λαμπρῶς· πάντως δὲ τῆς μιᾶς γνώμης ἀμφότερα, τὸ καὶ τῇ ἀχρήστῳ φιλοτιμίᾳ τῶν ἐσθημάτων ἐγκαλλωπίζεσθαι καὶ τῇ γαστρὶ καὶ τῇ φάρυγγι δουλεύειν ἡδυπαθῶς.

Altri, di nuovo, sono amanti di una simile vanità; anzi, praticando l'immoralità in misura ancora maggiore, non hanno posto i confini delle loro sciocche idee nelle cose sopra dette, ma hanno inventato una vana e curiosa forma di tessitura, la quale attraverso la trama dei fili di lana imita la forza della pittura e rappresenta sulle vesti le forme di tutti gli esseri viventi, apprestando per se stessi, per le proprie mogli e per i propri figli vesti di colori variegati e decorate con migliaia di figure; di tutto il resto si prendono gioco, senza darsene cura; conducono indegnamente la propria vita, secondo l'eccesso del ricco, senza farne buon uso; stabiliscono leggi contrarie alla predicazione di Paolo e si oppongono alle voci ispirate da Dio, non con gli scritti, ma con le azioni. Le cose che Paolo aveva proibito con le sue parole, questi le rendono più forti e le convalidano con le loro opere.

Quando dunque si mostrano in pubblico così vestiti, appaiono come pareti dipinte a coloro nei quali si imbattono. I bambini li circondano, ridendo l'uno con l'altro e indicando con il dito le pitture rappresentate sulle vesti; le cose che seguono avanzano, e non tornano indietro per molto tempo. Vi sono leoni e leopardi, orsi e tori e cani, boschi e rocce, e tutto il repertorio della pittura che imita la natura. Ed essi hanno sentito la necessità di decorare con queste cose non solo le pareti e tutte le loro case, ma anche le tuniche e le vesti.

I più religiosi fra gli uomini e le donne ricche, avendo letto il Vangelo, lo hanno passato ai tessitori; intendo (che sulle vesti si vedono) il nostro Cristo insieme con tutti i suoi discepoli e ciascuno dei miracoli, nel modo in cui lo si racconta. Puoi infatti vedere le nozze di Cana con le giare dell'acqua, il paralitico che porta il letto sulle spalle, l'uomo cieco guarito con il fango, l'emorroissa che afferra l'orlo della veste di Gesù, la peccatrice che si getta ai piedi di Gesù, Lazzaro che dalla tomba ritorna alla vita. Nel fare questo si considerano religiosi e pensano che stanno indossando vesti che sono gradite a Dio. Se accettassero il mio monito, dovrebbero vendere tutte quelle vesti e onorare piuttosto le immagini viventi di Dio.

Non rappresentare Cristo – gli è bastata, infatti, una sola volta l'umiliazione dell'Incarnazione, che Egli ha assunto volontariamente per noi – ma piuttosto accontentati di portare il Logos incorporeo spiritualmente nell'anima. Non avere il paralitico sulle vesti, ma piuttosto cerca quello che giace fra i malati; non giurare continuamente sull'emorroissa, ma abbi pietà della vedova oppressa; non guardare con sollecitudine la donna peccatrice che si inginocchia davanti al Signore, ma pentiti dei tuoi errori e versa molte lacrime; non dipingere Lazzaro risvegliato dai morti, ma preoccupati di una buona giustificazione per la tua Risurrezione; non portare il cieco sulla veste, ma conforta con benefici colui che è in vita ed è privo della vista; non dipingere le ceste avanzate, ma nutri coloro che hanno fame; non portare sui vestiti le brocche di acqua che (Cristo) riempì (di vino) a Cana di Galilea, ma piuttosto dai da bere a coloro che hanno sete.

Edizioni: PG 40, 165-168; H. G. Thummel, *Die Frühgeschiche*, cit., pp. 308-309; P.J.Alexander, *The Iconoclastic Council*, cit., n. 18; Asterius of Amasea, *Homilies I-XIV*, Text, Introduction and notes by C. Datema, Leiden, 1970, pp. 8 ss.

159. Epifanio di Salamina, *Tractatus contra eos qui imagines faciunt*

Λόγος τοῦ ἁγίου Ἐπιφανίου κατὰ τῶν ἐπιτηδευόντων ποιεῖν εἰδωλικῷ θεσμῷ εἰκόνας εἰς ἀφομοίωσιν τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν μαρτύρων, ετι δὲ καὶ ἀγγέλων καὶ προφητῶν.

Ἴδωμεν τοὺς κατὰ τὸ θέλημα τοῦ θεοῦ πολιτευσαμένους πατριάρχας καὶ προφήτας καὶ μιμησώμεθα αὐτούς, ἵνα ὄντως καθολικῆς καὶ ἀποστολικῆς ἐκκλησίας υἱοὶ ὀνομασθῶμεν. Εἰδόσιν οὖν νόμον λαλῶ. Εἰπάτωσαν δὲ καὶ οἱ ἀδήλως τρέχοντες· τίς τῶν ἁγίων πατήρων χειροποίητων προσεκύνησεν; Ἢ τίς τοῖς ἰδίοις σέβειν παρέδωχεν; Τίς τῶν ἁγίων καταλιπὼν τὸν ἀνεκλειπῆ πλοῦτον, τὴν εἰς θεὸν ἐλπίδα ἐν γνώσει, εἀυτὸν ζωγραφήσας, προσκυνεῖσθαι ἐκέλευσεν; Ὁ ἡγούμενος τῶν ἐν πίστει Ἀβραὰμ, οὐχὶ φεύγων τὰ νεκρὰ φίλος ζῶντος θεοῦ ἐκλήθη; Ἢ Μωσὴς οὐχὶ φεύγων τὴν τοιαύτην πλάνην, ἠρνήσατο τὴν παροῦσαν ἀπόλαυσιν; Ἀλλ’ἐρεῖς μοι, ὅτι· Οἱ πατέρες εἴδωλα ἐθνῶν ἐβδελύξαντο, ἡμεῖς δὲ τὰς εἰκόνας τῶν ἁγίων ποιοῦμεν εἰς μνημόσυνον αὐτῶν, καὶ εἰς τιμὴν ἐκείνον ταῦτα προσκυνοῦμεν. Καὶ πάντως γὰρ ταύτῃ τῇ ὑποθέσει ἐτόλμησάν τινες ὑμῶν ἔνδον τοῦ ἁγίου οἴκου τὸν τοῖχον κονιάσαντες χρώμασι διηλλαγμένοις τὰς εἰκόνας ἀνατύπωσαντες Πέτρου καὶ Ἰωάννου καὶ Παύλου, ὡς ὁρῶ κατὰ τὴν ἐπιγραφὴν ἑκάστην τῶν ψευδωνύμων εἰκόνων ὑπὸ τῆς μορίας τοῦ ζωγράφου κατὰ τὸν νοῦν αὐτοῦ τυπωθεῖσαν. Καὶ πρῶτον μὲν οἱ νομίζοντες ἐν τούτῳ τιμᾶν τοὺς ἀποστόλους μαθέτοσαν, ὅτι ἀντὶ τῆς τιμῆς πλέον αὐτοὺς ἀτιμάζουσιν. Παῦλος γὰρ τὸν ψευδώνυμον ἱερέα ἐνυβρίσας τοῖχον κεκονιαμένο ἀπεφήνατο.Οὐκοῦν εἰκόνας αὐτῶν τὰς αὐτῶν ἐντολὰς δι’ἀρετῶν στήσωμεν.
Ἀλλ'ἐρεῖς ὅτι· εἰς ὑπόμνησιν τῆς ἰδέας αὐτῶν τὰς εἰκόνας αὐτῶν θεωροῦμεν. Καὶ ποῦ γὰρ σοι ταῦτα προενετείλαντο; Προηιτιασάμεθα γὰρ τοὺς τοιούτους, ὅτι ἀγνοίᾳ φερόμενοι κοπιῶσιν εἰκῇ. «Οἴδαμεν γὰρ» φησὶν Ἰωάννης, «ὅτι ὅταν φανερωθῇ, ὅμοιοι αὐτῷ ἐσόμεθα», καὶ Παῦλος δε τοὺς ἁγίους «συμμόρφους τοῦ υἱοῦ τοῦ θεοῦ» ἐκήρυξεν· πῶς οὖν τοὺς ἐν δόξῃ μέλλοντας φαιδρύνεσθαι ἁγίους ἐν ἀδόξῳ καὶ νεκρῷ καὶ ἀλάλῳ θέλεις ὁρᾶν, τοῦ κυρίου λέγοντος περὶ αὐτῶν· «ἔσονται γάρ, φησίν, ὡς ἄγγελοι θεοῦ». πῶς δὲ καὶ ἀγγέλους πνεύματα ὑπάρχοντας καὶ ἀεὶ ζῶντας ἐν νεκροῖς γράφων προσκυνεῖς, τοῦ προφήτου λέγοντος· «ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα καὶ τοῦς λειτουργοὺς αὐτοῦ πυρὸς φλόγα»; λέγω δὲ οτι οὐδὲ αὐτοὶ θέλουσι προσκυνεῖσθαι. «Ὅρα μή· σύνδουλος γάρ σου εἰμὶ καὶ τῶν ἀδελφῶν σου τῶν ἐχόντων τὴν μαρτυρίαν Ιησοῦ. Τῷ θεῷ, φησίν, προσκύνησον». Αλλ' οὐδὲ οἱ ἀπόστολοι ἠθέλησανπροσκυνεῖσθαι. Καὶ γὰρ οτε εὐαγγελίζεσθαι ἀπεστάλησαν, ἑαυτοὺς προσκυνεῖσθαι οὐκ ηθελον, ἀλλὰ τὸν αὐτοὺς ἀποστείλαντα Χριστόν. Ὁ γὰρ ἐξουσίαν παρ' αὐτοῦ λαβὼν δεσμεύειν καὶ λύειν ἐπὶ γῆς καὶ οὐρανοῦ, ἔλεγε Κορνηλίῳ ὅτι· «ὁμοιοπαθής εἰμι κατὰ σὲ ἄνθρωπος», καὶ ἐδίδασκε μὴ ἑαυτὸν προσκυνεῖσθαι ἀλλὰ τὸν σωτῆρα Χριστόν. περὶ δὲ τῶν ἀγγέλων οἱ πατέρες οἱ ἐν Λαοδικείᾳ συνελθόντες, πάντως γὰρ ὅτι διὰ τοιαύτην ὑπόθεσιν συνήχθησαν, λέγουσιν· «εἴ τις ἐγκαταλείπει τὴν ἐκκλησίαν τοῦ θεοῦ καὶ ἀγγέλους ὀνομάζει, ἀνάθεμα ἔστω· ὅτι ἐγκατέλιπε τὸν κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστὸν καὶ εἰδωλολατρείᾳ προσελήλυθε».

Ἤκουσα δὲ ὅτι καὶ τὸν ἀκατάληπτον υἱὸν τοῦ θεοῦ τινες γράφειν ἐπαγγέλονται· ὃ φρίξαί ἐστι τὸ ἀκοῦσαι, καὶ τὸ πιστεῦσαι βλασφήμον. πῶς γὰρ τὸν ἀκατάληπτον καὶ ἀνεκδιήγητον καὶ ἀπερινόητον, ἀπερίγραφόν τε γράφειν λέγει τις, ὃν οὐκ ἴσχυσε Μωυσῆς ἀτενίσαι; φασίν τινες οτι ἐπειδὴ τέλειος ἄνθρωπος ἐγένετο ἐκ Μαρίας τῆς ἀειπαρθένου, διὰ τοῦτο ἄνθρωπον αὐτὸν ποιοῦμεν. Καὶ διὰ τοῦτο ἐνηνθρώπησεν, ἵνα τὸν ἀκατάληπτον δι' οὗ τὰ πάντα ἐγένετο, διὰ χειρός σου γράψαι δυνηθῇς; οὐκοῦν οὐκ εστιν ομοιος τοῦ πατρὸς οὐδὲ ζωοποιεῖ τοὺς νεκρούς; ποῦ γάρ σοι διέταξε ταῦτα ἐλθὼν ἐπὶ γῆς, ποιῆσαι ὅμοιον αὐτοῦ καὶ προσκυνεῖν ἢ ὁρᾶν; Αὐτὴ ἡ διάταξις τοῦ πονηροῦ δῆλον, ἵνα καταφρονήσῃς θεοῦ. Δεῖ οὖν αὐτῷ ζῶντι προσκυνεῖν, ὡς εἶπεν, ἐν πνεύματι καὶ ἀληθείᾳ. Μὴ οὖν ἡ γαγγραινὰ νομὴν ἕξει; ὁ θεὸς γὰρ ἐν πάσῃ παλαιᾷ καὶ καινῇ ταῦτα ἀναιρεῖ, ἀκριβῶς λέγων· «κύριον τὸν θεὸν σου προσκυνήσεις καὶ αὐτῷ μόνῳ λατρεύσεις», λέγων· "Ζῶ ἐγώ, λέγει Κύριος, καὶ ἐμοὶ κάμψει πᾶν γόνυ". Οὐ δυνάμεθα οὖν δυσὶ κυρίοις δουλεύειν ζῶντι καὶ νεκρῷ. "Ἐπικατάρατος γὰρ", φησίν, "ὃς κτίσμα παρὰ τὸν κτίσαντα προσκυνέσει." Πάντα γὰρ ταῦτα περιέχει αὐτὸς καὶ οὐ περιέχεται ὑπό τινος. Οὐ μέμνημαί τι τοιοῦτον ἰδών.

Discorso contro coloro che si applicano a fare, per un rituale idolatra, delle immagini a somiglianza di Cristo, della Madre di Dio e dei martiri, ma anche degli angeli e dei profeti

Guardiamo dunque ai patriarchi e profeti che sono vissuti secondo il volere di Dio ed imitiamoli, per essere realmente chiamati figli della chiesa cattolica e apostolica. Parlo dunque a coloro che hanno compreso la legge. Quelli che camminano nell'incertezza potrebbero dire: "Quale dei santi padri venerava le cose manufatte? O chi ha ordinato di venerarle con i propri beni (offrendo i propri beni)? Quale dei santi, abbandonando la ricchezza inesauribile, e cioè la speranza nella conoscenza di Dio, avendo fatto dipingere se stesso, ha ordinato di venerare l'immagine?
Abramo, guida di coloro che sono nella fede, non fu forse chiamato amico del dio vivente perchè aveva fuggito gli idoli morti (lett. le cose morte)? Mosè non rifiutò il piacere presente, avendo evitato questo stesso errore? Ma mi dirai: "I Padri hanno destato gli idoli dei pagani, ma noi facciamo le immagini dei santi in loro memoria e le veneriamo in loro onore".
E basandosi completamente su questo falso pretesto alcuni di voi hanno osato intonacare le pareti della santa chiesa, rappresentando con colori differenti le immagini di Pietro, Giovanni e Paolo, come vedo dalle iscrizioni poste sotto a ciascuna delle false immagini dipinte per la pazzia del pittore secondo il suo pensiero. E per prima cosa coloro che ritengono di onorare in questo modo gli apostoli sappiano che, anzichè onorarli, li oltraggiano maggiormente. Paolo, infatti, rimproverando il falso sacerdote, lo ha chiamato un muro imbiancato (At 23,3). Poniamo dunque i loro insegnamenti come loro immagini attraverso le virtù (oppure i loro insegnamenti sulle virtù?).
Ma dirai che " osserviamo le loro immagini per ricordare le loro figure". Ma dove ti sono state ordinate queste cose? Abbiamo già detto prima, infatti, che costoro, che sono trasportati dall'ignoranza, si affaticano invano. "Sappiamo, infatti – dice Giovanni – che quando sarà manifestato saremo simili a Lui"(1Gv 3,2), e Paolo ha annunciato che i santi "hanno la stessa forma del Figlio di Dio" (Rom 8, 29). Come dunque vuoi vedere i santi che sono in procinto di splendere nella gloria rappresentati in una materia ingloriosa, morta e muta, quando il Signore stesso dice riguardo a loro che "saranno infatti come angeli di Dio?" (Mt 22, 30). Come puoi, dopo aver rappresentato in immagini morte gli angeli, che sono spiriti e sempre

viventi, prestare ad esse venerazione, mentre il profeta dice: "fai dei venti i tuoi messaggeri, delle fiamme guizzanti i tuoi ministri" (Sal 103, 4)?
Io dico invece che neppure loro vogliono essere venerati: «Guardati dal farlo! Io sono un servo di Dio come te e i tuoi fratelli, i profeti, e come coloro che custodiscono le parole di questo libro. È Dio che devi adorare» (Ap. 22, 9). Ma neppure gli apostoli volevano essere venerati, E infatti, quando furono inviati a diffondere il Vangelo, non volevano essere venerati loro stessi, ma piuttosto chiedevano che si venerasse Cristo, che li aveva mandati. Quello che da Lui ha ricevuto il potere di legare e di sciogliere sulla terra come in cielo (cioè San Pietro), disse a Cornelio: "«Alzati: anch'io sono un uomo!» (At 10, 26). E gli insegnò che non doveva venerare lui, ma Cristo Salvatore.
Riguardo agli angeli, i padri convenuti a Laodicea, i quali si erano riuniti proprio per questo problema, dicono: "I cristiani non dovrebbero abbandonare la chiesa di Dio e volgersi alla venerazione degli angeli, così introducendo una venerazione degli angeli. Questo è vietato. Se qualcuno, dunque, mostra inclinazione verso questa nascosta idolatria, su di lui sia anatema, perchè ha abbandonato Gesù Cristo e ha accolto in sè l'idolatria".
Ho sentito anche che alcuni dicono di dipingere l'incomprensibile Figlio di Dio, cosa che è terribile da sentire e blasfema da credere. Come può infatti qualcuno dire di rappresentare l'incomprensibile, inesplicabile, inconcepibile e irrapresentabile, sul quale Mosè non potè fissare gli occhi? Alcuni dicono: poichè attraverso Maria, sempre vergine, è divenuto un essere umano perfettamente compiuto, lo rappresentiamo come uomo. Ma egli è divenuto uomo in modo tale che tu puoi dipingere l'incomprensibile, che regge con la sua mano tutto l'universo? Non è Egli piuttosto simile al Padre, e non fa tornare vivi i morti? Quando mai, allorchè è venuto sulla terra, ha ordinato di offrigli un'immagine che lo rappresenta, o di ammirarla, o anche solo di guardarla? Molto chiaramente, questo è un precetto che viene dal male, per spingerti a disprezzare Dio.
Bisogna dunque venerare colui che vive, come egli ha detto, in spirito e verità. Questa cancrena non si diffonderà, dunque? Dio, infatti, sia nell'Antico che nel Nuovo Testamento, respinge queste cose, dice precisamente: "*Adorerai il Signore Dio tuo e a Lui solo servirai"* e ancora: "*Come è vero che io vivo, dice il Signore,ogni ginocchio si piegherà davanti a me*" (Rom 14, 10). Non possiamo servire due padroni, uno vivo e uno morto. "Sia maledetto – dice – colui che venera la creatura al posto del Creatore" (Rom 1, 25). Egli infatti comprende tutte queste cose e non è compreso da alcuna. Non ricordo di aver visto qualcosa di simile.

Edizioni: P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council of St. Sophia*, pp. 63-64; *Nicephori...Refutatio eteversio*, ed. Featherstone, cit., 160-165, pp. 256-265 (inframezzato al commento di Niceforo); commentato daNiceforo nell'Adversus Epiphanidem in Spicilegium Solesmense : complectens sanctorum patrumscriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera : selecta e graecis orientalibusque et latinis codicibus / ...curante Domno J. B. Pitra, vol. IV, Paris, 1858, cap. VI-XIII, pp. 305-335.

160. Epifanio di Salamina, *Epistula ad Theodosium imperatorem*

Τὴν εἰδωλολατρείαν ἐν τῷ κόσμῳ τῇ ἑαυτοῦ κακοτεχνίᾳ ὁ διάβολος ἐμηχανήσατο καὶ ἐν τῷ κόσμῳ ἔσπειρε τοῦτο καὶ ἐθεμελίωσε καὶ τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τοῦ θεοῦ ἀπέστρεψε· νῦν δὲ πάλιν μετὰ τὰς αἱρέσεις καὶ τὰ εἴδωλα εἰς ἀρχαίαν εἰδωλολατρείαν τοὺς πιστοὺς καθείλκυσε καὶ ἠπάτησε. Νοήσει γὰρ ἡ σὴ εὐσέβεια καὶ ἡ ἐκ θεοῦ σοι δοθεῖσα σοφία καὶ ἐν βάθει νοημάτων ἐρευνήσει, εἰ πρέπον ἐστὶν ἔχειν ἡμᾶς θεὸν ζωγραφητὸν διὰ χρωμάτων. Τίς ἤκουσε τοιαῦτα πώποτε;

*** (τὸν βασιλέα μετὰ τῶν τέχνων ἐγκωμιάζων)*** (ἡ πίστις) ἀεὶ μὲν οὖσα καὶ ὑπὸ ὀλίγων πάλαι φυλαχθεῖσα διὰ δὲ τὴν τοῦ Ἀρείου κακοδοξίαν ὑπὸ οἰκουμενικῆς συνόδου ἁγίων πατέρων ἡμῶν ἐπισκόπων ἐν Νικαίᾳ τῇ πόλει ὁμολογηθεῖσα, καὶ ἔστιν αὕτη, ὡς ὡμολόγησαν καὶ ὑπέγραψαν τριακόσιοι δεκαοκτὼ ἐπίσκοποι, οὐ πρόσφατον ἐκθέμενοι πίστιν, ἀλλὰ τὴν ἀεὶ οὖσαν ὁμολογήσαντες, οἷς καὶ ἡμεῖς ὡς υἱοὶ ἀκολουθοῦντες ἀπὸ νέας ἡλικίας, αὐτοί τε καὶ οἱ ἡμῶν γονεῖς ἐν αὐτῇ γεγεννημένοι, τὴν αὐτὴν ὁμολογοῦμεν τε καὶ κατέχομεν· ὡς καὶ σύ, εὐσεβέστατε βασιλεῦ. Καὶ ἔστιν αὕτη· Πιστεύομεν εἰς ἕνα θεὸν πατέρα παντοκράτορα (καὶ τὰ ἑξῆς τοῦ συμβόλου).

Τίς ἤκουσε τοιαῦτα πώποτε; Τίς τῶν παλαιῶν πατέρων Χριστοῦ εἰκόνα ζωγραφήσας ἐν ἐκκλησίᾳ ἢ ἐν οἴκῳ ἰδίῳ κατέθετω; Τίς ἐν βήλοις θυρῶν τῶν ἀρχαίων ἐπισκόπων Χριστὸν ἀτιμάσας ἐζωγράφησεν;

Τίς τὸν Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ, Μωυσέα τε καὶ τοὺς προφήτας ἢ Πέτρον ἢ Ἀνδρέαν ἢ Ἰάκωβον ἢ Ἰωάννην ἢ τοὺς λοιποὺς ἀποστόλους οὕτως παρεδειγμάτισεν καὶ ἐθριάμβευσεν; ἅμα δὲ καὶ ψεύδονται, ἐξ ἰδίας αὐτῶν ἐννοίας μορφὰς τῶν ἁγίων ἄλλως καὶ ἄλλως ἀνατυποῦντες, ποτὲ μὲν γέροντας ποτὲ δὲ νεωτέρους τοὺς αὐτοὺς*, ἃ μὴ ἑωράκασιν ἐμβατεύοντες. Κόμην γὰρ ἔχοντα τὸν σωτῆρα γράφουσιν ἐξ ὑπονοίας διὰ τὸ Ναζωραῖον αὐτὸν καλεῖσθαι, ἐπείπερ οἱ Ναζιραῖοι κόμας ἔχουσιν. Σφάλλονται δὲ οἱ τοὺς τύπους αὐτῷ συνάπτειν πειρώμενοι· οἶνον γὰρ ἔπινεν ὁ σωτήρ, ὃν οἱ Ναζιραῖοι οὐκ ἔπινον. Καὶ αὐτὸ γὰρ ὅπερ πλάσσουσιν ἀπὸ ἰδίας ἐννοίας διανοούμενοι, ψεύδονται. γράφουσι γὰρ Πέτρον τὸν ἅγιον ἀπόστολον οἱ πλάνοι γέροντα ἄνδρα, τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ γένειον κεκαρμένον· γράφουσι δὲ καὶ τὸν ἅγιον Παῦλον ἄλλοι μὲν ἀναφαλαντέα, ἄλλοι δὲ φαλακρὸν γενειήτην καὶ τοὺς ἄλλους μαθητὰς ψιλῶς κεκαρμένους. Εἰ τοίνυν κόμην εἶχεν ὁ σωτήρ, οἱ δὲ ἄλλοι
μαθηταὶ ἦσαν κεκαρμένοι καὶ μὴ ἦν αὐτὸς κεκαρμένος καὶ ἴσος αὐτοῖς φαινόμενος, τίνι τῷ λόγῳ οἱ Φαρισαῖοι καὶ οἱ γραμματεῖς τριάκοντα ἀργύρια ἐδίδουν τῷ Ἰούδᾳ μισθοῦ χάριν, ὅπως φιλήσας αὐτὸν ὑποδείξῃ αὐτοῖς ὅτι "οὗτός ἐστιν ὃν ζητεῖτε", δυνάμενοι καὶ δι' ἑαυτῶν καὶ ὑπ' ἄλλων γνῶναι διὰ τοῦ σημείου τῆς κόμης ὃν ἐζήτουν εὑρεῖν καὶ μὴ μισθὸν δοῦναι;

Οὐχ ὁρᾶς, θεοφιλέστατε βασιλεῦ, τὸ ἔργον οὐ πρέπον θεῷ; Διὸ παρακαλῶ, βασιλεῦ θεοσεβέστατε καὶ μισοπόνηρε, πᾶσαν πλάνην ἐλέγχων, τῷ ἐν σοὶ ζήλῳ θεοῦ ἐν ἀληθείᾳ διὰ στερεᾶς σου νομοθεσίας μετὰ προστίμου ὁριζομένης, εἰ δυνατόν, πιστεύω δὲ ὅτι ἄν θέλῃς ἐν θεῷ δύνασαι, ὅπως τὰ βῆλα, ὅπου ἂν εὑρεθῇ ἔχοντα ψευδῶς μὲν ὅμως δὲ ἢ ἀποστόλων ἢ προφητῶν ζωγραφίας ἢ αὐτοῦ τοῦ κυρίου καὶ Χριστοῦ, ταῦτα πάντα συλλεγέντα ἀπὸ ἐκκλησιῶν ἢ βαπτιστηρίων ἢ οἰκιῶν ἢ μαρτυρίων εἰς ταφὴν πτωχῶν προχωρήσει, τὰ δὲ ἐν τοίχοις διὰ χρωμάτων λευκανθῆναι· τὰ δὲ ἐν μουσαρίῳ προληφθέντα γραφῆναι, ἐπειδὴ δὲ δυσχερές ἐστι τὸ τοιοῦτον ἀνασκεύασμα, ἐν τῇ δοθείσῃ σοι ὑπο τοῦ θεοῦ σοφίᾳ εἰδέναι, πῶς προστάξεις. Εἰ μὲν δυνατὸν ταῦτα ἀνασκευασθῆναι, εὖ ἂν ἔχοι· εἰ δὲ ἀδύνατον, ἀρκεσθῆναι τοῖς προγεγονοσίν καὶ μηκέτι τινὰ ζωγραφεῖν οὕτως. Καὶ γὰρ οἱ ἡμέτεροι πατέρες οὐδὲν ἄλλο ἔγραφον, εἰ μὴ τὸ σημεῖον τοῦ Χριστοῦ τὸν σταυρὸν ἐν ταῖς αὐτῶν θύραις κὰι πανταχοῦ.

***

(...ἐξεῖναι αὐτοῖς καὶ τοὶς σάββασιν οὐ τῆς τεσσαρακοστῆς μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐν ἀλλοῖς καιροῖς ἀσιτεῖν ἄχρις ἑνάτης ὥρας, μεθ'ἣν ἀπονηστίζεσθαι καὶ καταλύειν τῆς ἀσιτείας).

***

(Πρῶτα μὲν ὁμολόγησεν, ὅτι γέλως καὶ χλεύη τῆς φλυαρίας ταύτης ἕνεκεν τοῖς πολλοῖς προκείται· ἔπειτα δὲ ἐπήγαγεν, ὅτι·) Πολλάκις τοῖς δοκοῦσι σοφοῖς ταῦτα περιαιρεθῆναι συμβουλεύσας, καίτοι γε ἐπισκόποις οὖσι καὶ διδασκάλοις καὶ συλλειτουργοῖς, ὑπὸ πάντων οὐχ ἠκούσθην, ἀλλ'ὑπ'ἐνίων οὐχ ἐδέχθην παρ'αὐτῶν, οὐδὲ πρὸς βραχὺ καὶ τούτων ὀλίγων παντελῶς. ἀκοῦσαι τῆς ἐμῆς φονῆς ἠνέσχοντο.

Il diavolo, con i suoi inganni, ha introdotto l'idolatria nel mondo, ne ha gettate le fondamenta e l'ha disseminata su tutta la terra e ha allontanato gli uomini da Dio; e ora di nuovo, dopo le eresie e gli idoli, ha ingannato i fedeli - li ha spinti verso l'antica idolatria. La tua pietà dunque rifletterà e la saggezza che ti è stata da Dio indagherà nella profondità dei pensieri, se è opportuno per noi che Dio sia dipinto con i colori. Chi mai ha udito queste cose?

...lodando il padre attraverso i figli... La fede che sempre è e che in tempi non lontani è stata custodita dall'eresia di Ario e confessata dal dal sinodo ecumenico dei santi padri nella città di Nicea, quella stessa confessione di fede che 318 vescovi professarono e sottoscrissero, senza aver proposto una nuova fede, ma avendo riconosciuto quella che è da sempre, e che anche noi, come figli di una nuova generazione, abbiamo seguito, giacchè sia noi che i nostri genitori siamo nati sotto di essa, questa stessa fede la confessiamo e la accogliamo, come anche tu, o piissimo imperatore. Ed è questa: "Crediamo in un solo Dio, padre che governa tutte le cose..." (e segue il resto del Simbolo).

Chi ha udito mai queste cose? Quale degli antichi padri, avendo dipinto l'immagine di Cristo, la pose in una chiesa o nella propria casa? Quale degli antichi vescovi, giacchè venerava Cristo, lo dipinse sui tendaggi delle porte? Chi di loro in tal modo mostrò o portò in trionfo Abramo, o Isacco, o Giacobbe, o Mosè o i profeti, o Pietro, Andrea, Giacomo, Giovanni e gli altri apostoli?

Al tempo stesso coloro che dipingono queste immagini mentono, rappresentando le figure dei santi secondo i loro pensieri, nell'una o nell'altra maniera, mostrando gli stessi ora come anziani, ora più giovani, entrando così in cose che non hanno mai visto. Rappresentano il Salvatore con i capelli lunghi, e questo per congettura, perché egli è chiamato il Nazareno e i Nazareni portano i capelli lunghi. Sono in errore quelli che cercano di attaccargli degli stereotipi; infatti, il Salvatore beveva vino, mentre i Nazareni non lo bevevano. Allo stesso modo mentono in ciò che rappresentano secondo i loro pensieri. Questi impostori rappresentano il santo apostolo Pietro come un uomo vecchio, con i capelli e la barba tagliata corta; alcuni rappresentano San Paolo come un uomo stempiato, altri come un essere calvo e barbato, e gli altri apostoli con i capelli completamente tagliati. Se dunque il Salvatore aveva i capelli lunghi mentre i discepoli erano calvi, e dunque egli, non essendo calvo, non appariva uguale a loro nell'aspetto, per quale motivo gli scribi e i farisei dettero una ricompensa di trenta denari d'argento a Giuda affinchè baciandolo mostrasse loro che "questi è colui che cercate", quando da se stessi o attraverso altri, grazie al segno della chioma, avrebbero potuto capire di aver trovato colui che cercavano, e questo senza pagare alcun compenso?

Non vedi, o imperatore sommamente amante di Dio, che queste opere non si convengono a Dio? Perciò ti chiedo, o imperatore che hai la massima venerazione per Dio e odi il male, di respingere completamente l'errore, con il tuo zelo di essere nella verità di Dio, attraverso la

severa legislazione da te stabilita assieme alla pena, affinchè, se possibile, e credo che su tu lo vuoi in Dio sia possibile, le tende, quando ne siano trovate che abbiano false pitture - come in effetti sono - degli apostoli o dei profeti, o addirittura dello stesso Signore Gesù Cristo, siano rimosse dalle chiese, dai battisteri, dalle case e dai *martiria* e vadano per la sepoltura dei poveri; le pitture sulle pareti, invece, dovrebbero essere scialbate; per quanto concerne quelle che sono state rappresentate a mosaico, poiché la loro rimozione è difficile, ordina come sai nella sapienza che ti è stata donata da Dio. Se è possibile, siano rimosse, bene ed opportunamente; ma se ciò si rivela impossibile, si lasci che ciò che già esiste sopravviva, e si faccia in modo per il futuro che nessuno dipinga più in tale maniera. E infatti i nostri padri non rappresentarono altro se non il segno della croce di Cristo, sulle porte e dovunque.
...
Sia loro concesso anche nei sabati, non solo in quaresima, ma anche nelle altre stagioni del tempo liturgico, fino alla nona, di rompere il digiuno e sciogliere l'astinenza dopo di essa...
...
(Dapprima dunque egli riconobbe a causa di questa fandonia andava incontro allo scherno e alla derisione di molti, poi aggiunse anche le seguenti cose): "Benchè abbia spesso consigliato di rimuovere queste cose a coloro che sembravano saggi, ed erano vescovi, maestri e colleghi, tuttavia non sono stato udito da tutti, ma solo da alcuni, e da questi pochi per intero.
Non sono stato approvato da essi, e non hanno tollerato di ascoltare la mia voce neppure per breve tempo.

Edizioni: K. Holl, *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, vol. 2. Tübingen, 1928 (rist. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964): 360-362; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre : Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin, 1992, pp.300-302.

161. Agostino, *De consensu Evangelistarum,* I, 10, 16

Cum enim vellent tale aliquid fingere Christum scripsisse ad discipulos suos, cogitaverunt ad quos potissimum scribere potuisse facile crederetur, tamquam ad illos, qui ei familiarius adhaesissent, quibus illud quasi secretum digne committeretur, et occurrit eis Petrus et Paulus, credo quod pluribus locis simul eos cum illo pictos viderent, quia merita Petri et Paulietiam propter eumdem passionis diem celebrius sollemniter Roma commendat. Sic omnino errare meruerunt, qui Christum et Apostolos eius non in sanctis codicibus, sed in pictis parietibus quaesierunt, nec mirum, si a pingentibus fingentes decepti sunt. Toto enim tempore, quo Christus in carne mortali cum suis discipulis vixit, nondum erat Paulus discipulus eius...

Volendo infatti supporre che Cristo avesse scritto qualcosa di simile ai suoi discepoli, pensarono a chi sarebbe stato più verosimile che egli avesse scritto, chi furono cioè le persone a lui più familiarmente unite, sì che fosse conveniente confidar loro quella specie di segreto. E pensarono a Pietro e a Paolo per il fatto, credo, che in più luoghi li vedevano dipinti insieme con lui. Roma infatti celebra con festosa solennità i meriti di Pietro e di Paolo collocando anche nello stesso giorno il ricordo del loro martirio. In tale grossolano errore meritamente incorsero coloro che andarono a cercare Cristo e gli Apostoli non nei sacri libri ma nelle pitture murali; e niente di strano se questi autori fantasiosi furono ingannati da autori di pitture. Per tutto il tempo infatti che Cristo trascorse con i suoi discepoli nella carne mortale Paolo non era ancora suo discepolo.

Edizioni: PL 34, 1049; *Il consenso degli evangelisti* : testo latino dell'edizione Maurina confrontato con il Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum / Sant'Agostino ; introduzione di Pío de Luis ; traduzione di Vincenzo Tarulli ; indici di Franco Monteverde, Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere Esegetiche, Nuova biblioteca agostiniana, vol. 10/1, Roma, 1996, p. 18.
Traduzioni: *Il consenso degli evangelisti*, Nuova biblioteca agostiniana, vol. 10/1, p. 19

162. Agostino, *De Trinitate*, VIII, 4,7

Necesse est autem, cum aliqua corporalia lecta vel audita quae non vidimus, credimus, fingat sibi animus aliquid in lineamentis formisque corporum, sicut occurrerit cogitanti, quod aut verum non sit, aut etiam si verum est, quod rarissime potest accidere; non hoc tamen fide ut teneamus quidquam prodest, sed ad aliud aliquid utile, quod per hoc insinuatur. Quis enim legentium vel audientium quae scripsit apostolus Paulus, vel quae de illo scripta sunt, non fingat animo et ipsius Apostoli faciem, et omnium quorum ibi nomina commemorantur? Et cum in tanta hominum multitudine quibus illae Litterae notae sunt, alius aliter lineamenta figuramque illorum corporum cogitet, quis propinquius et similius cogitet, utique incertum est. Neque ibi occupatur fides nostra, qua facie corporis fuerint illi homine; sed tantum quia per Dei gratiam ita vixerunt ,et ea gesserun, quae Scriptura illa testatur. Hoc utile est credere, et non desperandum, et appetendum. Nam et ipsius facies Dominicae carnis, innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecumque erat. Neque in fide nostra quam de Domino Iesu Christo habemus, illud salubre est quod sibi animus fingit, longe fortasse aliter quam res habet, sed illud quod secundum speciem de homine cogitamus; habemus enim quasi regulariter infixam naturae humanae notitiam, secundum quam quidquid tale aspicimus, statim hominem esse cognoscimus, vel hominis formam.

Quando crediamo a delle realtà corporee di cui abbiamo letto o sentito parlare, ma che non vediamo, è necessario che il nostro animo si rappresenti una qualche immagine dei lineamaenti e delle forme dei corpi, come si presentano a colui che li immagina. Sia che questa immagine non sia vera, sia che invece essa corrisponda alla realtà - cosa che può accadere assai raramente - ciò che importa per noi non è di tener fede ad essa, ma a qualcos'altro di utile, che ci viene suggerito da questa rappresentazione. Ma la nostra fede non si farà prendere da questo, e cioè dal desiderio di conoscere quali sembianze corporee abbiano avuto quegli uomini, ma le importerà soltanto si sapere che per la grazia di Dio essi sono vissuti in tal modo e hanno compiuto quelle azioni che la Scrittura stessa riferisce. Questo è quello che è utile credere, ciò di cui non dobbiamo disperare, ciò che dobbiamo desiderare. E infatti lo stesso volto della carne del Signore varia e viene immaginato in innumerevoli rappresentazioni diverse, e tuttavia era uno solo, qualunque fosse. Ma ciò che è salutare nella fede che abbiamo riguardo al Signore Gesù Cristo non è quello che l'animo si rappresenta, forse in modo molto diverso dalla realtà, ma ciò che pensiamo dell'uomo secondo la sua natura specifica. Abbiamo infatti impressa in noi, come una regola, la nozione di natura umana, secondo la quale quello che vediamo tale lo riconosciamo subito come uomo o come forma di un uomo.

Edizioni: PL 42, 951-952; *La Trinità* / Sant'Agostino ; introduzione di A. Trapè e M. F. Sciacca ; traduzione di Giuseppe Beschin, *Opere di Sant'Agostino. Parte I, Libri - Opere filosofico-dommatiche*, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 4, Roma, 1973, p. 336.
Traduzioni: *La Trinità* / Sant'Agostino, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 4, cit., p. 337.

163. Leonzio, *fragmentum*

Ἐν δὲ τῷ προσεύχεσθαι αὐτὸν ἐγένετο τὸ εἶδος τοῦ προσώπου αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος καὶ ὁ ἱματισμὸς αὐτοῦ λαμπρῶς ἐξαστράπτων. οἷς ἐπιφέρει λέγων· Καλῶς οἱ χρωμα τογράφοι ζωγράφοι μίαν εἰκόνα τοῦ κυρίου γράφειν οὐ μεμαθήκασιν. ποίαν γὰρ εἰκόνα ἰσχύουσιν γράψαι; τὴν ἐν τῷ βαπτίσματι, ἣν ὁ Ἰορδάνης ἰδὼν ἔφριξεν; ἀλλὰ τὴν ἐν τῷ ὄρει, ἣν οὐχ' ὑπήνεγκαν κατανοῆσαι Πέτρος καὶ Ἰάκωβος καὶ Ἰωάννης; ἀλλὰ τὴν ἐν τῷ σταυρῷ, ἣν ὁ ἥλιος κατανοήσας ἐσκοτίσθη; ἀλλὰ τὴν ἐν τῷ τάφῳ, ἣν κατανοήσασαι αἱ κάτω δυνάμεις ἔφριξαν; ἀλλὰ τὴν ἐν τῇ ἀναστάσει, ἣν ὅτε οἱ μαθηταὶ θεασάμενοι οὐ συνῆκαν; ἐκπλήττει με σφόδρα εἷς ἕκαστος τῶν λεγόντων ὅτι "Ἐγὼ τὸ ὁμοιωσείδιν τοῦ κυρίου κέκτημαι." θέλεις τὸ ὁμοιωσείδιν αὐτοῦ κτήσασθαι; ἐν τῇ ψυχῇ σου αὐτὸ κτῆσαι· εἰκόνι γὰρ ἀμήχανον γραφῆναι τὸν κύριον.

"Mentre pregava, l'aspetto del suo volto e le sue vesti divennero splendenti come il sole, gettando luce intorno a sè". Continua dicendo: "Giustamente i pittori non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo. Quale immagine potevano infatti rappresentare? Quella del Battesimo, vedendo la quale il Giordano rabbrividì? O quella sul monte, che Pietro, Giacomo e Giovanni non poterono comprendere? O quella sulla croce, di fronte alla quale il sole, avendola compresa, si oscurò? O quella nella tomba, avendo visto la quale le potenze degli inferi inorridirono? O quella della Resurrezione, che i discepoli non capirono, quando la videro? Mi sconvolge completamente ognuno di quelli che dicono: "Possiedo un'immagine del Signore". Vuoi procurarti la sua immagine? Allora acquistala nella tua anima. È infatti impossibile rappresentare il Signore in immagine".

Edizioni: : Nicephori...*Refutatio et Eversio*, cit., 89, 3-21, pp. 157-158

Atteggiamenti iconofobi

164. Epifanio di Salamina, *Testamentum ad cives*

Διαθήκη πρὸς τοὺς τῆς ἐκκλησίας τῆς αὐτοῦ

Προσέχετε ἑαυτοῖς καὶ κρατεῖτε τὰς παραδόσεις ἃς παρελάβετε· μὴ ἐκκλίνητε δεξιὰ μηδὲ ἀριστερά. Καὶ ἐν τούτῳ μνήμην ἔχετε, τέκνα ἀγαπητά, τοῦ μὴ ἀναφέρειν εἰκόνας ἐπ' ἐκκλησίας μήτε ἐν τοῖς κοιμητηρίοις τῶν ἁγίων· ἀλλ' ἀεὶ διὰ μνήμης ἔχετε τὸν θεὸν ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν. ἀλλ' οὔτε κατ' οἶκον κοινόν· οὐκ ἔξεστι γὰρ Χριστιανῷ δι' ὀφθαλμῶν μετεωρίζεσθαι καὶ ῥεμβασμῶν τοῦ νοός, ἀλλ' ἐγγεγραμμένα καὶ ἐντετυπωμένα ἔστω πᾶσι τὰ πρὸς τὸν θεόν.

Testamento ai fedeli della sua chiesa

Abbiate cura di voi stessi e mantenete le tradizioni che avete ricevuto; non deviate nè a destra nè a sinistra. E ricordate sempre questo, o figli diletti, di non portare immagini nelle chiese o nei cimiteri dei santi; ma attraverso la memoria abbiate sempre Dio nei vostri cuori; non però in una casa comune: non è permesso infatti al cristiano di farsi agitare da ciò che vede attraverso gli occhi o dalle divagazioni della mente, ma le cose che riguardano Dio siano scritte e rappresentate in tutti i fedeli.

Edizioni: K. Holl, *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, vol. 2. Tübingen, 1928 (rist. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964), 363; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre : Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin, 1992, p. 302

165. Epifanio di Salamina, *Epistula ad Iohannem Hyerosolimitanum*

Ἐπιφανίου πρὸς Ἰωάννην τὸν Αἰλίας ἐπίσκοπον ἐπιστολή

ὁ δὲ θεὸς τῆς εἰρήνης ποιήσει μεθ' ἡμῶν κατὰ τὴν αὐτοῦ φιλανθρωπίαν εἰς τὸ συντριβῆναι τὸν σατανᾶν ὑπὸ τοὺς πόδας ἡμῶν τῶν Χριστιανῶν καὶ ἀποδιωχθῆναι πᾶσαν πρόφασιν πονηρὰν εἰς τὸ μὴ σχισθῆναι τὸν σύνδεσμον ἐξ ἡμῶν τῆς τοῦ Χριστοῦ ἀνυποκρίτου ἀγάπης καὶ εἰρήνης καὶ ὀρθῆς πίστεως καὶ ἀληθείας. Ἐπεὶ δὲ ἤκουσα ὅτι τινὲς ἐγόγγυσαν καθ' ἡμῶν, ὅτι ἐν τῷ διαβαίνειν ἡμᾶς ἐπὶ τὸν ἅγιον τόπον τῆς Βεθῆλ τοῦ συναγελασθῆναι τῇ σῇ τιμιότητι ὡς ἤλθομεν εἰς τὴν κώμην τὴν λεγομένην Ἀναυθά, θεασάμενοι λύχνον καιόμενον καὶ ἐρωτήσαντες ἔγνωμεν ἐκκλησίαν εἶναι ἐν τῷ τόπῳ, εἰσερχόμενοι δὲ τοῦ εὐχὴν ἐπιτελέσαι εὕρομεν βῆλον ἐν τῇ θύρᾳ βαπτὸν ἐν ᾧ ἐζωγράφητο ἀνδροείκελόν τι εἰδωλοειδές, ὃ ἔλεγον τάχα ὅτι Χριστοῦ ἦν τὸ ἐκτύπωμα ἢ ἑνὸς τῶν ἁγίων οὐ γὰρ μέμνημαι ἐγὼ θεασάμενος, καὶ εἰδὼς ὅτι μύσος ἐστὶν ἐν ἐκκλησίᾳ ταῦτα εἶναι, διέρρηξα αὐτὸ καὶ συνεβούλευσα ἀμφιάσαι ἐν αὐτῷ πένητα τελευτήσαντα, οἱ δὲ γογγύσαντες ἔλεγον· "ἔδει αὐτὸν ἀλλάξαι ἐκ τῶν ἰδίων τὸ βῆλον πρὶν ἢ αὐτὸ σχίσῃ".
Καίτοι γε ἐμοῦ ὑποσχομένου ὅτι ἀντ' αὐτοῦ ἀποστελῶ ἕτερον, ἐβράδυνα δὲ τοῦ ἀποστεῖλαι διὰ τὸ ἀναγκαῖόν με ζητεῖν - προσεδόκων γὰρ ἀπὸ Κύπρου ἀποστέλλεσθαί μοι - νῦν οὖν ὅπερ εὗρον ἀπέστειλα. Καταξίωσον οὖν κελεῦσαι τῷ πρεσβυτέρῳ τῆς παροικίας δέξασθαι παρὰ τοῦ ἀναγνώστου τὸ ἀπεσταλμένον, καὶ παρακαλῶ πρόσταξον, ἵνα μὴ τοιαῦτα ἁπλοῦται ἐν ταῖς ἐκκλησίαις. Πρέπει γὰρ τῇ σῇ τιμιότητι περὶ πάντων φροντίζειν καὶ ακριβολογεῖν περὶ τῶν συμφερόντων τῇ τοῦ θεοῦ ἐκκλησίᾳ καὶ τοῖς λαοῖς.

Lettera di Epifanio a Giovanni vescovo di Gerusalemme

Il Dio della pace, secondo il suo amore per noi, farà sì che Satana sia schiacciato sotto i piedi di noi cristiani e tutta la sopraddetta malvagità venga scacciata, affinchè non sia scisso il vincolo del nostro sincero amore per Cristo, per la pace, per la fede ortodossa e per la verità.
Ho sentito che alcuni hanno mormorato contro di noi per il seguente fatto. Mentre viaggiavamo verso il santo luogo di Bethel per riunirci a vostra Eccellenza, allorché

giungemmo presso un villaggio chiamato Anautha, avendo visto una luce accesa e avendo chiesto informazioni al riguardo, venimmo a sapere che c'era una chiesa nel luogo, e, entrati per recitare una preghiera, trovammo sulla porta un velo colorato sul quale era dipinto qualcosa che aveva la forma di un idolo ed era simile a un uomo; le persone del luogo dicevano che era l'immagine di Cristo o di qualcuno dei santi, non ricordo con precisione che cosa ho visto; ma giacché so che la presenza di queste cose nella chiesa è un'infamia, squarciai il velo e suggerii che in esso venisse avvolto un qualche povero che era morto; ma essi, lamentandosi, dissero: "Avresti dovuto sostituire il velo a tue spese prima di lacerare questo". Sebbene io avessi promesso di mandare un altro velo in sostituzione di quello, ho ritardato a inviarlo, in quanto ho dovuto cercarlo - ho atteso infatti che mi venisse inviato da Cipro – e ora mando dunque quello che ho trovato. Ritengo opportuno che si chieda al presbitero della parrocchia di ricevere dalle mani del lettore quello che ho inviato, e vi esorto ad ordinare che simili cose non siano mostrate nelle chiese.
Conviene infatti a vostra Eccellenza di riflettere su tutto questo e di esprimersi con cura su ciò che è vantaggioso per la Chiesa e per il popolo di Dio.

P. Maas, "Die ikonoklastische Episode in dem Brief des Epiphanios an Johannes," *Byzantinische Zeitschrift* 30 (1929-1930), pp. 281-283; H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre : Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin, 1992, p. 297

L'arte come lusso non necessario

166. Gregorio di Nissa, *Homilia IV De Beatitudinibus*

Λέγει ἡ φύσις, διὰ τοῦ κατὰ τὴν πεῖναν πάθους μονονουχὶ φωνὴν ἀφιεῖσα, τὸ ἐν χρείᾳ νῦν εἶναι βρώσεως· διὰ τὸ δεῖν ἀντεισαγαγεῖν πάλιν τῷ σώματι τὸ διαπνευσθὲν τῆς δυνάμεως· σὺ δὲ οὐκ ἀκούεις τῆς φύσεως· οὐ γὰρ ὧ ζητεῖ δίδως· ἀλλ' ὅπως ἂν πολύ σοι γένοιτο τοῦ ἀργύρου τὸ ἄχθος ἐπὶ τῆς τραπέζης φροντίζεις, καὶ τοὺς χαλκευτὰς τῆς ὕλης ἀναζητεῖς· καὶ τὴν ἱστορίαν τῶν ἐγγλυφομένων ταῖς ὕλαις εἰδώλων περιεργάζῃ, ὅπως ἂν δι' ἀκριβείας τοῖς γλύμμασι τὰ πάθη τε καὶ τὰ ἤθη διὰ τῆς τέχνης εἰσενεχθείη· ὡς ἐπιγνῶναί τε τὸν θυμὸν τοῦ ὁπλίτου, ὅταν τὸ ξίφος πρὸς τὴν σφαγὴν ἀνατείνηται, καὶ τὴν ἀλγηδόνα τοῦ τραυματίου, ὅταν πρὸς τὴν καιρίαν συνεσταλμένος οἰμώζειν δόξῃ διὰ τοῦ σχήματος· καὶ τὴν ὁρμὴν τοῦ θηρεύοντος, καὶ τοῦ θηρίου τὴν ἀγριότητα· καὶ ὅσα ἄλλα διὰ τῆς τοιαύτης περιεργίας ἐν ταῖς ἐπιτραπεζίοις ὕλαις φιλοτεχνοῦσιν οἱ μάταιοι. Πιεῖν ἡ φύσις ἐζήτησεν, σὺ δὲ τοὺς πολυταλάντους τρίποδας εὐτρεπίζεις, πλυνούς τε καὶ κρατῆρας, καὶ ἀμφορέας, καὶ ἄλλα μυρία, μηδὲν ἔχοντα πρὸς τὴν ἐπιζητουμένην χρείαν κοινόν.

Dice la natura, parlando esclusivamente per la sensazione della fame, che ora ha bisogno di cibo: perciò bisogna introdurre di nuovo nel corpo l' energia che si è dileguata. Ma tu non ascolti la natura! Tu non gli dai, infatti, ciò che cerca, ma ti adoperi molto perché sulla tua tavola ci sia il peso dell'argento e ricerchi i lavoratori del metallo. E osservi la storia delle immagini incise nei metalli, come se fossero accuratamente riportate nelle incisioni, grazie alla perizia dell'arte, le passioni e i costumi degli uomini; o il dolore di colui che viene ferito, quando, contorcendosi per il colpo mortale, sembra gemere attraverso l'immagine; e poi l'impeto del cacciatore, e la ferocia della fiera; e quante altre cose gli uomini vani amano rappresentare, con simile minuziosità, nei materiali da tavola. La natura voleva bere, tu,

invece, prepari tripodi costosi, lavatoi, crateri, anfore ed altre migliaia di oggetti che non hanno nulla in comune con l'utilità desiderata.

Edizioni: PG 44, 1237-1240; *Gregorii Nysseni De oratione dominica, De beatitudinibus* / ed. J. F. Callahan, cit., p. 115, 11-28.

167. Giovanni Crisostomo, *In Matthaeum XLIX*, 5

Οὐ μόνον δὲ ταύτας, ἀλλ' οὐδὲ τὴν ζωγραφικὴν, οὐδὲ τὴν ποικιλτικὴν εἴποιμ' ἂν ἔγωγε τέχνην εἶναι· εἰς γὰρ δαπάνην μόνην ἐμβάλλουσι περιττήν. Τὰς δὲ τέχνας τῶν ἀναγκαίων καὶ συνεχόντων ἡμῶν τὴν ζωὴν παρεκτικὰς εἶναι δεῖ καὶ κατασκευαστικάς. Διὰ γὰρ τοῦτο καὶ σοφίαν ἡμῖν ἔδωκεν ὁ Θεὸς, ἵνα εὕρωμεν μεθόδους, δι' ὧν δυνησόμεθα τὸν βίον συγκροτεῖν τὸν ἡμέτερον. Τὸ δὲ ζώδια γίνεσθαι, ἢ ἐν τοίχοις, ἢ ἐν ἱματίοις, ποῦ χρήσιμον; εἰπέ μοι. Διὰ δὴ τοῦτο καὶ τῶν ὑποδηματορράφων καὶ τῶν ὑφαντῶν πολλὰ περικόπτειν ἔδει τῆς τέχνης. Καὶ γὰρ ἐπὶ τὸ βάναυσον τὰ πλείονα αὐτῆς ἐξήγαγον, τὸ ἀναγκαῖον αὐτῆς διαφθείραντες, τέχνῃ κακοτεχνίαν μίξαντες· ὃ καὶ ἡ οἰκοδομικὴ ἔπαθεν.

Non solo queste, ma neppure l'arte della pittura e del ricamo io potrei dire che sono arti, perché spingono gli uomini a spese superflue. è necessario che le arti siano costruttive e positive, riferendosi a cose necessarie anche a noi che conserviamo la vita. Per questo infatti Dio ci ha dato la saggezza, per trovare vie attraverso le quali possiamo organizzare la nostra vita. Che ci siano delle figure sulle pareti o sui mantelli, a che giova? Dimmelo. Per qusto bisognava eliminare da questa arte molte opere di calzolai e tessitori. Infatti hanno condotto la maggior parte di essa alla grossolanità, corrompendo ciò che è necessario, mescolando a quest'arte un'arte malvagia. La costruzione delle case ha subito le stesse cose.

Edizioni: PG 58, 501, J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense, vol. IV, cit., pp. 259-261, H. G. Thummel, *Die Frühgeschiche*, cit. p. 293.

168. Giovanni Crisostomo, - *Laudatio SS. Omnium qui Martyrium toto terrarum orbe sunt pass*i

Καὶ καθάπερ οἱ τὰς οἰκίας τὰς ἑαυτῶν ποιοῦντες λαμπρὰς, ἀνθηρᾷ γραφῇ πανταχόθεν αὐτὰς κατακοσμοῦσιν· οὕτω καὶ ἡμεῖς ἐν τοῖς τοίχοις τῆς ἡμετέρας διανοίας ζωγραφήσωμεν τῶν μαρτύρων τὰς τιμωρίας...Ζωγραφῶμεν τοίνυν ἐν τῇ ψυχῇ τοὺς μὲν ἐπὶ τηγάνων κειμένους, τοὺς δὲ ὑπὸ ἀνθράκων τεταμένους, τοὺς δὲ εἰς λέβητας κυβιστῶντας, τοὺς δὲ εἰς θάλασσαν καταποντιζομένους, ἑτέρους ξεομένους, ἄλλους ἐπὶ τροχὸν καμπτομένους, ἄλλους εἰς κρημνὸν ῥιπτομένους· καὶ τοὺς μὲν θηρίοις πυκτεύοντας, τοὺς δὲ ἐπὶ τὸ βάραθρον ἀγομένους, τοὺς δὲ, ὡς ἕκαστος ἔτυχεν καταλύσας τὸν βίον· ἵνα τῇ ποικιλίᾳ τῆς γραφῆς ταύτης λαμπρὰν τὴν ἡμετέραν κατασκευάσαντες οἰκίαν, ἐπιτήδειον τῷ βασιλεῖ τῶν οὐρανῶν ποιήσωμεν καταγώγιον. Ἂν γὰρ ἴδῃ τοιαύτας ἐν τῇ διανοίᾳ

τὰς γραφὰς, ἥξει μετὰ τοῦ Πατρὸς, καὶ μονὴν ποιήσει παρ' ἡμῖν σὺν τῷ Πνεύματι τῷ ἁγίῳ· καὶ βασιλικὸς ἔσται λοιπὸν οἶκος ἡ διάνοια ἡμῶν, καὶ οὐδεὶς ἄτοπος λογισμὸς ἐπιβῆναι δυνήσεται, τῆς τῶν μαρτύρων μνήμης ὥσπερ τινὸς ἀνθηρᾶς ζωγραφίας διαπαντὸς ἡμῖν ἐναποκειμένης, καὶ πολλὴν ἐναφιείσης τὴν μαρμαρυγὴν, καὶ τοῦ βασιλέως τῶν ὅλων Θεοῦ συνεχῶς ἡμῖν ἐνδιαιτωμένου.

Come quelli che vogliono rendere le loro case brillanti le ornano soprattutto con delle pitture graziose, così anche noi rappresentiamo sui muri della nostra intelligenza le diverse torture dei martiri...ecco la mano piena di abilità che riprodurrà l'immagine delle loro sofferenze. Rappresentiamoli dunque nella nostra anima, gli uni stesi su padelle che bruciano, gli altri sui carboni; altri immersi nella fornace; altri precipitati in mare; alcuni fatti a pezzi, altri posti sulla ruota, altri scagliati negli abissi; alcuni che lottano con le bestie feroci, altri che rotolano giù in un precipizio; tutti infine morendo in mille modi diversi. Avendo così abbellito la nostra casa, avremo preparato una dimora conveniente per il Re dei cieli. Allorchè egli vedrà queste pitture nella nostra anima, verrà con suo Padre e si fermerà presso di noi assieme allo Spirito Santo; la nostra anima sarà ormai una dimora regale, nessun pensiero irrazionale potrà più penetrarvi; poichè il ricordo dei martiri, simile a una graziosa pittura, sussisterà sempre in noi e vi irradierà l'aspetto più brillante, e Dio, il Re supremo, soggiornerà continuamente in noi...

Edizioni: PG 50, 712, 5-33

Attrazione e timore per l'immagine

169. Agostino, *De doctrina christiana,* II, 25, 39

In picturis vero et statuis ceterisque huiusmodi simulatis operibus, maxime peritorum artificum, nemo errat cum similia viderit, ut agnoscat quibus sint rebus similia. Et hoc totum genus inter superflua hominum instituta numerandum est, nisi cum interest quid eorum qua de causa et ubi et quando et cuius auctoritate fiat.

Nelle pitture, nelle statue e in tutte le altre opere figurative di tal fatta, soprattutto se prodotte da abili artisti, nessuno che abbia visto cose simili si sbaglia nel riconoscere a quali opere assomiglino. Eppure tutto questo genere di segni lo si deve annoverare tra le istituzioni superflue degli uomini, a meno che non ci sia un qualche interesse per loro in relazione al perché, al dove, al quando vengono fatte, e per autorità di chi.

Edizioni: *La dottrina cristiana* : testo latino dell'edizione maurina confrontato con il Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum / Sant'Agostino ; introduzione generale di Mario Naldini ... [et al.] ; traduzione di Vincenzo Tarulli ; indici di Franco Monteverde, Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere esegetiche, Nuova biblioteca agostiniana, 8, Roma, 1992, p. 108.
Traduzioni: *La dottrina cristiana*/Sant'Agostino, Nuova Biblioteca Agostiniana, 8, cit., p. 109.

170. Agostino, *Le confessioni,* X, 34, 53

Quam innumerabilia variis artibus et opificiis in vestibus, calceamentis, vasis et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis atque his usum

necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus addiderunt homines ad illecebras oculorum, foras sequentes quod faciunt, intus relinquentes a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt. At ego, Deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum et sacrifico laudem sanctificatori meo, quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea *die ac nocte*. Sed pulchritudinum exteriorum operatores et sectatores inde trahunt approbandi modum, non autem inde trahunt utendi modum.

Quante attrattive, tante da non poterne numerare, gli uomini hanno aggiunto alle lusinghe degli occhi, mediante varie arti e lavori nelle vesti, nelle calzature, in vasi e prodotti di ogni genere, nelle pitture e nelle diverse raffigurazioni, che vanno ben al di là di un uso necessario e moderato e di un significato religioso. Nel seguire esternamente le loro creazioni, gli uomini si allontanano interiormente dal loro Creatore e deformano quello che sono. Ma io, Signore mio e onore mio, traggo anche da qui una lode da offrire in sacrificio a Colui che mi santifica, poiché le bellezze che attraverso l'anima si trasmettono alle mani dell'artista provengono da quella bellezza che sovrasta le anime, a cui l'anima mia sospira di giorno e di notte. Ma quelli che creano e ricercano bellezze esteriori, da lì traggono il criterio per giudicarne il valore, ma non il modo di farne buon uso.

Edizioni: *Le confessioni* / Sant'Agostino ; testo latino dell'edizione di M. Skutella riveduto da Michele Pellegrino ; traduzione e note di Carlo Carena ; introduzione di Agostino Trapè ; indici di Franco Monteverde, *Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere autobiografiche*, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. I, Roma, 1975, p. 346.
Traduzioni: *Le confessioni* / Sant'Agostino, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 1, cit., p. 347.

171. Agostino, *De diversis quaestionibus octoginta tribus liber unus, LXXVIII*

Ars illa summa omnipotentis Dei, per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia eius dicitur, ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra et congruentia faciant, quamvis non de nihilo, sed de aliqua materia operentur, velut ligno aut marmore aut ebore et si quod aliud materiae genus manibus artificis subditur. Sed ideo non possunt isti de nihilo aliquid fabricare, quia per corpus ope-rantur, cum tamen eos numeros et convenientiam liniamentorum, quos per corpus corpori imprimunt, in animo accipiant ab illa summa sapientia, quae ipsos numeros et ipsam convenientiam longe artificiosius universo mundi corpori impressit, quod de nihilo fabricata est. In quo sunt etiam corpora animalium, quae iam de aliquo, id est, de elementis mundi fabricantur, sed longe potentius et excellentius quam cum artifices homines easdem figuras corporum et formas in suis operibus imitantur. Non enim omnis numerositas humani corporis invenitur in statua, sed tamen quaecumque ibi invenitur ab illa sapientia per artificis animum traicitur, quae ipsum corpus humanum naturaliter fabricatur. Nec ideo tamen pro magno habendi sunt qui talia opera fabricantur aut diligunt, quia minoribus rebus intenta anima, quas per corpus corporaliter facit, minus inhaeret ipsi summae sapientiae, unde istas potentias habet. Quibus male utitur, dum foris eas exercet; illa enim in quibus eas exercet diligens, interiorem earum formam stabilem neglegit, et inanior infirmiorque efficitur. Qui vero talia opera etiam colunt quantum deviaverint a veritate, hinc intellegi potest, quia si ipsa animalium corpora colerent, quae multo excellentius fabricata sunt et quorum sunt illa imitamenta, quid eis infelicius diceremus?

Quell'arte somma di Dio onnipotente, per mezzo della quale dal nulla sono state fatte tutte le cose, quell'arte che viene detta anche la sua sapienza, ebbene essa opera anche per mezzo degli artisti, per fare cose belle e armoniose, sebbene essi non operino dal nulla, ma da una qualche materia come il legno, il marmo o l'avorio, o qualsiasi altro genere di materiale sottoposto alle mani dell'artista. Per questo motivo essi non possono fabbricare qualcosa dal nulla, perché essi operano mediante il corpo. E tuttavia quelle proporzioni e quell'armonia di tratti che essi mediante il corpo imprimono alla materia, le ricevono nell'animo da quella somma sapienza che le stesse proporzioni e la stessa armonia ha impresso con arte di gran lunga più mirabile in tutto l'universo corporeo, che è stato creato dal nulla. In questo universo ci sono anche i corpi degli animali, che già da qualcosa, cioè dagli elementi del mondo sono fatti, ma in un modo assai più potente ed eccellente di quando gli artisti umani imitano le medesime figure e forme di corpi nelle loro opere. Infatti nella statua non si ritrova tutta l'armonia del corpo umano, ma quella che vi si trova è tratta, per mezzo dello spirito dell'artefice, da quella sapienza che fa con naturalezza lo stesso corpo umano. Tuttavia non per questo si debbono tenere in grande considerazione coloro che fabbricano o apprezzano tali opere, perché l'anima, mentre è intenta alle cose inferiori, che fa materialmente con il corpo, sta meno unita alla somma sapienza da cui deriva queste facoltà. Fa un cattivo uso di esse, quando le esplica all'esterno. Essa, infatti, amando le cose nelle quali le esercita, trascura la loro forma eterna, che è quella interiore, e così diventa più debole e povera. Quanto poi si siano allontanati dalla verità coloro che tali opere addirittura le venerano, si può capire da questo: se essi venerassero i corpi stessi degli animali, che furono fatti in modo assai più eccellente e dei quali queste cose sono imitazioni, che cosa dovremmo definire più miserabile di loro?

Edizioni: *Sancti Aurelii Augustini De diversis quaestionibus octoginta tribus, De octo Dulcitii quaestionibus*, ed. A. Mutzenbecher, Corpus Christianorum, XLIV A, Turnhout, 1975, pp. 223-224.

Inizi del culto cristiano delle immagini

172. Nilo di Ancyra, *Epistula ad Heliodorum silentiarium*

Ἰδοὺ ἐξαίφνης ὁ ἡμέτερος μάρτυς Πλάτων ἐπιστὰς ἔφιππος φαινόμενος, ἕλκων τε καὶ ἄλλον ἵππον εὔκαιρον, ἐμφανίζεται τῷ παιδὶ γρηγοροῦντι καὶ γνωρίζοντι τοῦτον ἐκ τοῦ πολλάκις τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἁγίου ἐπὶ τῶν εἰκόνων τεθεᾶσθαι. οἷς ἐφεξῆς προστίθησιν ὅπως δεσμώτην ὁ θεῖος μάρτυς τῶν δεσμῶν λύσας τὸν παῖδα τῷ πατρὶ ἀποδίδωσιν.

Eccoti all'improvviso il nostro martire Platone, apparso mentre sopraggiunge a cavallo, trascinando un altro cavallo un modo opportuno, si manifesta al giovane che è sveglio e lo riconsce perché aveva visto spesso il ritratto del santo nelle immagini; successivamente il martire divino accosta il giovane come legato, e, dopo averlo liberato dalle catene, lo restituisce al padre.

Edizioni: PG 79, 580-581; Mansi, XIII, 32; Nicephori...Refutatio et Eversio, ed. Featherstone, cit., 156, 5-9, p. 250
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*, cit., p. 175

173. Agostino, *De moribus ecclesiae catholicae et Manichaeorum*, XXXIV, 75

Nolite mihi colligere professores nominis christiani neque professionis suae vim aut scientes aut exhibentes. Nolite consectari turbas imperitorum, qui vel in ipsa vera religione superstitiosi sunt vel ita libidinibus dediti, ut obliti sint quid promiserint Deo. Novi multos esse sepulcrorum et picturarum adoratores. Novi multos esse qui cum luxuriosissime super mortuos bibant et epulas cadaveribus exhibentes super sepultos seipsos sepeliant et voracitates ebrietatesque suas deputent religioni.

Non radunatemi quelli che professano il nome cristiano e che o non conoscono il significato della loro professione o non ne danno testimonianza. Non seguite le turbe degli ignoranti, i quali o sono superstiziosi all'interno della stessa vera religione oppure oppure sono così dediti ai piaceri da aver dimenticato quanto promisero a Dio. Ne conosco molti che adorano sepolcri e pitture; molti che bevono con abbondanza sfrenata sopra i morti e che, offrendo banchetti per i cadaveri, seppelliscono se stessi sopra i sepolti e attribuiscono alla religione i loro eccessi nel mangiare e nel bere.

Edizioni: *Polemica con i Manichei* : testo latino dell'edizione Maurina confrontato con il Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum / Sant'Agostino, vol. I, *I costumi della Chiesa cattolica e i costumi dei Manichei - Le due anime - Disputa con Fortunato - Natura del bene* / introd. generale di François Decret ; trad. e note di Luigi Alici, Antonio Pieretti, *Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere polemiche,* Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 13, 1, Roma, 1997, pp. 106, 108.
Traduzioni: *Polemica con i Manichei* / Sant'Agostino, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 13, 1, cit., pp. 107, 109.

174. Agostino, *Sermo 198 augm,* 16

Coeperamus agere de paganis quasi doctioribus - nam illi doctiores sunt, de quibus isti sibi praescribi nolunt - , quoniam nobis dicunt: "Habetis et vos adoratores columnarum et aliquando etiam picturarum". Atque utinam non haberemus, et praestet dominus ut non habeamus! Sed tamen non hoc docet te ecclesia. Quis enim eorum sacerdos aliquando ascendit, et de superiore loco praecipit populo ut idola non adoret, sicut nos in Christo publice praedicamus, ne columnae vel lapides aedificiorum in locis sanctis vel etiam picturae adorentur? Immo vero ipsi sacerdotes eorum ad idola conversi pro populis victimas offerebant, et adhuc offerre desiderant.

Avevamo cominciato a trattare dei pagani per così dire più eruditi. Più eruditi sono infatti quelli riguardo ai quali costoto non vogliono prescrizioni, perché ci dicono: "Anche voi avete gente che adora le colonne, e talvolta anche le pitture". Volesse il cielo che non ne avessimo, e il Signore ci consenta di non averne! La chiesa, tuttavia, non ti insegna questo. Infatti quale loro sacerdote anche una sola volta è salito sul palco e da quella postazione elevata ha ordinato al popolo di non adorare gli idoli, come noi pubblicamente predichiamo nel nome di Cristo di non adorare colonne o pietre degli edifici nei luoghi santi, o anche le pitture? Al contrario, i loro stessi sacerdoti, rivolti agli idoli, offrivano vittime per il popolo, e ancora oggi desiderano offrirne.

Edizioni: Id., *Augustin d'Hippone. Vingt-six sermons au peuple d'Afrique*, Paris, 1996, p. 379

175. *De miraculis Sancti Stephani,* II, IV

Magnus etiam concursus multitudinis ad gremium Ecclesiae matris, ad misericordiam Dei Patris protinus convolauit. Et ante ipsam amici Dei sacratam memoriam in fade prostrata iacebat diversa aetas, dispar quoque Sexus. Tandem pro cunctorum fletibus idonei ad Christum evocati domini Stephani fusa caelo semper acceptissima prece, annuente pariter clementia principali, horrendus illius caerulei globus paulatim coepit a conspectu hominum inter nubium septa subtrahi atque abscondi et qua venti incubuerant, redeunte caeli Serena fade discuti atque propelli ; ac sic revocatis animis atque a tanta tristitia in laetitiam reductis, reddebantur Deo et amico eius uberes gratiae cum ingentibus lacrimis de inopinata gratulatione profusis.

Ad haec accedit etiam aliud quiddam ex hoc ipso miraculo mirabilius, ne ignara in omnibus fragilitas humana, nihil de divinis iudiciis et beneficiis evidentius apertiusque edocta, ita ut dignum fuerat, extitisset grata. Ecce namque altem die procurante divina dispensatione quidam negotiator numquam nostrae cognitus regioni, subdiaconum nostrum nomine Semno, dum in loco Memblonitano ultro convenit, et ad se vocauit et quisnam vel unde esset ab eodem flagitavit. Qui ubi se subdiaconum Uzalensis Ecclesiae memoratus est, respondit continuo idem ille ignotus homo (si tamen solum homo : credendum est enim quia angelus homo ; neque enim vel hoc inauditum atque inexpertum est, sive religioni christianae sive notitiae humanae, sanctos angelos terreno habitu et visibili specie plerumque hominibus apparuisse).

Dedit ergo subdiacono memorato velum variis pictum e cera coloribus, in quo erat pictura haec : in dextera veli parte ipse beatus Stephanus videbatur adstare, et gloriosam crucem propriis repositam humeris baiulare, qua crucis cuspide portam civitatis videbatur pulsare, ex qua profugiens draco taeterrimus cernebatur exire, amico Dei videlicet adventante. Verum ille serpens noxius nec in ipsa sua fuga tutissimus, sub triumphali pede martyris Christi contritus aspiciebatur et pressus. Talis itaque pictura veli non omnino absque mysterio Dei ubi a memorato subdiacono allata pariter atque suspensa est ante ipsam memoriam tanti patroni, omnis aetas omnisque sexus profecto intueri et mirari coepit spectaculum grande, quo scilicet auctore quoue liberatore draco ille extinctus est hostisque devictus. Gestae quippe rei fidem praecedentis diei commendabat in animis omnium attestatio sequentis diei. Namque illud quod studiosius cernebatur in velo, hoc iam credibilius tenebatur in vero. Concurrebat enim pictura cum gratia, et tam divinitus illud pridie salutis beneficium recolebatur quam postea in veli imagine advertebatur. Denique ex ipsa congruentia diei praecedentis atque sequentis veritatis, et imagine rerum et quorumdam exemplariorum, tantus in multis stupor pariterque amor, admiratio et gratulatio accendebatur ut a cunctis nihil aliud omnino vel diceretur vel affirmaretur nisi hoc unum :« Vere quia per amicum suum Deus istam liberavit civitatem, et grandem a nobis depulit pestem. » Et re vera Dei fuit ad homines quaedam illa allocutio in velo tacite significantis admodum et dicentis : « O miseri mortales, quale hesterna die evaseritis draconis incendium, vel cuius pro vobis advocati suffragium fuerit acceptum, isto sequenti die istius veli figuratione intelligite, atque gaudete. Hinc vestram et praecedentem tentationem et subsequentem liberationem apud vosmetipsos conferte,

exinde non dubii, sed certi, Deo vestro per amicum meum gratias agite. Ecce draconem de vestra civitate cernitis fugatum et expulsum, ecce conterentem caput eins primum martyrem meum, ecce Crucis tropaeum per quod vestrum vicistis inimicum. »
Hoc ergo modo civitate nostra a tanto primitus periculo liberata, ac postea tali per congruentem picturam veli admonitione instructa et illuminata, gemino miraculo est omnis pia anima in Dei gloria exhilarata.

La folla corse in massa a rifugiarsi direttamente nel seno della madre chiesa, presso la misericordia di Dio Padre. E proprio davanti alla memoria consacrata dell'amico di Dio stavano persone di tutte le età, di entrambi i sessi. Infine, davanti al pianto di tutti si elevò la preghiera, sempre bene accolta dal cielo, del signore Stefano, chiamato perché ritenuto idoneo a rivolgersi a Cristo; la clemenza sovrana rispose pienamente e l'orribile massa di questo mostro ceruleo cominciò a poco a poco a sottrarsi alla vista degli uomini e a dissimularsi dietro la barriera delle nuvole. Allora, mentre dal lato in cui si erano scatenati i venti il cielo ridiventava sereno, il mostro fu dissipato e spazzato via. Così, con l'animo rinfrancato e tornato alla gioia da un profondo sgomento, si rendevano a Dio e al suo amico ringraziamenti copiosi con un profluvio di lacrime che scorrevano per una grazia inaspettata. A ciò si aggiunge qualcosa di ancor più miracoloso sorto proprio da questo miracolo: non occorreva il fatto che le genti, nella loro totale ignoranza inerente alla fragilità umana, non si fossero mostrate riconoscenti senza essere per nulla istruite più apertamente e più chiaramente, come sarebbe stato conveniente, sui giudizi e sui benefici divini.
Ecco infatti che, nel giorno successivo, per le cure della Divina Provvidenza, un mercante del tutto sconosciuto alla nostra regione andò a trovare di sua iniziativa il nostro suddiacono Semno in un luogo detto Memblone, lo chiamò e gli chiese chi fosse e da dove venisse. Quando costui dichiarò di essere suddiacono della chiesa di Uzalis, quell'uomo sconosciuto rispose immediatamente, se peraltro era soltanto un uomo; c'è da credere, infatti, che quest'uomo fosse un angelo, giacchè si è ben saputo e pure sperimentato, nella religione cristiana come nel sapere degli uomini, che santi angeli spesso si sono mostrati agli uomini sotto un'apparenza terrena e sotto una forma visibile.
Donò dunque a questo suddiacono una tela dipinta con cera di diversi colori, sulla quale era rappresentata la scena seguente: si vedeva a destra, sulla tela, Santo Stefano in persona, che portava sulle sue spalle la croce gloriosa; con la punta di questa croce lo si vedeva battere alla porta di una città e c'era rappresentato un terribile drago che fuggendo usciva da questa città, evidentemente a causa dell'arrivo dell'amico di Dio. Ma questo serpente malefico non trovava ugualmente salvezza nella fuga, ma appariva calpestato, schiacciato sotto il piede trionfante del martire di Cristo.
Dunque quando il suddiacono ricordato portò e consacrò davanti alla memoria di un così grande protettore questa pittura sulla tela, che manifestava senza alcun dubbio un mistero divino, allora fedeli di ogni età e di entrambe i sessi si misero a contemplare e ammirare uno spettacolo grandioso: essi vedevano chi aveva ispirato, chi aveva realizzato la loro liberazione, uccidendo qul drago e trionfando sul nemico. Così ciò che si credeva sul fatto avvenuto il giorno precedente trovò conferma negli animi di tutti dalla prova data il giorno successivo: infatti ciò che si contemplava con un'attenzione crescente sulla tela, ciò era ritenuto certamente più credibile nella realtà vista. C'era in effetti una concordanza fra la pittura e la grazia accordata, ed essi riconoscevano Dio richiamando alla memoria il beneficio della salvezza del giorno precedente, così come ritrovandolo poi sulla tela dipinta.
Infine, la concordanza tra l'avvenimento del giorno precedente e la sua verifica del giorno successivo, come tra un'immagine e le sue copie, accendeva in molte persone stupefatte un tale fervore, mescolato ad ammirazione e riconoscenza, che su tutte le labbra non c'era più nient'altro che queste sole parole, questa sola affermazione: "Sì, è veramente Dio che per

mezzo del suo amico ha liberato questa città e allontanato da noi un grande flagello!". Ed è vero che Dio rivolgeva agli uomini su questa tela come un discorso senza parole, un messaggio chiaro: "Poveri mortali! A quali fiamme di drago siete sfuggiti ieri e quale avvocato abbia combattuto per voi con successo, comprendetelo oggi, un giorno dopo, dall'immagine di questa tela, e gioitene. E poi confrontate nella mente la vostra prova di ieri e la liberazione che ne è seguita e da allora in poi non dubitate più, ma, in tutta certezza, rendete grazie al vostro Dio per mezzo di colui che è suo amico. Qui voi vedete il dragone messo in fuga e cacciato dalla vostra città, qui il mio primo martire che gli schiaccia il capo, qui il trofeo della Croce, per mezzo del quale voi avete vinto il vostro nemico".
In questo modo, dunque, la nostra città fu dapprima liberata da un così grande pericolo, poi edificata e illuminata da tale avvertimento per mezzo dell'immagine della tela concordante con la realtà, e ogni anima pia fu allietata da questo doppio miracolo nella gloria di Dio.

Edizioni: PL 40, 850-851; *Les Miracles de saint Étienne. Recherches sur le recueil pseudo-augustinien (BHL 7860–7861) avecéditioncritique, traduction et commentaire*. Ed. by Jean Meyers. Turnhout, 2006 (Hagiologia. Études sur la Sainteté enOccident. Studies on Western Sainthood, 5), pp. 340-346.

Difesa del culto delle immagini cristiane

176. Cirillo di Alessandria, *Expositio in Psalmos, In Psalmum CXIII*

Εἰ καὶ ποιοῦμεν ὁμοίωμα ἀνθρώπων θεοσεβῶν, οὐκ ἐπὶ τὸ προσκυνεῖν ὡς θεοῖς, ἀλλ' ἵνα, ὁρῶντες αὐτοὺς, εἰς ζῆλον αὐτῶν ἔλθωμεν· εἰ δὲ ποιοῦμεν ὁμοίωμα τοῦ Χριστοῦ, ἵνα ἡ διάνοια ἡμῶν πρὸς τὸν πόθον αὐτοῦ ἀναπτερωθῇ. Οὐ γὰρ εἰκόνι φθαρτῇ ἢ φθαρτοῦ ἀνθρώπου προσκυνοῦμεν· ἀλλ' ἐπειδὴ ὁ Θεὸς ἠξίωσεν ἀτρέπτως γενέσθαι ἄνθρωπος, ποιοῦμεν αὐτοῦ εἰκόνα ὡς ἀνθρώπου, καίπερ εἰδότες αὐτὸν φύσει Θεὸν ὄντα. Οὐκ αὐτὸν οὖν Θεὸν τὴν εἰκόνα λέγομεν, ἀλλὰ Θεὸν εἰδότες τὸν ἐν τῇ εἰκόνι γραφέντα, οὗ τὸ ὁμοίωμα ἔχει ἡ εἰκών. Ἕλληνες δὲ πλανώμενοι τὰ ὁμοιώματα θεοὺς δοξάζουσιν.

Facciamo immagini di uomini che onorano Dio, non per adorarli come dèi, ma perchè, guardandoli, giungiamo ad imitarli. Facciamo immagini di Cristo, non per adorarne l'immagine, ma perché la mente sia stimolata da questa visione. Non adoriamo infatti l'immagine corruttibile di un uomo corruttibile, ma poiché Dio si è degnato in modo irreversibile di divenire uomo, facciamo la sua immagine come di uomo, pur sapendo che egli è, per natura, Dio. Non chiamiamo, dunque, Dio l'icona in sé, ma vediamo dipinto nell'icona Dio, di cui l'icona ha la somiglianza. I pagani sono nell'errore quando glorificano come dèi le immagini, a cui offrono anche sacrifici.

Edizioni: Cirillo di Alessandria, *Expositio in Psalmos, In Psalmum* CXIII, PG 69, 1268 D-1269 A

Possibili falsificazioni di età iconoclasta

177. Gregorio il Taumaturgo, *Interpretazione del Libro della Sapienza*

Οἱ οὖν ἐναγεῖς καὶ ἀκάθαρτοι αἱρετικοί, μὴ ὁμολογοῦντες ὁμοούσιον τῷ πατρὶ τὸν υἱόν, οὐδὲ τὴν ἐν εἰκόνι γραφὴν αὐτοῦ τοῦ σαρκωθέντος τοῦ Θεοῦ λόγου προσκυνεῖν θέλουσι· καὶ ἔστωσαν ἀνάθεμα καὶ τῆς τῶν Χριστιανῶν πίστεως ἀλλότριοι.

Gli eretici sacrileghi e impuri, non riconoscendo che il Figlio è consustanziale al Padre, neppure vogliono venerare la pittura in immagine del Dio Logos incarnato. Su di essi sia dunque anatema ed essi siano considerati estranei alla fede dei Cristiani.

Edizioni: A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and its archetype*, (Dumbarton Oaks Studies, XXXIV) Washington D.C., 1996, Appendix II, citazione n. 49, p. 320.

178. Gregorio il Taumaturgo, *Horos Synodikos*

Οἱ μὴ προσκυνοῦντες τὸν σταυρὸν τὸν τίμιον τοῦ Κυρίου Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν ἁγίαν ἐν εἰκόνι μορφὴν αὐτοῦ κατασπαζόμενοι ὡς Θεοῦ σαρκωθέντος καὶ οὐχ ὡς ἀνθρώπου ψιλοῦ, ἔστωσαν ἀνάθεμα.

Su coloro che non venerano la croce onorata del Signore Gesù Cristo e la sua santa forma nell'immagine, salutandoLo (in essa) come Dio incarnato e non come semplice uomo, sia anatema.

Edizioni: A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and its archetype*, (Dumbarton Oaks Studies, XXXIV) Washington D.C., 1996, Appendix II, citazione n. 50, pp. 320-321.
Traduzioni:

179. Basilio di Cesarea, *Epistula 360*

Κατὰ τὴν θεόθεν ἐπικεκληρωμένην ἡμῖν ἀμώμητον πίστιν τῶν χριστιανῶν ὁμολογῶ καὶ συντίθημι πιστεύειν εἰς ἕνα Θεὸν Πατέρα παντοκράτορα, Θεὸν τὸν Πατέρα, Θεὸν τὸν Υἱόν, Θεὸν τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον· ἕνα Θεόν, τὰ τρία προσκυνῶ καὶ δοξάζω. Ὁμολογῶ δὲ καὶ τὴν τοῦ Υἱοῦ ἔνσαρκον οἰκονομίαν καὶ Θεοτόκον τὴν κατὰ σάρκα τεκοῦσαν αὐτὸν ἁγίαν Μαρίαν. Δέχομαι δὲ καὶ τοὺς ἁγίους Ἀποστόλους, προφήτας καὶ μάρτυρας, καὶ εἰς τὴν πρὸς Θεὸν ἱκεσίαν τούτους ἐπικαλοῦμαι, τοῦ δι' αὐτῶν, ἤγουν διὰ τῆς μεσι τείας αὐτῶν, ἵλεών μοι γενέσθαι τὸν φιλάνθρωπον Θεὸν καὶ λύτρον μοι τῶν πταισμάτων γενέσθαι καὶ δοθῆναι· ὅθεν καὶ τοὺς χαρακτῆρας τῶν εἰκόνων αὐτῶν τιμῶ καὶ προσκυνῶ, κατ' ἐξαίρετον τούτων παραδεδομένων ἐκ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων καὶ οὐκ ἀπηγορευμένων, ἀλλ' ἐν πάσαις ταῖς ἐκκλησίαις ἡμῶν τούτων ἀνιστορουμένων.

Secondo l'immacolata fede dei cristiani ricevuta da Dio confesso e attesto di credere in un solo Dio, Padre onnipotente, Dio Padre, Dio Figlio e Dio Spirito Santo. Adoro e glorifico un solo Dio in tre. Confesso anche l'economia dell'Incarnazione del Figlio, e la Madre di Dio, santa Maria, che lo ha generato nella carne. Accetto anche i santi apostoli, i profeti e i martiri,

e li invoco di supplicare Dio perché attraverso di essi, cioè con la loro mediazione, Dio, amante degli uomini, mi sia clemente e mi sia concessa la redenzione dei peccati. Perciò onoro e venero le figure delle loro immagini, soprattutto perché esse sono state tramandate dai santi apostoli e non sono proibite, ma sono dipinte in tutte le nostre chiese.

Edizioni: Mansi XIII, 72-73.
Traduzioni: *Atti del Concilio Niceno*, cit., pp. 198-199.

Estratti dalla *Refutatio et Eversio* di Niceforo di Costantinopoli

82. Se è necessario che anche noi replichiamo, sollecitati dalle Costituzioni Apostoliche, credo che sarà sufficiente...
Ci assista infatti Panfilo, il grande ieromartire, davvero martire della verità, parlando dal Sinodo degli Apostoli tenutosi ad Antiochia, cioè dai canoni del sinodo, dove per la prima volta venne ratificato il nome dei Cristiani; in essi dicono di

Rappresentare la divina e umana, intatta, fatta da mano umana, colonna di Gesù Cristo, veramente Dio e nostro Salvatore, e dei suoi discepoli, contro gli idoli, e che non fossero più sviati verso quelli coloro che erano stati salvati, e che non fossero più chiamati Giudei.
(Panfilo, Ex Apostolorum Synodo Antiochiae celebrata, ed. Funk, 2, 144.19-146.3)

Poiché queste cose sono vere e degne di fede, le azioni si accorderanno ad esse; giacché le cose dette dagli avversari sono false e inverosimili, chi non comprenderà le cose vantaggiose e serie? Come infatti viene vista come una norma riguardo all'immagine di Cristo la Costituzione Apostolica, essendo allora opportuno e stando a cuore agli apostoli non di abbattere le immagini di ciò che veniva predicato [come e dove, infatti, si sarebbe prestata fede alla predicazione stessa?], ma di colpire gli idoli e di conquistare gli uomini (sottraendoli all'errore dell'idolatria), una volta abbattuti gli altari (pagani) grazie ai loro molteplici e quanto grandi sforzi, e guidare sulla via della conoscenza degli uomini e innestare la grazia attraverso la predicazione? Cosa che hanno fatto spargendosi in tutto il mondo abitato, predicando il verbo evangelico secondo la terra, la lingua e il popolo.
Se infatti la verità appartenesse in qualsiasi modo ai discorsi degli avversari, come gli apostoli non si sarebbero opposti subito a quella prima immagine del Figlio di Dio, che lo stesso Salvatore procurò benevolmente a colui che l'aveva chiesta per fede – dico, cioè, al re degli Edesseni – e che si è conservata fino ad oggi, nota fra tutti gli oggetti miracolosi? Che cosa occorre dire di quest'immagine? Come dunque non alzarono le mani verso ciò che era stato fatto dal maestro, muovendo la grande accusa (di idolatria) a colui che fabbricava di nuovo le cose che loro stessi avevano distrutto?
Cosa alla quale ancora oggi fanno resistenza quelli che si pongono contro la dottrina ortodossa. Ma chi potrebbe avere l'ardire di dire queste cose avendo parte della nostra fede, senza accusare lo stesso Cristo e far cadere su lui stesso il più vile rimprovero, lui che impresse se stesso sulla tela (di lino) e lasciò a noi che crediamo in lui il modello della sua benevolenza e del suo ricordo? Che cosa di assurdo non fecero contro la statua del Salvatore, al di fuori di ogni sorveglianza, la statua che la donna emorroissa offrì contraccambiando il beneficio al suo guaritore e benefattore, essendo uscita da una grave malattia, poiché aveva smesso di perdere ruscelli di sangue impuro, e che era araldo incancellabile del miracolo e stele ardentissima presso le generazioni future, avendo così lei mostrato pubblicamente la guarigione (la cosa) straordinaria e miracolosa che era avvenuta in lei? Infatti la statua votiva fu eretta non di nascosto nel mezzo di una città molto popolata, presso la quale affluiva molta gente e che viveva secondo leggi, ma nella casa di una donna illustre e di famiglia nobile.
Come dunque sarebbe stato permesso dai santissimi uomini di Dio che la statua continuasse ad esistere per tutto questo tempo se appena una scintilla di verità si fosse mostrata nelle cose dette da questi scellerati?
Se infatti il discorso fosse rivolto a coloro che pensano e credere rettamente non si crederebbe a queste cose piuttosto che ai divini apostoli, qualora questi facessero cose contrarie rispetto a

quelle dette? Sono giunte fino a noi, infatti, la tradizione e il discorso degno di fede secondo cui il divino evangelista Luca dipinse un'immagine del Salvatore e poi della sua purissima e sempre vergine Madre e che Roma custodisce queste immagini. E che dire dei Gerosolimitani, i quali, essendo stati proprio lì e avendo scritto delle storie, rendono noto come custodiscano fino a oggi, piamente e fedelmente, moltissime sacre immagini, poste con cura dall'antichità, e ora le venerano santamente e con vigilanza; e la verità di ciò che viene narrato e annunciato testimonia e conferma questi stessi fatti. In modo simile è stato scritto che dopo la fine di Simon Mago Pietro e Paolo, i corifei del coro degli Apostoli, avendo annunciato le grandi cose di Dio e le meraviglie fatte dal Salvatore, avendo per primi rappresentato le vicende della Trasfigurazione del Signore, le affidarono ai Romani; ed è stato scritto come in queste immagini il Salvatore fosse visto insieme a Mosè ed Elia, i santissimi profeti; e dicono che queste immagini si siano conservate fino ad oggi.
Come dunque questi infedeli e ignoranti si porranno contro questa meravigliosa vista e celebrata fino ad oggi presso il venerabile tempio nella città chiamata Lidda, che i santissimi apostoli innalzarono?
Molti infatti hanno contemplato questa venerabile immagine acheropita, religiosamente venerata e onorata, rappresentata in lastre splendenti e lucenti, e che avanza tutta in profondità. Alcuni nemici Giudei e Greci si sforzarono fortemente, avendo cercato di mandarla in rovina, ma fallirono il tentativo; la forma infatti non fu niente di meno quanto alla figura, conservando intatte e immutabili la bellezza esteriore, la veste e tutte le altre cose del suo aspetto. Si dice infatti che questo venerabile tesoro si produsse da sè, per una promessa della santissima Vergine agli Apostoli. Ma se in quel tempo i Giudei, trovandosi in presenza di quella meraviglia, per odio verso l'archetipo (cioè la Vergine) hanno sdegnato anche il tempio che era connesso all'immagine, ora i nemici delle immagini, avendo superato anche il costume di quelli nell'essere giudei, insieme alle immagini danneggiano anche gli stessi templi e in questo luogo bruciano ostilmente le cose sacre.

83. Dopo queste cose siano introdotte la Vita e le Meraviglie di un uomo noto e discepolo dei santissimi Apostoli e adornato dai colori del martirio: ha nome Pancrazio. Egli guidava, essendone a capo, la chiesa di Taormina, nell'isola di Sicilia, essendogli stato affidato il Vangelo dagli stessi Apostoli, assieme a Marciano, condiscepolo e uomo di uguali costumi, ed essendo scelto per guidare secondo la dignità sacerdotale un'altra città, in modo che la predicazione si diffondesse fino a sera. Queste vicende le ha ricostruite Evagrio, suo discepolo e successore nella dignità episcopale....
E così si mostrò a Bonifacio, capo degli abitanti di Taormina. E di nuovo il testo di Evagrio dice che nelle preghiere e nelle salmodie, insieme ad altre cose sacre, posero davanti ad essi le sacre icone. E di nuovo dice che dopo la distruzione dell'idolo di Lissone e degli idoli dei Montani portarono le sacre icone.
E poco dopo dice che, essendo Bonifacio, capo degli abitanti di Taormina, in procinto di partire per la guerra, il beato Pancrazio scelse il presbitero Evagrio perché lo accompagnasse...
Ordinò ad Evagrio...cose che portò a compimento. Ed essendo salpati per mare, imbattutisi in barbari che abitavano là ed avendoli sconfitti in battaglia, portarono via fino a 80000 prigionieri fra loro e molte spoglie, oro, argento e carri da guerra in gran numero. Queste e molte altre cose si trovano scritte nel libro del santo.

84. Così dunque gli apostoli ispirati da Dio e i loro discepoli, avendo dato disposizioni riguardo al dogma e avendo diffuso dovunque il messaggio salvifico e oscurato l'errore degli idoli, divulgarono le vicende della venuta di Cristo fra gli uomini attraverso la pittura e la scrittura, affinché il Vangelo

si diffondesse in egual modo per mezzo di ambedue; allo stesso modo in cui si dice che fece san Tommaso con i popoli ai quali insegnò il Vangelo, perchè fossero tramandati sia ciò che è vicino al discorso sia la stessa pittura. Se alcuni, presi da ignoranza e empietà riguardo alle cose divine, contrastassero la grazia di queste voci, per il fatto di non avere a disposizione i libri integri, benché siano state per lo più consacrate da molti, siano chiamati a difendersi i nemici della chiesa, per opera dei quali, sia anticamente che ora, sono stati raccolti da ogni dove i libri in cui si faceva menzione dell'immagine, alcuni dei quali, poichè erano dei nemici e parlavano contro l'Incarnazione, ebbero in sorte di essere conservati, mentre altri, quanti erano familiari alla Chiesa e concordavano con il nostro discorso, sono stati danneggiati con ogni forza. Infatti, alcuni li consegnarono al fuoco, come le sante e sacre reliquie, altri distrussero ignobilmente, alcuni smembrandoli o raschiandoli, altri falsificandoli o corrompendoli, non so come, con l'inganno.
Queste cose sono state già rese evidenti a molti da tanti altri casi, ma risulterebbero ancora più manifeste se da qualche si riuscisse ad imbattersi in una qualche copia del libro in cui sono raccontate le vicende del sopraddetto martire Pancrazio che fosse molto antica; essendo stato per noi sufficiente averne sotto gli occhi una, siamo rimasti sbigottiti nella malvagia temerarietà degli empi; i sacri libri sono stati infatti insidiati da loro così vergognosamente e disordinatamente come neppure un bambino che sia ancora piccolo nasconde un inganno. Dunque i libri e le immagini mostrano l'amore di Dio per noi, che abbiamo conosciuto attraverso l'Incarnazione del Verbo di Dio, alla quale abbiamo creduto e dalla quale siamo stati arricchiti: a coloro che non hanno la fede, invece, siano mostrate velocemente le cose infantili e sciocche, e niente di strano se "il nostro Vangelo rimane velato" (2Cor 4,3) agli infedeli che hanno le tenebre della mancanza di fede, che gettano le loro anime nell'oscurità, e "la parola della croce, infatti, è stoltezza per quelli che vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio " (1Cor 1, 18).

85. Presentate dunque queste cose, esaminiamo le affermazioni successive. Come seconda testimonianza adducono infatti Asterio, vescovo di Amasea, il quale, nel suo discorso sul ricco e Lazzaro, dice così:

Non rappresentare Cristo – gli è bastata, infatti, una sola volta l'umiliazione dell'Incarnazione, che Egli ha assunto volontariamente per noi – ma piuttosto accontentati di portare il Logos incorporeo spiritualmente nell'anima.

Hanno addotto queste sole frasi per loro vantaggiose dall'opera completa, come hanno ritenuto opportuno fare tralasciando il resto (poiché infatti presero le cose che gli sembravano migliori). Noi abbiamo ritenuto giusto citare il discorso dal principio, riempiendo le lacune dalle fondamenta, affinchè quelli che leggono il testo più facilmente comprendano il pensiero dell'autore e colgano la grazia di colui che ha scritto. Nel testo si legge infatti quanto segue:

I più religiosi fra gli uomini e le donne ricche, avendo letto il Vangelo, lo hanno passato ai tessitori; intendo (che sulle vesti si vedono) il nostro Cristo insieme con tutti i suoi discepoli e ciascuno dei miracoli, nel modo in cui lo si racconta. Puoi infatti vedere le nozze di Cana con le giare dell'acqua, il paralitico che porta il letto sulle spalle, l'uomo cieco guarito con il fango, l'emorroissa che afferra l'orlo della veste di Gesù, la peccatrice che si getta ai piedi di Gesù, Lazzaro che dalla tomba ritorna alla vita. Nel fare questo si considerano religiosi e pensano che stanno indossando vesti che sono gradite a Dio. Se accettassero il mio monito, dovrebbero vendere tutte quelle vesti e onorare piuttosto le immagini viventi di Dio.

Non rappresentare Cristo – gli è bastata, infatti, una sola volta l'umiliazione dell'Incarnazione, che Egli ha assunto volontariamente per noi – ma piuttosto accontentati di portare il Logos incorporeo spiritualmente nell'anima. Non avere il paralitico sulle vesti, ma piuttosto cerca quello che giace fra i malati; non giurare continuamente sull'emorroissa, ma abbi pietà della vedova oppressa; non guardare con sollecitudine la donna peccatrice che si inginocchia davanti al Signore, ma pentiti dei tuoi errori e versa molte lacrime; non dipingere Lazzaro risvegliato dai morti, ma preoccupati di una buona giustificazione per la tua Risurrezione; non portare il cieco sulla veste, ma conforta con benefici colui che è in vita ed è privo della vista; non dipingere le ceste avanzate, ma nutri coloro che hanno fame; non portare sui vestiti le brocche di acqua che (Cristo) riempì (di vino) a Cana di Galilea, ma piuttosto dai da bere a coloro che hanno sete.

Dunque nel discorso ci sono queste cose. Asterio, dunque, per quanto offre nel titolo dell'opera, non sembra pensare né che Cristo non possa essere rappresentato né che ciò che è rappresentato non possa essere venerato; lo scopo che si è proposto con questi insegnamenti sui costumi è di amministrare la sollecitudine verso i poveri e colpire la grettezza di coloro che sono nella prosperità. Per prima cosa, infatti, chiama quelli che sono stati radunati (ad ascoltare la sua omelia) i più religiosi, e questo perché ha visto prove della loro religiosità (non so se qualcuno biasimerebbe riguardo alla religiosità quelli che ha guadagnato), poi menziona la storia del Vangelo, che non biasima affatto in alcun modo né bandisce come lontana dal culto dei Cristiani, avendo esposto queste cose per prime come nel luogo di un encomio (nel luogo che a loro competerebbe in un encomio), avendo presentato ciascuna cosa secondo le lodi che le convengono.
Ma poiché il discorso è condotto dunque per coloro che sono ricchi nella vita presente; vedendo che alcuni sono furiosamente attaccati alla materia, al punto da fornire lavoro ai tessitori e da struggersi per il ricamo dei tessitori della seta e per la veste di Sibari, consiglia di tagliare le spese superflue ed ambiziose riguardo alla sontuosa materia del vestiario e non di fare acquisti inutili e splendidi riguardo alle vesti, la cui gloria e bellezza si dileguano e appassiscono velocemente come un fiore in primavera, ma a preoccuparsi piuttosto del più prezioso bene dell'anima, e che questo sia indirizzato al dono generoso per i fratelli bisognosi, e a spendere dunque in questo gran parte delle ricchezze.
Il presente argomento conferma queste cose; se qualcuno considerasse il testo con maggiore attenzione, troverebbe forse questo Asterio che in un certo qual modo gioisce e si rallegra per quello che è visibile della storia, che specialmente chiama evangelica e che pone come sotto gli occhi, attraverso l'elenco delle azioni, e si rivolge ai più religiosi e a quelli che sono stati raccolti, e non denomina le cose rappresentate immagini, ma piuttosto le chiama apertamente il Signore insieme con la donna peccatrice e i discepoli, e ciò che riguarda le nozze di Cana di Galilea e le altre persone e meraviglie compiute, che sono enumerate accuratamente, senza alcuna alterazione del nome o parafrasi. Se dunque dicesse di non rappresentare il solo Cristo, il discorso dei folli avrebbe un qualche fondamento, ma se ha vietato di dipingere, assieme al maestro, anche i discepoli, e il cieco, e il paralitico, e tutte le cose che ci sono, chi non capirebbe, anche se appartenesse alla schiera degli stolti e degli ignoranti, che qui non si chiede affatto di non rappresentare Cristo, ma viene escogitata questa forma di esortazione per incitare alla cura dei poveri, poiché chiederebbe così, di non rappresentare il cieco, il paralitico, le brocche con l'acqua e le ceste dei pani se fosse lecito dire che allora gli uomini penserebbero, attraverso la venerazione, che le ceste e le altre cose non sarebbero meno che divinità rappresentate. Ma nessuno dei saggi potrebbe pensare questo; infatti una simile sciocchezza è propria solo degli stolti.

86. Dunque è mostrato chiaramente attraverso tutto ciò come il discorso di Asterio non sia affatto rivolto alla distruzione delle sacre immagini, ma piuttosto intende esortare all'inopportuna apparenza e al decoro delle vesti, e all'anteporre l'attenzione per il vestiario alla cura dei poveri; perciò esorta i ricchi a modificare l'eccessiva brama per il vestiario e l'amore per il lusso e a non porre tutta l'attenzione nelle cose materiali e corporee, ma piuttosto a curare e confortare quelli che sono stati fatti a somiglianza della stessa immagine, con lo stesso fango e con la stessa mescolanza di anima e corpo, beneficiandoli attraverso la compassione e la beneficienza, con grande carità.
Qualcuno potrebbe trovare questa forma di insegnamento non solo in Asterio, ma anche presso altri sapientissimi pastori della chiesa; è infatti comune a coloro che sono a capo del popolo cristiano (chiesa), soprattutto per quanto riguarda il conforto dei più poveri. Si deve dunque pensare che Asterio, mentre ordina di non rappresentare Cristo, avendolo visto rappresentato, ora molto chiaramente lo conduce sotto i nostri occhi. Fa così perché per natura può essere rappresentato o no? Nessuno di quelli che hanno mente chiede di rimando se per natura può esserlo; quale dei saggi, infatti, ordinerebbe a qualcuno di non fare le cose che per natura non gli è possibile fare? Nessuno, ad esempio, ordina a qualcuno di non volare. A che scopo? Infatti è senza dubbio evidente che l'uomo non è venuto al mondo per volare, ma per camminare e navigare e tutte le altre cose che si confanno alla natura che lo ha generato. Asterio dunque sapeva che Cristo può essere rappresentato. Per questo consiglia di non rappresentarlo, perché per natura può esserlo, e voleva vietare che lo fosse per le sopraddette ragioni, non perché non può essere rappresentato.
Se qualcuno pensasse di contrapporre la frase "gli è bastata una volta l'umiliazione dell'Incarnazione" come ragione e fondamento del non rappresentare Cristo, sappia che l'argomento dell'Incarnazione ce lo mostra piuttosto che viene rappresentato: se infatti ciò che è sublime e divino è incircoscrivibile, di necessità ciò che è basso e umano viene rappresentato. Dunque ciò che è stato detto da Asterio, "accontentati di portare il Logos incorporeo spiritualmente nell'anima", si deve credere che sia stato detto riguardo al costume, e che non debba essere inteso come una negazione dell'immagine; è possibile infatti che queste cose siano state dette da Asterio ai suoi concittadini per intendere: "Se a causa dell'Incarnazione di Cristo ti viene una tale preoccupazione o pensiero riguardo alle vesti ricamate e al Cristo, pensa che Egli è incorporeo, anche se non è staccato dal corpo [per te infatti l'incorporeo è come rappresenti il divino; né la tua anima né il tuo pensiero sono corpo, pur essendo congiunti e uniti al corpo], affinché tu porti il ricordo dell'anima incorporea, e ti curi dell'anima e della mente, e rendi puro il pensiero attraverso l'osservanza dei comandamenti e la sollecitudine per coloro che, uomini come noi, sono tormentati dalla povertà o colpiti dalla malattia, e affinché le tue azioni e la tua vita siano guidate e i tuoi passi siano illuminati da Dio. E non credere del tutto alle cose che si vedono con il corpo e che sono utili nel mondo del corpo, e a causa delle quali sono costretto a dire queste cose e a fare il discorso per voi più spiacevole". Dunque l'incorporeo non deve essere inteso al modo in cui sostengono questi, poiché così sarà chiamato il puro secondo le dottrine manichee e anche secondo le altre follie dei Manichei, ai quali i nemici delle immagini, prontissimi e fedeli, vanno dietro come maestri. Con tutto ciò Asterio mostra cosa pensava lui stesso riguardo all'Incarnazione, cioè che, sapendo che Cristo, secondo la sua natura incorporea, è dappertutto, ha compreso che non può essere presente secondo il corpo; da ciò appare ancora più chiaramente come Asterio ritenga che Cristo si possa pensare circoscrivibile e rappresentabile secondo la carne. In queste cose si riesce a vedere ancora più chiaramente la forza del discorso, e a proposito dell'autore, come fu pronunciato un discorso eccessivo rispetto al bisogno, anche mostrando scarsa cura per ciò che è pio (le immagini), affinché, disciplinando queste cose, facesse progredire quelli che erano rivolti alle tenebre della ricchezza e ne guadagnasse il maggior numero (1Cor 9, 19). Perciò quelli che falsificano

tutto, avendo carpito le parole "Non rappresentare Cristo" e "incorporeo", hanno ritenuto gusto associare a queste la malvagità del disprezzo della legge a loro familiare...

87. Si mostri dunque se le cose stanno veramente così: sia introdotto di nuovo Asterio, per tenere testa a costoro. Se infatti l'Asterio che leggeremo sarà diverso da quello che abbiamo nelle mani, che si comprenda qual è la sola verità, e noi non ci sconvolgeremo affatto per questo; ma se è diciamo noi, gli empi siano colpiti con acuti proiettili e ricevano i colpi degli stratagemmi trovati.
Siano perciò ora lasciati da parte i ricchi e i poveri e la ricchezza e la povertà, come anche la felicità e l'infelicità della vita, e piuttosto vengano rimossi i veli e gli enigmi. L'opinione della chiesa, evidente e più trasparente che vera, sia svelata e messa innanzi, e celebri quella santa statua di Cristo, come sta, concorde con la predicazione evangelica e testimone silenzioso e immutabile del fatto che il Logos di Dio è apparso come uomo presso di noi, e messaggero che riferisce per sua propria conoscenza le meraviglie compiute dal Signore, confutazione dell'infelicità e dell'ateismo di Giudei ed Elleni.
Quella statua divina sarebbe sopravvissuta fino a oggi, se alcuni degli empi e atei che in determinati tempi governano sui Romani non l'avessero distrutta per odio verso Cristo e ardore verso la nostra santa religione; benché nel frattempo sia stata restaurata, non ci è noto che cosa ne sia ora. Lodi comunque Asterio la donna che ha eretto la statua, ammirandola per la sua altissima nobiltà di sentimenti, per la quale contraccambia il benefattore, ricordando il miracolo del Salvatore, riguardo alla terribile malattia in cui era caduta. Sia dunque proposto alla lettera il discorso, che è così:

Esaminiamo dunque la gratitudine della donna che fu guarita e la nobile anima con cui accolse il dono. La cittadina di Panea ha onorato il benefattore con una statua di bronzo, ritenendo tale donazione degna della grazia. E per lungo tempo l'immagine divenne prova incontestabile contro coloro che osavano ripetere falsità contro gli Evangelisti; questa, infatti, fu la mercede della cura ricevuta; celebrando la grazia, come sarebbe possibile rifiutare la cura? E niente avrebbe impedito che la statua si conservasse fino ad oggi e mostrasse entrambe le cose, cioè il miracolo compiuto dal Salvatore e il ringraziamento della donna, se quel Massimino che fu a capo dell'impero romano poco prima di Costantino, poiché era un uomo idolatra e empio e nutriva invidia nei confronti dell'immagine di Cristo, non avesse distrutto la sola statua bronzea della cittadina; ma non ha cancellato il ricordo degli avvenimenti. L'immagine, infatti, non può più essere vista, ma il Vangelo proclama e annuncia ovunque il miracolo, e in tutta la terra si parla dell'emorroissa dal sorgere del sole fino al tramonto, ed il furto della materia sensibile è risultato essere una fatica inutile per l'empio; infatti il bronzo sta evidentemente qui, silenzioso, testimone invisibile delle meraviglie; la memoria, catturata l'azione con l'aiuto del discorso, corre ogni giorno per città e villaggi, annunciando ovunque il Benefattore".
(Asterio di Amasea, *Homilia in Iairum et in mulierem sanguine profluvio laborantem*)

È chiaro, dunque, che Asterio non respingeva il fatto che ci fossero ricordi di Cristo, né rimprovera la donna per la sua azione, né lancia accuse contro la ricchezza e l'abbondanza dei beni o il vestiario sontuoso. Si capisce, dal discorso, che la statua è una delle cose visibili più ricche della città, dove l'emorroissa fece erigere una sua statua davanti alla sacra immagine del Salvatore, rendendo nota la grandezza del guaritore e la fede e la nobile azione di colei che fu guarita.

Come dunque Asterio parli delle sacre immagini in modo conveniente alle cose sante, quali siano i fatti che racconta riguardo alla lodevolissima martire Eufemia, sia per ora tralasciato e ripreso fra non molto, opportunamente e nel luogo adatto, quando costoro che sono i peggiori nemici dei santi rivolgono la loro petulanza da ubriachi contro i santi.

88. Vi è dunque un autore che non è stato citato dai nemici, ma sia da noi invocato e posto come testimone, poiché è assai degno di nota fra i maestri della chiesa – costui è Antipatro, al quale erano state affidate le redini della diocesi di Bostra - e si ponga l'attenzione, nel discorso da lui composto sull'emorroissa, su queste cose che si accordano con quanto detto sopra:

L'emorroissa diceva queste cose toccando la frangia che le avrebbe dato la salvezza. Ella teneva stretto il Signore, re della natura, e mostrava il potere della sofferenza. Ricevuto il dono, innalzò a Cristo una statua; aveva speso i suoi averi per i medici, ma offriva a Cristo quello che le restava della ricchezza (Antipatro di Bostra, *Homilia in mulierem quae per fluxum sanguinis passa est*).

Questi padri ispirati da Dio non solo non vietano che ci siano immagini di Cristo e dei santi, ma anzi le promuovono, ritenendo quelle che esistono degne di grandi lodi. A che cos'altro servirebbe, infatti, l'encomio, o come potrebbero quelli che sono nella prosperità e vogliono beneficiare il prossimo, essere destati a un simile ardore e donare con pia religiosità?
So, infatti, che gli argomenti che meritano elogi - ha detto uno dei santi (Gregorio Nazianzeno, Oratio 43, In Laudem Basilii) – **forniscono anche un chiaro impulso a migliorarsi**.
Sia da noi respinto Eusebio, detto di Panfilo, divenuto sacrilegamente vescovo di Cesarea di Palestina, sebbene abbia visto quella santa statua e l'abbia descritta anche più chiaramente, e sebbene poi illustri, cogliendola con la sua vista, la statua di bronzo della stessa donna, quella che rappresenta lei che fu guarita da una sofferenza inenarrabile. Se infatti riguardo a queste cose si tiene vicino alla realtà, si allontana tuttavia dalle cose opportune. Non accettiamo, dunque, un dolce dono da una lingua malvagia, e le parole dette su di lui non sono sconvenienti.

89. Allontanandoci dunque da queste cose, passiamo alla prossima citazione di coloro che hanno disprezzato le immagini: propongono infatti dopo questi passi il discorso di un certo Leonzio, che dice così:

Mentre pregava, l'aspetto del suo volto e le sue vesti divennero splendenti come il sole, gettando luce intorno a sè...

Continua dicendo:

Giustamente i pittori non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo. Quale immagine potevano infatti rappresentare? Quella del Battesimo, vedendo la quale il Giordano rabbrividì? O quella sul monte, che Pietro, Giacomo e Giovanni non poterono comprendere? O quella sulla croce, di fronte alla quale il sole, avendola compresa, si oscurò? O quella nella tomba, avendo visto la quale le potenze degli inferi inorridirono? O quella della Resurrezione, che i discepoli non capirono, quando la videro? Mi sconvolge completamente ognuno di quelli che dicono: "Possiedo un'immagine del Signore". Vuoi

procurarti la sua immagine? Allora acquistala nella tua anima. È infatti impossibile rappresentare il Signore in immagine.

Da tutto il discorso, dunque, appare chiaramente come questo notissimo personaggio fosse tormentato dall'immaginazione, e come fosse incappato nell'eresia dei Doceti; soprattutto la fine del discorso mostra la sua insensatezza e follia, dire infatti che "non è possibile rappresentare il Signore in immagine" non si differenzia in alcun modo da quelli. A chi non è chiaro, infatti, come ci si presentano un Epifanide o un Eusebio, i quali ritengono che l'Incarnazione del Signore sia incomprensibile, affermazione con la quale corroborano il malvagio dogma dei Doceti?
Se dunque costoro sono d'accordo con gli scelleratissimi e sommamente malvagi Valentino, Marciano e Mani, come è stato da noi detto precedentemente, questo che qui parla così è seguace dell'opinione di Eusebio ed Epifanide, ed è chiaro che sarà giudicato secondo lo stesso destino.
Eusebio, infatti, secondo quanto dice scrivendo all'imperatrice Costantina, trattando dell'argomento della Trasfigurazione del Signore, si mostra tendente non solo all'arianesimo, ma anche al manicheismo; e questo Leonzio, parlando allo stesso modo di quello, per lo più riguardo allo stesso argomento, dico, cioè, la Trasfigurazione, dovrebbe essere riconosciuto allo stesso modo, mentre espone la sua opinione riguardo all'economia di Cristo. Che cosa c'è di più insensato e irragionevole? E cosa supera un discorso di tale stoltezza e stupidità, il porsi così impudentemente e sfacciatamente contro tutto il mondo e tutta la chiesa che si spande da un estremo all'altro della terra e il tempo infinito in cui Cristo, veramente fattosi uomo, viene rappresentato, e la sua immagine viene venerata da tutti coloro che possono e vogliono essere santi?
Giustamente, dunque, il sacro detto (del Libro dei Proverbi) dice che "l'empio assume un'aria sfrontata e l'uomo retto controlla la propria condotta".

90. Detto ciò, è necessario esaminare più da vicino le affermazioni del discorso di Leonzio, per vedere se sono in accordo con quelle dei nemici delle immagini (delle loro).
Giustamente – dice - **i pittori che dipingono con i colori non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo.**
Che cosa dobbiamo dire, dunque? Se convenientemente i pittori non hanno imparato a fare una sola immagine di Cristo, faranno piuttosto ciò che è opportuno avendo imparato a rappresentarne molte, e credo che in ciò non sarà trovato nulla che si oppone al discorso nostro. Questo è infatti un grande encomio dei pittori; poiché a causa della sua indicibile compassione e del suo inesprimibile amore per gli uomini il Salvatore abbassò se stesso fino all'estrema umiliazione (kenosis), e, mostratosi agli uomini, espose in modo multiforme le cose che riguardano la divina Incarnazione, operando tutto in modo conveniente alla volontà di Dio, per la nostra salvezza; nacque in modo straordinario da una madre pura, santa e vergine, come solo lui poteva, e fu bambino fra noi, e divenne fanciullo e crebbe in età, infatti "il fanciullo - dice il Vangelo – cresceva e si fortificava nello Spirito" (Lc 1, 80), sopportò le sofferenze e compì meraviglie. In queste cose e in tutto ciò che è necessario il pittore, servendosi, per quanto è possibile, dell'arte e dell'ingegno, rappresenta la natura, imitandola; rappresentò dunque il Signore fanciullo insieme alla madre, come fu visto; lo pose nudo nella scena del Battesimo, mentre chinava il capo verso colui che lo battezzava; e mescola colori ancora più splendenti per la Divina Trasfigurazione; attaccandolo alla croce, lo mostra mentre china il capo, nella forma che conviene ai morti; rende poi nuovamente straordinaria l'immagine (di Cristo) per l'Anastasi e per l'Ascensione, parimenti splendente e ornata; in una parola, rappresenta tutto secondo il racconto evangelico.

Come dunque viene visto in diversi modi, così viene anche rappresentato in diversi modi. E se le cose stanno così, davvero **giustamente i pittori che dipingono con i colori non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo,** ma molte; sarebbero stati, infatti, da biasimare, se fosse avvenuta questa cosa, cioè se avessero ricondotto molte azioni ad una sola, rendendo semplice, senza variazioni e con una sola forma ciò che ha molte forme, invece che rappresentare Cristo secondo quanto era avvenuto e secondo quanto avevano visto.
Né infatti Gesù ebbe sempre la stessa età – "Gesù, dice il Vangelo, cresceva in sapienza, età e grazia (Lc 2, 52), né fu sempre nello stesso luogo, né si mostrò facendo una sola cosa, ma molte; compì infatti queste azioni secondo la legge della natura, affinché si credesse alla sua umanità e anche alla verità della sua Incarnazione, e non a ciò che veniva sostenuto presso gli empi e infedeli, secondo il pensiero e l'immaginazione (ingannevole degli eretici). Da ciò consegue il raffigurare e rappresentare Cristo sia secondo l'età che nei diversi luoghi, come se nelle diverse occasioni fosse stato dipinto un rapido abbozzo (che avrebbe poi consentito le diverse immagini di Cristo); per questo, dunque, i pittori dovrebbero essere lodati, sia riguardo all'arte che all'ingegno. Quest'uomo di nobili sentimenti si turba e si dà dunque pena per queste cose e riguardo a costoro? O forse perché i fatti del Vangelo ci sono mostrati da costoro in modo più chiaro ed evidente, ed il Vangelo viene mostrato correttamente? Avendo perciò lui stabilito che **giustamente i pittori c non hanno imparato a dipingere una sola immagine di Cristo,** è doveroso aggiungere, ma molte, come appunto noi siamo andati facendo, cosa che trasforma l'affermazione nel suo contrario ed abbatte completamente i discorsi dei nemici delle immagini.
Se dunque la frase venisse pensata così, per ironia o in qualunque altro modo viene fuori l'opposto delle cose addotte di seguito; in breve, infatti, il discorso, se si toglie una cosa, richiede che ne siano introdotte due o più contrapposte. Ma questi, come se fosse in imbarazzo su cose impossibili, e cioè che nessuna immagine può essere rappresentata, viene a trovarsi in contraddizione (opposto) con se stesso aggiungendo: **Quale immagine potevano infatti rappresentare? Quella del Battesimo?** E di seguito ha enumerato le altre, nelle quali non si conserva nulla di conforme al pensiero (suo). Come infatti colui che giustamente, non avendo imparato a dipingere una sola immagine, ne rappresenta molte, non sarà a buon diritto ritenuto far bene? Ma così è la falsità e così sono gli amanti del falso, che errano nella mente e si schierano contro se stessi e la verità.

91. Che cosa dunque scrive riguardo a queste cose?
Mi sconvolge completamente ognuno di quelli che dicono: "Possiedo un'immagine del Signore".
Ma se tu sei sconvolto da ognuno di questi, ognuno dei Cristiani è ancora più sconvolto per causa tua...

96. Sia condotto innanzi il grande Giovanni Crisostomo, sommo sacerdote della capitale, il quale, nel suo discorso su Giobbe, dice così: (Omelia sulla prima domenica dopo Pasqua)

Come infatti per gli altri martiri è spesso possibile vedere le sofferenze (passioni) rappresentate in pittura, e la parete narra costantemente le lotte del martire, e le mani del pittore guidano il ricordo della virtù, così anche qui.

97. Cose simili vengono da lui dette nel discorso sulla veste del sacerdote (Homilia De Legislatore):

Io ho amato la pittura su cera colma di pietà. Ho visto infatti in un'immagine un angelo che cacciava un nugolo di barbari; ho visto popoli barbari che soffrivano, e Davide che diceva: "Signore, nella tua città ridurrai a nulla la loro immagine".

98. Nel suo discorso su san Melezio, vescovo di Antiochia, è possibile vedere queste cose da lui dette:

E così per molto tempo avvenne che dovunque, nei quartieri e nelle piazze, nei campi e per le vie (di Antiochia) risuonava l'eco del nome (di Melezio). E non siete stati colpiti solo da un tale nome, ma anche dalla figura stessa del corpo. Dunque ciò che avete fatto con il nome, fatelo anche con la sua immagine. Infatti su castoni di anelli e su coppe e vasetti e sulle pareti delle stanze e ovunque molti hanno inciso quella santa immagine, per non ascoltare soltanto quel santo nome, ma anche per vedere la figura della sua persona e avere un duplice conforto dalla sua morte.

99. Quanto il nostro sacro maestro stimasse le immagini dei santi, ce lo mostrano le cose scritte nella sua vita in Dio, fra le quali si legge:

Il beato Giovanni amava molto le lettere del sapientissimo Paolo.

E poco dopo:
Egli aveva presso di sè in un'immagine la figura del medesimo apostolo Paolo, nel luogo in cui egli si riposava un poco per la debolezza del corpo: infatti egli usava vegliare molto oltre natura.
E quando leggeva le lettere di lui, egli fissava intensamente gli occhi sull'immagine, proclamandolo beato si rivolgeva a lui come se fosse vivo, a lui indirizzava tutto il suo pensiero, mentre se lo fingeva nella fantasia, e nella contemplazione conversava con lui.

E dopo altre cose:

Proclo, appena cessò di parlare, fissò lo sguardo sull'immagine dell'Apostolo e vide la figura uguale a quella di colui che egli aveva visto, e quindi, dopo essersi rivolto a Giovanni, indicò col dito l'immagine e disse: "Padre, perdonami. Colui che io ho visto parlare con te è uguale a questo: anzi, io penso che sia proprio lui".

100. Insieme a queste cose, risuonino le parole del divino Basilio, ed egli dia consigli ai pittori e li inviti ad esaltare con le loro arti e con i colori i martiri splendenti di luce e le loro lotte. Non solo, ma si deve ritenere che il discorso sia stato vinto dall'arte; conosciamo infatti le cose che ha scritto nell'Encomio sul santo martire Barlaam:

Alzatevi ora, illustri pittori dei successi degli atleti; glorificate con la vostra arte l'immagine mutilata del soldato. Rendete splendente con i colori della vostra sapienza il vincitore che è stato da me dipinto in maniera più indistinta. Sia io vinto dalla vostra rappresentazione pittorica delle imprese gloriose del martire; sono lieto di essere superato oggi da una tale vittoria della vostra forza. Che io veda la lotta della mano contro il fuoco rappresentata da voi in modo più preciso; che io veda il lottatore dipinto in modo più

splendido sulla vostra immagine. Piangano i demoni, e siano ora di nuovo vinti dalle virtù del martire (mostrate nuovamente nel dipinto). Sia mostrata loro ancora una volta la mano fiammeggiante e vittoriosa. Sia dipinto sulla tavola anche l'arbitro dei combattimenti, Cristo: al quale sia gloria nei secoli dei secoli. Amen.

È chiaro, dunque, come questo grande maestro intenda dire che si ha un effetto di maggiore vividezza mostrando la verità delle azioni attraverso quanto viene rappresentato dall'arte dei pittori, sebbene coloro che ingannano l'intelletto con allegorie stoltamente si oppongano (a questa inattaccabile interpretazione), interpretando le scene descritte (le cose dette) da Basilifo come un'invenzione poetica, allontanandosi al tempo stesso dalla fede e dalla ragione e sviando di gran lunga dal pensiero del maestro, male interpretando metaforicamente queste parole, come vaneggiando.

101. Insegni cose simili alle parole del maestro il fratello Gregorio, vescovo di Nissa, il quale si trova in uno stato di grande commozione di fronte al sacrificio del patriarca Abramo, e dice così:

Ho visto spesso l'immagine di questo tragico evento in pittura e non ho potuto staccarmi da quella vista senza lacrime, tanto chiaramente l'arte del dipingere presenta il fatto ai nostri occhi.

102. Questo stesso padre, in ciò che ha scritto sul santo martire Teodoro, dice così:

Se qualcuno si reca in un luogo simile a questo, nel quale si tiene oggi la nostra assemblea, e dove sono presenti la memoria del giusto e i suoi santi resti, è attratto in primo luogo dalla magnificenza delle cose viste, vedendo una casa splendidamente compiuta sia per la grandezza dell'edificio che per la bellezza della decorazione, come le si addice in quanto tempio di Dio, una casa nella quale il falegname ha foggiato il legno in figure di animali e il lapicida ha condotto le lastre alla levigatezza dell'argento. Anche il pittore ha colorato i fiori dell'arte, avendo dipinto in immagine le azioni eroiche del martire, le opposizioni (che ha dovuto affrontare), le sue sofferenze, i volti feroci dei tiranni, le minacce, quella fornace ardente, la beatissima morte dell'atleta, e l'immagine in forma umana di Cristo, che presiede a tutto ciò; il pittore, avendo realizzato per noi queste cose con arte attraverso i colori, come in un libro parlante, ha esposto in modo veritiero le lotte del martire ed ha ornato splendidamente questo tempio come un magnifico prato; sa infatti che la pittura, pur essendo silenziosa, parla sulla parete e giova sommamente (agli spettatori); infine, il mosaicista ha fatto il pavimento su cui si cammina, che è degno a sua volta di essere ricordato. con queste opere così sensibilmente elaborate si rinfranca la vista e si desidera andare vicino al sepolcro credendo nella santificazione, nella benedizione e nel contatto... Coloro che contemplano il corpo come vivo e fiorente lo salutano guardando gli occhi, la bocca, gli orecchi e tutti gli altri sensi, poi per la pietà e per la commozione versano lacrime. Al martire come se apparisse vivo nella sua interezza , rivolgono la supplica di intercedere...

103. Sempre Gregorio va di pari passo con queste cose, dicendo nel discorso su san Basilisco:

Conosciamo le cose che riguardano la sofferenza dell'uomo; queste cose le ho infatti viste spesso rappresentate sulla parete, e incutere per questo timore a coloro che non hanno esperienza, mostrando gli aspetti più insopportabili della tortura. La pittura, pur tacendo, parla, e giova alle cose grandi.

104. Sia mostrato Gregorio (Nazianzeno), eponimo della teologia, il quale, esaltando il grande Basilio con moltissime e grandissime lodi, deponendo la forza delle parole e riconoscendosi vinto dalla grandezza d'animo e dalla virtù dell'uomo, pensò di onorarlo con un'immagine, mostrando in modo ancora più chiaro il suo affetto; dopo avergliela innalzata, la abbellì con esametri e distici elegiaci, salutando il rappresentato come se fosse una persona viva. Citando dunque gli ultimi di questi versi, lasceremo i rimanenti a coloro che desiderano conseguire e apprendere la gloria dei santi. Essi dunque dicono così:

Addio, o Basilio, anche se ci lasci, questo è il discorso funebre di Gregorio, discorso che hai caro e che riconosceresti conveniente, o Basilio, come dono sommamente desiderabile di amicizia per te. Gregorio, o Basilio, ha posto sulla tua immagine, che ha innalzato, dodici epigrammi. (*Epitaphia*, 119, 47-52; PG 38, 75 A).

105. Sia posto accanto a questi Asterio, vescovo degli Amaseni, il quale canta così mirabilmente quella (famosa) ekphrasis, che qualcuno potrebbe dirgli, poeticamente, "Emetti una voce armoniosa" (Demostene, Or. 19); che egli contempli ancora una volta quella sacra pittura della lodevolissima martire, e si meravigli per l'arte dei pittori, e sia sollecitato ad esaltarla, e accosti le parole all'arte, poichè i farmaci dei poeti non sono inferiori, e inizi il discorso, che recita più o meno così:

Poco tempo fa, o signori, avevo in mano il terribile Demostene, e in particolare quel suo discorso nel quale si oppone a Eschine con aspre considerazioni; giacchè mi ero attardato nella lettura di questa orazione ed ero stato con la mente molto concentrata, avevo bisogno di rilassarmi e di passeggiare, in modo che per me fosse un poco alleviata la fatica dell'anima. Uscito dunque dalla stanza, e dopo aver camminato un poco con alcuni amici nella piazza, da lì mi recai al santuario di Dio per pregare in tranquillità. Dopo essermi trattenuto un poco in questa occupazione, camminavo in uno dei portici della chiesa e là vidi una pittura, la vista della quale mi catturò completamente; avresti detto che era l'opera prediletta di Eufranore o di uno di quegli artisti antichi che portarono a un alto livello la pittura, creando quadri quasi viventi. Orsù, ora, se vuoi, è il tempo della descrizione, ti spiegherò la pittura; noi servi delle Muse, infatti, abbiamo mezzi assolutamente non inferiori a quelli dei pittori.
Una donna santa e vergine che aveva consacrato la sua intatta castità a Dio, chiamata Eufemia, giacché a quel tempo un tiranno perseguitava i pii, con grande coraggio affrontò il pericolo fino alla morte; i suoi concittadini e compagni di quella religione per la quale essa era morta, poichè ammiravano al tempo stesso il suo coraggio e la sua santa verginità, costruito il suo sepolcro vicino al tempio, vi posero un'urna funeraria, e ogni anno celebrano in suo onore una festa comune, pubblica e solenne.

I sacerdoti dei misteri di Dio onorano sempre il suo ricordo anche con il discorso, e secondo il loro proposito istruiscono accuratamente le folle radunate su come ella portò a termine la lotta della sopportazione; il pittore, poi, anche lui animato da sentimenti pii, per mezzo dell'arte ha dipinto come gli era possibile tutta la storia su una tela e l'ha innalzata alla vista di coloro che si trovano intorno al sepolcro.
L'opera dunque consiste in questo. Un giudice siede in alto su un trono e guarda con aria crudele e ostile verso la vergine; si adira, infatti, quanto può (quando lo desidera), anche se la pittura può esprimere questo sentimento solo con materiali inanimati. Ci sono le guardie del magistrato e molti soldati e gli scrivani degli atti processuali, che portano stili e tavolette di cera, e uno di essi guarda con ira verso colei che è giudicata, piegando il viso, come se chiedesse di parlare più forte, affinchè lui, sforzandosi di ascoltare, non scrivesse cose sbagliate o riprovevoli.
La vergine sta in tunica e manto scuro, mostrando così la sua vita ascetica, bella d'aspetto, come è sembrata ai pittori; con l'animo ornato di molte virtù, come è sembrata a me. Due soldati la conducono al cospetto del magistrato, uno trascinandola da davanti e l'altro spingendola da dietro. L'atteggiamento della vergine è un misto di pudore e di fermezza: si china, infatti, fino a terra, come arrossendo sotto gli sguardi dei maschi, ma al tempo stesso rimane imperturbabile, come se non sentisse nulla nella terribile lotta.
Come dunque un tempo lodavo gli altri pittori, ad esempio quando ho visto il dramma di quella donna della Colchide che, essendo sul punto di alzare la spada sui suoi figli, divide il volto fra la pietà e l'ira, e uno degli occhi mostra la collera, mentre l'altro rivela la madre che prova compassione e inorridisce, così ora ho trasferito l'ammirazione da quella storia a questa pittura, che più dello splendore dei colori ha mescolato il pudore e il coraggio, due sentimenti opposti per natura. Proseguendo poi la narrazione della pittura, alcuni carnefici vestiti della sola tunichetta hanno già iniziato il lavoro: uno, afferrata la testa della fanciulla e piegatala all'indietro, offre all'altro il volto della vergine pronto per la tortura; un altro si presenta per cavarle i denti; un martello e un trapano sono gli strumenti del supplizio.
Scoppio in lacrime e la commozione mi toglie la parola. Il pittore, infatti, ha reso in modo così vivido il colore delle gocce di sangue che diresti che veramente si effondono dalle labbra e potresti andartene intonando un canto di dolore.
Dopo queste cose segue la prigione: di nuovo la vergine veneranda, in abiti scuri, sta sola, levando le mani verso il cielo e chiamando Dio, che viene in soccorso nelle sciagure; mentre così prega, appare sopra la sua testa il segno che per i cristiani è legge venerare e incidere, simbolo, credo, della passione che la attendeva. Subito dopo, infatti, il pittore ha acceso un grande fuoco ardente, dando corpo, attraverso il colore rosso, alla fiamma che splende di qua e di là. Nel mezzo ha posto la vergine, che alza le mani verso il cielo, e non mostra nel viso alcuna angoscia, ma al contrario gioisce, perchè va alla vita incorporea e beata. Fino a questo punto il pittore ha condotto la sua mano e io il discorso. Ora per te è tempo, se vuoi, di portare a compimento la pittura, affinchè tu veda con precisione se non siamo stati troppo inferiori alla spiegazione.

106. Che dite dunque riguardo a queste cose? Che quelli che sono chiamati martiri sono d'accordo gli uni con gli altri? O non piuttosto che c'è un'estrema antitesi fra le cose che abbiamo appreso dai padri ispirati da Dio e l'affermazione di colui che chiamiamo Teodoto

stoltamente giudaizzante? Presso coloro che sono saggi è evidente che fin dal principio le immagini dei santi sono state adottate dalla chiesa dei Cristiani, presso i quali era forte soprattutto il desiderio e la venerazione per i santi. Dunque colui che non ha accettato le immagini dei santi non è cristiano, e stoltamente questo empio e insensato è privo di ragione.

107. Pur essendo molti e infiniti i discorsi che potrebbero essere letti e che mostrano la tradizione delle cose che vengono dette da noi (il dono e l'accettazione da parte della chiesa), ci basteranno le cose che vengono citate da loro. Di seguito, nelle parole del Cristomaco (di colui che si oppone a Cristo) si legge infatti:

[Abbiamo imparato a riprodurre non le figure dei santi in immagini fatte con colori materiali], ma le loro virtù, per mezzo di quello che su di loro viene mostrato negli scritti; abbiamo imparato, cioè, ad imitare immagini vive, stimolati da un ardore pari al loro.

Costui sembra dunque essere del tutto giudeo e ancora avvinto all'Antico Testamento; che lui la pensi così lo mostra il riferimento, attraverso ciò che viene mostrato negli scritti sui santi, a ciò che riguarda Abramo e Mosè e i profeti [e infatti non avrebbe insegnato ad avere un'opinione diversa dai santi maestri, se non avesse ragionato come un giudeo], dai quali anticamente fu stabilito come legge che non si dovesse fare l'immagine di alcuna somiglianza di alcuna cosa che è nel cielo, nella terra o nelle acque. Per quale motivo pone come insegnamento che le virtù dei santi sono impresse nei loro scritti e poi respinge l'idea che le immagini siano rappresentate, se non perchè è rimasto (resta) avvinto all'ottusità della legge e all'ombra del libro?
Se infatti le virtù dei santi sono mostrate negli scritti come immagini viventi, tanto più è giusto che i corpi che hanno condotto a buon fine quelle virtù siano rappresentati secondo il loro aspetto, in quanto il corpo è più necessario e degno di onore dell'azione, come ciò che produce lo è più di ciò che viene prodotto, ciò che porta a compimento più delle cose che vengono condotte a termine, le cause prime più delle azioni che sono seconde (le cause e le prime delle cause); se non fosse così, la casa o la nave o il letto sarebbero più degni di venerazione dell'architetto o dell'artefice che li ha costruiti. E come le virtù, essendo le azioni stesse, mostrano ciò che è buono e operoso dei corpi, così le immagini rendono visibili per noi quei medesimi corpi, cioè i santi stessi, quali furono e quanto coraggio e nobiltà d'animo ebbero.
Se dunque le immagini che non hanno vita (spirito) nè forma, che riempono il discorso per loro, sono in qualche modo figurate nel pensiero e metaforicamente, quelle animate e foggiate secondo una forma, che propriamente si dispongono per natura ad essere rappresentate, e che hanno ricevuto questa natura (corporea), perchè non dovrebbero essere rappresentate?
O come non sarebbe giusto rappresentare i santi soprattutto attraverso questo, cioè la loro straordinaria virtù? E infatti queste cose sono mostrate da ciò che è rappresentato in immagine in modo ancora più chiaro e, direbbe qualcuno, in tutto e per tutto, come se essi fossero presenti e lottassero nelle arene, e ne sono scaturiti in ognuno il coraggio, le azioni e le lotte per la pietà (oppure: hanno stimolato in ognuno il coraggio, le azioni e le lotte per la pietà).
Se dunque i più grandi degli uomini, avendo nella vita condotto a buon termine qualcosa di piccolo, essendosi distinti nella guerra e in altre azioni gloriose, sono innalzati (celebrati) con tinte e colori e marmi splendenti, benchè alcuni di loro siano malvagi e atei, come non sarebbe ancora più giusto rappresentare allo stesso modo le azioni dei santi, che vanno oltre il pensiero e la natura, e i santi stessi?
E dunque le immagini non innalzano coloro che le guardano all'amore e all'imitazione dei santi? Certo che sì, direbbe qualcuno.

108. Confermi di nuovo questo discorso il giudice Basilio (e di nuovo si vergognino per il fatto di pensare in accordo agli iconoclasti), che, nell'Encomio sui Quaranta Martiri, dice così:

Infatti oratori e pittori sono soliti rappresentare eroiche gesta di guerra, gli uni con la parola ornata, gli altri con pitture su quadri, ed entrambi con ciò inducono molti al coraggio. Quel che la narrazione presenta attraverso l'udito, la pittura lo esibisce tacitamente attraverso l'imitazione.

È chiaro, dunque, che è lo stesso il fondamento di entrambe e che è comune allo stesso discorso. Chi, dunque, avendo contemplato l'immagine di un santo, non sarà ricondotto subito dal nome e dall'aspetto al ricordo di colui che sconfisse la forza del male, e correrà poi con il pensiero a Dio, che fortifica e assiste (il martire), e non innalzerà lodi e ringraziamenti e non conseguirà così le cose più grandi? Da tutto ciò è mostrato chiaramente come sia cosa opportuna rappresentare le immagini dei santi. Bisogna dunque smetterla di opporle all'interesse per le azioni dei santi e per la verità stessa; pensare e insegnare questa cosa è un indizio chiarissimo di una mente danneggiata e folle e della solita frottola: attraverso tali opinioni costui sarà a buon diritto ritenuto un giudeo e dimenticato come estraneo al recinto della chiesa. È chiaro dunque che quelli che sono stati istruiti in tal senso, in uno con le immagini dei santi, hanno ritenuto abominevoli anche i loro corpi e le loro reliquie, calpestandole e ignobilmente consegnandole alle fiamme; riguardo ai loro maestri, che cosa occorre dire riguardo alle forme delle immagini. Al posto di ciò rivolgendosi completamente al ricordo delle immagini, (quello che si finge Basilio di Seleucia) ha disprezzato le icone propriamente dette; questo si potrebbe infatti dire a buon diritto delle icone prodotte dagli artisti, dalle quali anche quelle che lui chiama "immagini viventi" hanno preso il nome, mentre queste ultime le tratta con cura, sebbene da questo discorso non emerga alcuna confutazione di quelle (delle icone prodotte dagli artisti), ma piuttosto risulta in un certo qual modo inclusa una relazione, ciò che infatti ha preso il nome da qualcosa acquisisce in qualche modo completamente quello che è stato nominato prima. Così vediamo che i santi nella Scrittura sono chiamati "templi viventi"; evidentemente delle cose che gli preesistono, che ci sono fin dal principio e non hanno vita (umana), così come qualcuno potrebbe anche parlare di corpo vivente, intendendo ciò che può essere pensato (immaginato) e non ha vita (umana). Ma quello dice **"non abbiamo imparato"**. Evidentemente l'odio verso i santi è passato ai tuoi compagni e l'inganno e la falsità hanno trionfato.

Ma Asterio, incitando in direzione opposta rispetto ai tuoi difensori, dice che i pittori **fanno quadri quasi viventi**. Quale assurdo discorso, dunque, giudica le une immagini viventi, mentre esclude le altre dall'essere? Non è saggio, bensì è folle innalzare le une e abbattere le altre, perchè poggiano sulla stessa base, e non differiscono in altro che nel nome, al punto che anche l'empio cade in contraddizione; infatti, colui che ha ammesso l'immagine vivente ammetterà anche quella non vivente, e dunque, anche senza volerlo, collegherà le cose che intendeva dividere. Che cosa, infatti, impedisce di innalzare queste (le immagini prodotte dagli artisti), che, come viventi discorsi dei santi e libri, rendono pubblici i loro premi e le loro virtù? Come poc'anzi anche uno di coloro che sono d'accordo con la chiesa ha gridato che (Gregorio di Nissa, *De sancto Theodoro*):

Il pittore, avendo realizzato con arte queste cose attraverso i colori come in un libro parlante ha esposto in modo veritiero le lotte del martire.

109. Poichè dunque è stato dimostrato che la pittura dei santi è giusta ed è un insegnamento degno di loro, seguiamo le rimanenti parole del folle giudeo: scrive infatti così:

Dicano dunque coloro che innalzano queste immagini quali vantaggi potrebbero trarre da queste, o piuttosto, invece, a quale contemplazione spirituale sono condotti dal ricordo di questi.

Di nuovo e non diversamente (non da altre parti) rimproveriamo l'errore di quelli e abbattiamo le volgari parole attraverso le quali essi si procurano non dei compagni, ma dei nemici, e mostriamo quanto c'è di utile nell'innalzare le immagini di questi santi. Dunque il divino Basilio, volendo procurare dal ricordo dei martiri comune vantaggio a coloro che ascoltano, e suggerendo di tracciare come in una pittura fatta con i colori le azioni eroiche dei santi, quanto c'è di più evidente e distinto e gli effetti dei discorsi dice che ciò è rappresentato nei quadri vale allo stesso modo del discorso ornato.

Ciò che il discorso esibisce attraverso la narrazione, la pittura lo mostra tacitamente attraverso l'imitazione.

Dunque, a quelli che praticano l'una o l'altra delle due arti si ordina di stimolare molti al coraggio attraverso le azioni virili rappresentati nel discorso e nella pittura.

110. Lo stesso Gregorio non può tacere i fatti che riguardano quell'antico Polemone, ma, preso da ammirazione per uno dei miracoli di quello, giacchè sono molti, riferisce che fu di aiuto ad una prostituta, narrando con queste stesse parole.

E non sarà taciuto da me Polemone
Il miracolo infatti è sulla bocca di tutti.
Egli non era dapprima tra i casti,
ma schiavo molto ignobile dei piaceri.
Poi fu preso dall'amore del bello.
Trovato un consigliere, non so dire chi,
ma sapiente, o se stesso,
tanto superiore apparve alle passioni
che uno solo dei suoi miracolo racconterò.
Un giovane dissoluto fu invitato da una prostituta,
che era venuto, come dicono, vicino alla porta
sopra la quale era l'immagine di Polemone.
Appena la vide (era infatti un'icona veneranda),
subito se ne andò, vinta da quella visione,
vergognandosi davanti a colui che era dipinto come vivo.

Mi sembra opportuno aggiungere che, se l'immagine di Polemone venisse vista, anche questi dissennati la venererebbero, dopo che hanno imparato a disprezzare l'immagine di Cristo.
Anche il santo Gregorio di Nissa scrisse qualcosa di utile, **non ho potuto allontanarmi senza lacrime da quella vista**, vedendo rappresentato il sacrificio di Abramo.

So, infatti – dice – **che la pittura, pur rimanendo in silenzio, parla, e mostra le cose più grandi**.
Il grande Giovanni (Crisostomo) dichiara che un **doppio conforto** è procurato dall'ascolto del nome e dalla contemplazione dell'immagine del corpo del santo Melezio.
Ora, in forza di cosa avrebbe riconosciuto la santità dell'immagine – **ho amato la pittura su cera colma di pietà,** dice infatti (Severiano di Gabala, Homilia De legislatore) – se non ne avesse compresa l'utilità? Non era forse utile quel ritratto del grande Paolo (Apostolo) c**he egli fissava e a cui si rivolgeva come se fosse vivo** (Giorgio di Alessandria, Vita di San Giovanni Crisostomo), figurandoselo attraverso quella vista e parlandoci come se fosse presente?
Si levi di nuovo Asterio che brilla come una stella, e renda splendido il discorso, e dica a chi ama i martiri che, se ti imbatti nelle sofferenze dei martiri rappresentate in pittura, non ti puoi allontanare da quella vista senza lacrime.
E queste cose siano dette anche dai martiri introdotti a parlare per se stessi.
Se dunque qualcuno volesse raccogliere insieme quanto riguardo ai santi è vantaggioso ed è stato celebrato in opere meravigliose, sappia che la Vita messa per iscritto dal beato Eutichio, che fu vescovo di Costantinopoli (fu a capo del santo seggio nella capitale), espone molti fatti mirabili; ancora più numerosi sono gli scritti di Sofronio; esponga dunque le cose straordinarie e quanto è scritto nelle passioni dei santi; sarebbe infatti troppo lungo e tortuoso accostarsi a queste passioni una per una ed esaminare i discorsi riguardo a queste cose; a coloro che si accostano a questi testi laboriosamente e per amore di Dio possono essere rivelate le grandi opere di Dio, gli inspiegabili benefici che volle compiere, a causa del suo inesprimibile amore per gli uomini, e prendendosi in questo modo cura della sua stirpe (del suo popolo, delle sue creature).
Come si può dunque dire:
A quale contemplazione spirituale sono condotti dal ricordo di questi?
Che cosa c'è di più assurdo o bestiale? Non si accorge, questo dissennato, di aver stravolto parole familiari, mentre non comprende che quello che ascoltiamo attraverso gli scritti dei santi, questo stesso lo ricordiamo anche contemplando l'immagine? Questa stessa cosa noi anzi la raccomandiamo. Infatti, colui che guarda l'immagine di qualcuno, come non tornerà subito con la mente al prototipo, e non crederà, contemplando l'immagine, che l'assente è in realtà presente, e non di essere semplicemente preso in un ricordo? E queste cose le confermerà di nuovo il grande Basilio, dicendo che **Ciò che il discorso esibisce attraverso la narrazione, la pittura lo mostra tacitamente attraverso l'imitazione,** e che entrambi hanno la stessa forza; riguardo a questo anche il divino Giovanni, nei discorsi che gli empi introducono per loro accusa, e non per loro difesa, dice:
Se infatti qualcuno ha posto un'immagine priva di vita, di un figlio, di un amico o di un parente, ritiene che colui che è assente sia presente e se lo figura attraverso l'immagine priva di vita (Giovanni Cristostomo, In Psalmum 145, PG 55, 521; infra, 149, 3-6).
Lo scellerato propone con tanta foga discorsi sui santi che arriva a presentarne di inventati e forgiati da lui stesso. Come infatti non mostra chiaramente che si fanno troppe cose in memoria dei santi? Essi sono temibili per il sacrilego, sia che siano nel ricordo sia che si manifestino attraverso le immagini.

111. Pur essendo queste tante ed essendo state accolte nella venerazione dai Cristiani, che cosa imputa il demente a coloro che le hanno accettate, essendo furente per gli onori dei santi?

Ma è chiaro come questa idea (di rappresentare in immagini) sia vana e sia un'invenzione dell'arte diabolica. Giacchè non abbiamo ricevuto da nessuna parte i**l comando di**

rappresentare le figure dei santi con colori materiali, emerge con forza che **questa è l'invenzione di un'arte diabolica**.

Chi ha ricevuto un ordine in tal senso? Chi grida queste cose potrebbe essere posto nel novero dei cristiani? O non è piuttosto da evitare ancor più dell'incredulità dei Giudei? Dovrebbe infatti essergli impedito di sottoporre alle stesse accuse anche i libri che ci raccontano le azioni eroiche e virili e niente di diverso sarà visto in entrambe le scritture (nella scrittura e nella pittura).
Se infatti dalla denominazione di immagini prive di vita ha rivendicato per le scritture quella di immagini viventi, e da lì ha preso il nome, come non oserebbe parlare anche di una invenzione di un'arte diabolica, per prendere parte dell'insolenza, oltre che del nome? (gli scritti e le immagini, se condividono il nome di immagini, condividono anche la denominazione di arte diabolica; chiamando in questo modo le immagini si oltraggiano anche i discorsi sui santi...
Non in modo inferiore il biasimo cadrebbe su questo; inganna infatti con parole ornate quelli che ascoltano, per rovesciare con le opere le cose sante.
Che cosa dunque ci sarà mostrato dalle parole di questo odiatore di Dio? Che quelli che sono teologi presso di noi e che hanno preso parte alla santità, coloro che sono uniti agli apostoli e possono stare alla pari con i martiri, hanno partecipato all'invenzione di un'arte diabolica, cioè che hanno fatto questo colui che ha detto "**ho amato la pittura di cera ricolma di pietà"** e che ha trattato con cura, come se fosse un grande tesoro, il ritratto dello stesso divino Apostolo, e colui che, avendo venerato san Basilio più nell'immagine che attraverso gli encomi di parole, quali altre cose dice sui santi nei suoi scritti?
Come dunque non sarà chiamato a giustificarsi da questa accusa lo stesso grande Basilio, il quale compone opere simili sui martiri e trasferisce il discorso dalle icone come modelli e archetipi sulle parole e per mezzo di questo produce immagini ancora più vivide, viventi, come dice nell'Encomio sui Quaranta Martiri, invitando a rappresentare come in una pittura le virtù dei santi? Oratori e pittori possono le stesse cose, perchè si rivolgono a un solo e medesimo fondamento, come è stato da noi spiegato poco fa; compiendo e narrando cose simili a queste, i nostri teologi non si sono mai accinti a rimproverare l'arte della pittura, ma piuttosto l'hanno accettata e spesso l'hanno citata nei discorsi di encomio, come si è mostrato.
Che cosa posso dunque dire? Se questo pensiero è vano e le immagini nelle quali i santi sono visti e attraverso cui giunge a noi il loro ricordo sono **l'invenzione di un'arte diabolica,** come dice il sacrilego, i santi correrebbero fortissimamente il pericolo di essere circondati dalla superbia e dal disonore. Se infatti la gloria non fosse degna dei santi (i santi non fossero degni della gloria), anche il glorificare e venerare le cose nelle quali essi sono visti sarebbero messi in discussione (in quanto alla gloria), poichè i santi stessi non hanno avuto parte della gloria.
Ma bisogna dire così, che l'anima scellerata e impura di quello si è riempita di un'arte diabolica, e quella mente infame è officina della potenza di Satana e albergo di ogni pensiero perverso e ispirato dal diavolo; che egli si è riempito di uno spirito sommamente malvagio e seduttore del popolo; nessuno metterebbe in discussione, infatti, le cose compiute e conosciute in Dio, e che i santi svelano cose nascoste nello Spirito di Dio; il nemico della verità mostra di opporsi a tutte queste cose. Questa è la malizia del malvagio.
Come infatti i santi combatterono nobilmente con molti sforzi e travagli fino allo spargimento del sangue, facendo crollare tutto il potere del diavolo e rovesciando con forza l'errore degli idoli nei quali era venerato, così anche lui, attraverso questi suoi ministri maledetti e malvagi trama e si schiera contro i santi, avendo in animo, come contraccambio, di rovesciare le loro sante immagini, non sopportando che anche ora, attraverso questa vista, le loro azioni eroiche sono messe in evidenza con grande chiarezza contro la sua volontà.

112. E le cose stanno dunque a questo punto: ciò che abbiamo detto prima contro gli ottusi consumerà tutto ciò è falso ed estraneo alla nostra pietà.
Bisogna ora portare a termine il discorso e prendere tempo per le cose che restano.
Poichè dunque i disgraziati presentano diverse altre assurde affermazioni, non possiamo astenerci, dopo averle esaminate, dallo svelare quanto di falso e di inventato c'è in esse.
Fingendo infatti che si tratti di parole di Basilio, arcivescovo di Seleucia, aggiungono alle cose dette sopra altre svariate ciarle contro i santi, ed anche delle fandonie che hanno inventato come testimonianza di Teodoto (di Ancyra).

Coloro che sono vissuti secondo virtù è opportuno non venerarli secondo l'arte dei colori, cosa che è una rappresentazione delle favole greche, ma piuttosto richiamarli alla memoria attraverso la contemplazione della scrittura e imitarne l'amore per Dio. Quale vantaggio potrebbe infatti venire agli uomini da queste immagini prodotte da un'arte malvagia? O che cosa ci potrebbe essere di caro a Dio o di onorevole nella futilità delle immagini prive di vita? (Pseudo Basilio di Seleucia).

113. Noi, dunque, avendo opportunamente e con successo provato che sono stati tessuti discorsi vani, alieni ed estranei alla chiesa, mostreremo la legittima opinione che il vero Basilio ha sulle cose sante, senza bisogno di chiedere a nessun altro. Sia dunque presente fra noi, allontanando il falso errore, ed attribuisca alla chiesa il pensiero vincente, e dica quale opinione ha avuto dell'icona della santa protomartire Tecla, e queste cose siano aggiunte a molti altri discorsi dedicati alla gloriosa martire. Basilio scrive infatti così all'imperatore Leone:

Ho avuto l'ardire, o divinissimo, di parlare della santa apostola e gloriosa vergine...
E dopo altre cose: Affinchè dunque non ci sia dubbio per coloro che ascoltano sul fatto che questa sia la vera immagine della stessa santa apostola, abbiamo ritenuto giusto riferire le cose che abbiamo appreso dai nostri antenati. Si dice dunque che la santa, o Signore, dopo essersi messa in salvo, per dirla in breve, essendosi recata a Seleucia dopo le lotte dei martiri, giacchè le era stato affidato l'apostolato dall'apostolo Paolo, maestro suo e del mondo intero, trovò che tutti i Greci che in quei tempi erano nella metropoli degli Isauri, e cioè a Seleucia, erano inosservanti.
Ed essendosi data da fare per insegnare la parola di Dio, poichè le era stata affidata la città ed era di animo nobile, si adoperò per abitare proprio in quei luoghi. Perciò prese dimora in una grotta nei pressi di Mersin, dove oggi c'è una sorgente.
Ogni domenica usciva a raccogliere erbe che mangiava durante la settimana. Accadde dunque che in un momento propizio il sacerdote dei Greci che era nel capitolium di Seleucia, dove oggi è l'Apostoleion, si trovasse a fare esercizi ginnici proprio nel luogo dove la santa, scuotendole, raccoglieva le erbe. Avendola vista ed essendo lui a cavallo, fatta con un colpo (di frusta) cambiare direzione al cavallo, avanzò verso di lei, pensando che fosse una delle fanciulle impertinenti che capitava di incontrare; la santa apostola Tecla, voltatasi, fatta uscire da se stessa un'energia (miracolosa), lo fece cadere da cavallo. Ed egli stette muto per tre notti, al punto che si riunì in questo luogo tutta la popolazione dell'Isauria, preoccupata a suo riguardo, per ciò che era accaduto: il sacerdote era infatti celebre e noto in quei tempi. Allorchè fu guarito, gli venne in mente che ella potesse essere uno dei suoi dèi e che fosse adirata con lui, e che per questo motivo egli aveva

dovuto sopportare tale periodo critico. Ordinò dunque che gli fosse condotto un pittore, e gli disse: "Vai e rappresenta per me una fanciulla dal volto piccolo, più o meno di diciotto anni, di una bellezza che non riesco ad esprimere, che indossa delle nocciole per orecchini ed è coperta fino al collo, in modo da coglierla secondo l'idea che ne ho". Così infatti la santa era stata vista dal sacerdote, quando lo aveva fatto cadere da cavallo. Come dunque il pittore si accinse a dipingere, guidato dall'aiuto della forza di quella, ne rappresentò la vera immagine; allorchè portò l'icona al sacerdote e questi vide l'immagine, riconobbe che era la stessa (figura che aveva veduto).
E reso forte, alzatosi, abbracciò l'icona e dichiarò che era lei (la santa); il sacerdote conservò l'immagine nella propria casa come un tesoro, avendo creduto all'annuncio della santa. La medesima immagine fu successivamente condotta a un illustre uomo dell'Acaia, un uomo cristiano, colto e filosofo, e dopo la morte di questi fu vista l'immagine mentre egli se ne prendeva cura.
Colui che la conservò dopo quel tempo, avendo rappresentato anche l'immagine del martirio della santa protomartire Tecla, suggerì ai membri dell'assemblea cittadina anche di mettere per iscritto i fatti della sua passione.

114. Queste cose, dunque, sono state scritte dal vero Basilio (di Seleucia), che pensava cose coincidenti con le opinioni degli altri santi Padri. Dopo tale testimonianza presentano parole di Anfilochio di Iconio, tratte dall'encomio da lui scritto per il grande Basilio (di Cesarea), fra le quali si legge così:

I santi, dunque, non hanno bisogno degli encomi scritti da noi, poichè sono già stati iscritti nel libro dei viventi, la rettitudine dei quali è custodita da Dio; ma noi abbiamo bisogno delle cose scritte attraverso l'inchiostro, perché la nostra mente possa rappresentare il ricordo di questi per la comune utilità, e perché diventiamo loro discepoli, quando siamo condotti alla conoscenza attraverso l'ascolto. Come da un grande tesoro riceviamo infatti benefici attraverso l'encomio, e colmiamo le nostre mancanze con le vite di costoro; infatti il nostro udito non è mai sazio per il desiderio di ascoltare il racconto della morte di questi. A noi non interessa disegnare con colori sulle tavole le figure fisiche dei santi, non ci interessano; ma imitando la lotta di questi e duplicando le loro buone azioni, rappresentiamo anche il loro amore per Dio e siamo imitatori delle loro buone azioni, mettendo per iscritto il loro ricordo dopo la morte per coloro che ascoltano, affinchè nel mondo si conosca la loro (santa) condotta.

Questa dunque è la citazione, e così dice; quanto in essa sembra trovarsi insieme di aspro e di ostile non sconvolga nessuno di coloro che credono e che sanno comportarsi piamente e sono disposti benevolmente verso i santi e sanno portare la giusta deliberazione nelle azioni, e coloro che si imbattono in queste cose non giudichino in base a una prima impressione e lettura, ma, dopo aver indagato con una ricerca conveniente e con un esame sicuro, cerchino di comprendere l'intenzione dello scrittore.
Se leggessimo il disegno del proemio insieme a questo passo, mostrerebbe facilmente il significato delle cose dette. Ci è sembrato giusto riportare subito qui questo proemio, affinchè si comprenda che queste frasi non sono state pronunziate per incitare alla rimozione delle immagini, e che non è giusto elogiare quelli che vengono lodati con parole misurate e non onorarli nelle immagini. Dice infatti il proemio:

Le assemblee cittadine non rimuovono i segni del potere di coloro che le hanno comandate per brevi periodi, ma spesso fanno sì che nelle loro case siano conservate sulle tavole per mezzo delle pitture le memorie di quelli, anche se non sono più in carica; a destra e a sinistra dei magistrati rappresentano, in vesti femminili, le città, che li innalzano con lodi e li adulano, anche se spesso sanno che sono stati ingiusti e li hanno condannati in base alle motivazioni delle loro azioni, ma non di meno, come ho detto, fanno sì che attraverso la pittura permanga il loro ricordo, per il poco tempo che ai membri delle assemblee è stato concesso nell'amministrazione della cosa pubblica dagli eparchi che li comandavano.
E se questi, nelle varie occasioni, possono essere desiderabili da vedere attraverso gli scudi che li circondano, ma anche temibili per gli avversari, essendosi aggirati fra insolenze e inganni, quanto più giustamente noi dobbiamo rappresentare con lodi di verità i soldati spirituali e narrare (dipingere?) le loro vittorie e il loro buon governo, dico dei pastori della chiesa che hanno guidato santamente il popolo di Dio, essendosi mostrati perfetti nell'amore per Lui, loro che sono graditi al re del cielo, perchè hanno governato nobilmente, fuggendo le trappole del diavolo.
È dunque più conveniente per noi rappresentare le loro memorie come modello per noi nel nome del Signore, perché siano per noi esempio di buon governo, affinché, ogni qualvolta la nostra mente coglie il buon ricordo attraverso la virtù, il buon governo di quelli sia rappresentato in noi come sigillo indelebile.

115. Dunque l'intero svolgimento del proemio, come è evidente sia ai colti sia agli ignoranti, comincia dalle immagini e prosegue attraverso le immagini, e mentre porta il ricordo dei prototipi secondo il discorso di verità, presenta anche la comune gloria di tutti, e non biasima affatto quelli che fanno queste cose (le immagini), anche se per comandanti malvagi; da ciò è mostrato come coloro che operano allo stesso modo in favore dei santi lo fanno con ogni lode. Poiché dunque egli ha a cuore i discorsi di encomio in favore dei santi, si sofferma con maggiore insistenza sul discorso; non gli sta davanti agli occhi la grazia delle icone, sebbene il discorso sia partito da esse, ma, in questo caso, il discorrere; ma anche le cose visibili sono giuste, e da queste siamo stati nutriti. Avendo dunque distinto arte da arte e scienza da scienza, o, per dirla più semplicemente, gli scrittori dai pittori, e avendo riconosciuto ciò che conviene all'una e all'altra disciplina a seconda del tempo e del luogo, o quali siano le cose che alle due arti è dato di fare, subito se ne parte a parlare maggiormente in favore della scienza che per lui è più familiare e conveniente, e cioè il discorso. E poiché è ardentemente attaccato al suo scopo, per poco non dichiara questo, e cioè che per noi che siamo servi del Logos e difendiamo il suo insegnamento e in forza di questo ministero abbiamo ora stabilito di onorare le vittorie degne di essere celebrate dei santi, non ne viene di necessità che bisogna rappresentare i volti fisici dei santi sulle tavole per mezzo di colori.
Il fatto che egli abbia detto così deve dunque essere inteso come un prendere le distanze dalla rappresentazione di queste cose? Certamente no, ma, come se qualcuno è divenuto esperto dell'arte quanto delle discipline della parola - bisogna dire – non si cura di certe discipline, tuttavia non si pone con disprezzo nei confronti della loro restaurazione, allo stesso modo, se qualcuno intraprende un'altra azione, anche lui, con le cose che dice, sembra porsi nel mezzo del discorso sulle sante immagini.
Infatti il non ci interessano non lo mostra assolutamente nel prendere le distanze da queste cose (dalla pittura). Come infatti il discorso non propone nè la rimozione nè il rifiuto delle immagini, né denunzia quelli che ne hanno cura, né esorta a disprezzare questa disposizione,

così non accusa i membri del popolo che fanno queste cose per i loro comandanti di fare per insolenza o disprezzo qualche cosa che non comprendono affatto, come sembra ai folli. Non bisogna mai credere né si è mai udito che qualcuno che si accinga ad onorare con encomi attraverso il discorso colui che è degno di essere celebrato abbia attribuito insolenza o disprezzo alla sua immagine e abbia allontanato quelli che volevano rappresentarli; è inverosimile e proprio degli insensati...
È opportuno dunque chiedersi per quale motivo dica queste cose. All'inizio del discorso ha affermato che le assemblee delle città onorano i loro capi consumando ogni sforzo e amore nell'innalzare loro delle statue, senza preoccuparsi in alcun modo di onorarli attraverso il discorso, perchè non è agevole per quelli che avranno cura della virtù. Avendo dunque evitato quello che in loro è meschino è grossolano (avendo evitato di mettere in rilievo quello che in loro è meschino e grossolano), indugiando maggiormente nel discorso e nello spirito, come quelli fanno con il corpo e i colori; essendo infatti completamente nella dimensione della carne, sono anche schiavi del pensiero della carne, senza avere parte alle cose dello spirito e alle grazie divine. A causa di questi, perciò, non si affretta a rappresentare i volti materiali dei santi, ciò che è legato al piacere della carne, come direbbe chi si dà pena di evitarlo, biasimandoli solamente in questo.
Poiché dunque ha ritenuto cosa migliore possedere la forza del discorso, ha preferito servirsi di questa per onorare i capi della chiesa, come se volesse superare quelli che intraprendono delle cariche pubbliche, poiché le guide del popolo cristiano sono superiori nelle virtù e nelle azioni ispirate da Dio, e al tempo stesso ha esaltato il fine del suo insegnamento, poiché gli preme istruire quelli che ascoltano attraverso le cose dette, perché le istituzioni cittadine si innalzino all'imitazione dei santi e guadagnino le cose più forti e utili.
Avendo dunque ritenuto i colori inferiori al discorso e avendo preferito l'insegnamento attraverso la parola, procede come se non gli importasse di queste cose, quasi al punto da essere giudicato ignorante in questa disciplina (quasi al punto da essere condannato per ignoranza in questa disciplina), deponendo ogni attenzione per quelli ai quali non importa alcunchè dell'utilità dell'eloquenza e che lasciano del tutto da parte il discorso.
Avendo dunque considerato la mente e l'atteggiamento di quelli e come fuggendo quanto in essi c'è di stolto e di ignorante, dice queste cose sapendo che a quelli che hanno abbracciato il principio ascetico e si servono dell'insegnamento attraverso la parola conviene portare avanti molte battaglie attraverso il linguaggio. Non si deve credere, dunque, che il non ci interessano sia stato detto in senso assoluto, ma in riferimento a quelle situazioni, occasioni, motivi e circostanze per cui ce n'è bisogno.

116. Come dunque Asterio, che gli odiatori di Dio stoltamente adducono in difesa dell'empietà, dando l'ordine "**non rappresentare Cristo**", non fa questa raccomandazione perché pensa che Cristo non possa essere rappresentato, ma esorta quelli che sono avidi di ricchezza e esultano per le vesti di seta a disprezzare la ricchezza e a disdegnare le splendide vesti, spendendo piuttosto con migliore opera i beni che rendono ricco per la beneficienza e la visita ai poveri, così dunque anche il grande Giovanni (Crisostomo), arcivescovo della capitale, avendo composto encomi in onore dei santi, dice che:

Attraverso gli scritti noi traiamo vantaggio dalla presenza dei santi, avendo immagini non dei loro corpi, ma delle loro anime; le cose da loro dette sono infatti le immagini delle loro anime.
Come direbbero i prudenti e gli assennati, egli qui non biasima le immagini dei santi, perché lui stesso li venerava attraverso le immagini; ma come egli mostra di indagare allo stesso modo sui discorsi che vengono pronunciati dall'uno o dall'altro di questi, così anche

Anfilochio, a causa della rozzezza e della stupidità del popolo e dei cittadini da lui guidati, finge il "**non ci interessa rappresentare**".

Lessico greco sulle immagini

ἁβρός, ά, όν: grazioso.
ἀγάλλω: onorare, celebrare; compiacersi, andare superbo di.
ἄγαλμα, ατος, τό: statua; simulacro dipinto; immagine (pagana).
ἀγαλματοποιός, οῦ, ό: scultore.
ἄγαμαι: ammirare.
ἀθέατος, ον: che non si vede, invisibile.
ἀκίνητος, η, ον: immobile, privo di movimento.
ἁλουργίς, ίδος, ή: veste di porpora.
ἅλυπος, ον: piacevole per gli occhi.
ἄμετρος, ον: smisurato.
ἀναζωγραφέω: riprodurre, rappresentare; dipingere.
ἀνάθεσις, εως, ή: offerta,.
ἀνάθημα, ατος, τό: offerta votiva (che accompagna l'immagine).
ἀνακαινίζω: restaurare.
ἀναμάσσω: modellare, foggiare, rappresentare in abbozzo.
ἀναπλάσσω: plasmare, foggiare.
ἀνασκευάζω: distruggere, portare via, rimuovere (riferito al mosaico).
ἀνασκεύασμα, ατος, τό: distruzione, rimozione (riferito al mosaico).
ἀναστηλόω: innalzare (riferito alle immagini).
ἀνατυπόω: rappresentare.
ἀνδριάς, άντος, ό: statua (di uomo).
ἀνδροείκελος, ον: simile a un uomo.
ἀνθηρός, ά, όν: smagliante, splendido, fiorito.
ἄνθος, ους, τό: colore; splendore (dei colori o dell'immagine dipinta).
ἀνίστημι: innalzare (riferito a statue e immagini dipinte).
ἀντίχροος, οον: dai colori contrastanti.
(ἀπ)αλείφω: stendere, spargere; cancellare.
ἀπαράλλακτος, ον: perfettamente somigliante.
ἀπαύγασμα, τος, τό: splendore (della gloria, riferito al Figlio immagine del Padre).
ἀπεικονίζω: rappresentare, riprodurre.
ἀπεικόνισμα, τος, τό: immagine, ritratto.
ἁπλόος, όη, όν: puro, semplice, onesto.
ἁπλόω: mostrare, spiegare, stendere (riferito ai tessuti).
ἀποβλέπω: volgere lo sguardo, tenere gli occhi su.
ἀποθαυμάζω: meravigliarsi (davanti a un'immagine).
ἀργυρόκοπος, ου, ό: argentiere.
ἄργυρος, ου, ό: argento.

ἀρχέτυπον, ου, τό: archetipo, immagine originale.
ἀτρεκής, ές: sicuro, sincero, esatto, veritiero.
αὐγή, ῆς, ἡ: fulgore,.
ἄψυχος, ον: privo di vita, inanimato.

βαπτιστήριον, ου, τό: battistero.
βαπτός, ή, όν: colorato.
βαφή, ῆς, ἡ: colore.
βῆλον, ου, τό: velo, tendaggio.
βλέπω: vedere, guardare.
βωμός, οῦ, ὁ: altare pagano.

γλαφυρός, ά, όν: fine, delicato, elegante.
γλυπτός, ή, όν: scolpito, nel senso statua.
γλύπτω: scolpire.
γλυφή, ῆς, ἡ: scultura, intaglio.
γράμμα, τος, τό: figura; disegno; pittura; ricamo; lettera.
γραμμή, ῆς, ἡ: linea, contorno, tratto.
γραπτός, ή, όν: dipinto.
γραφεύς, έως, ὁ: pittore.
γραφή, ῆς, ἡ: pittura, scrittura, iscrizione.
γραφική (τέχνε): pittura.
γράφω: dipingere.

δαιδάλεος, η, ον: artisticamente lavorato, di pregio artistico.
δείκνυμι: rappresentare; mostrare, indicare.
δέρκομαι: vivere, spirare; vedere.
διαγράφω: rappresentare.
διακοσμέω: ornare.
διαλάμπω: splendere.
διαμορφόω: raffigurare, rappresentare.
διαντίζω: ornare come fiori (riferito a un mosaico con motivi floreali o multicolore).
διαρρήγνυμι: squarciare (riferito alla rimozione di un velo dipinto ad opera di Epifanio).
διασημαίνω: rappresentare.
διατυπόω: rappresentare.
διάφορος, ον: differente, vario.
διηλλαγμένος, η, ον (διαλλάσσω): differente (riferito ai colori).
διώροφος, ον: a due piani.
δόρυ, δόρατος, τό: trave di legno.
δρόμος, ου, ὁ: corridoio.

ἐγχαράσσω: incidere (riferito a iscrizioni); rappresentare, dipingere.
ἔδαφος, ους, τό: pavimento.
ἕδος, ους, τό: dimora, tempio.
ἕδρα, ας, ἡ: base (di colonna).
εἰδέα, ας, ἡ: forma, figura.
εἶδος, ου, τό: forma.
εἰδωλοειδής, ές: che ha la forma di un idolo.
εἰδωλολατρεία, ας (εἰδωλατρία, ας), ἡ: idolatria.
εἰδωλομανία, ας, ἡ: follia degli idoli.
εἰδωλοποιός, όν: che crea idoli.
εἴδωλον, ου, τό: figura, immagine degli dèi, idolo.
εἰκών, όνος, ἡ: immagine.
ἐκκλησία, ας, ἡ: chiesa.
ἐκλάμπω: splendere.
ἐκτυπόω: rappresentare, esprimere, portare l'immagine.
ἐκτύπωμα, τος, τό: ritratto ; immagine.
ἐμψύχος, ον: che ha vita, animato, spirante; vivente.
ἔμπνοος, οον: che vive, respira, spirante.
ἔμπρακτος, ον: che ha forza, vigore (riferito alle immagini viventi).
ἐμφανής, ές: chiaro, evidente.
ἔμφασις, εως, ἡ: riflesso, apparenza.
ἐμφέρεια, ας, ἡ: somiglianza.
ἐναλλάσσω: combinare (riferito ai colori).
ἐναργής, ές: vivido, palpabile, evidente.
ἐνατενίζω: guardare gli occhi, fissare attentamente.
ἐνυφαίνω: intessere.
ἐξαλείφω: cancellare; spalmare, intonacare.
ἐπαισχύνω: vergognarsi (di fronte all'immagine).
ἐπανθέω: apparire, mostrarsi.
ἐπιβάλλω: passare, applicare i colori.
ἐπιγραφή, ῆς, ἡ: iscrizione.
ἐπιγράφω: incidere, scolpire.
ἐπιθεωρέω: contemplare.
ἐπιμίγνυμι: mischiare.
ἐπιστήμη, ης, ἡ: arte, abilità, perizia; scienza, sapere.
ἐπιτεχναομαι: escogitare, ideare, immaginare.
ἐπιχρώζω (ἐπιχρώννυμι): rendere il colore.
ἐπιχώριος, α, ον: locale.
ἐργάζομαι: creare, produrre.
ἐργασία, ας, ἡ: opera.

ἔργον, ου, τό: opera (inteso come edificio).
ἐρύθ(ρ)ημα, τος, τό: rosso; rossore
ἐρυθρός, ή, όν: colore rosso.
ἐσθήμα, ατος, τό: veste.
ἐσθής, ῆτος, ή: veste.
εὐμορφία, ας, ή: bellezza del corpo.
εὔχαρις, ι: piacevole, grazioso.
εὔχροια, εὐχροίας, ή:, colore.
εὔχροος, οον: di bel colorito.

ζωγραφέω: dipingere.
ζωγραφία, ας, ή: pittura, dipinto.
ζωγραφικός, ή, όν: pittorico.
ζωγράφος, ου, ό: pittore.
ζῶν, ζῶσα, ζῶν: vivente, vivo.
ζώνη, ης, ή: fregio.

ἡσσάομαι: essere vinto (dall'immagine).

θαῦμα, ατος, τό: miracolo.
θέα, ας, ή: vista, contemplazione.
θέαμα, τος, τό: spettacolo, vista.
θεάομαι: contemplare, osservare.
θεατής, οῦ, ό: spettatore.
θεωρέω: contemplare, osservare.
θεωρία, ας, ἡ: contemplazione.
θρησκεία, ας, ή: adorazione, culto.
θρησκεύω: venerare (riferito al luogo dell'ospitalità di Abramo).
θριαμβεύω: portare in trionfo (riferito alle immagini).
θυσία, ας, ἡ: sacrificio pagano.

ἵδρυμα, ατος, τό: edificio pagano.

καθοράω: osservare.
κάλλος, κάλλους, τό: bellezza.
καλλωπίζω: abbellire, adornare.
καλός, ή, όν: bello; bellezza divina.

καταθεάομαι: contemplare, esaminare.
κατακοσμέω: adornare.
κατασκευάζω: preparare, allestire.
κατάστικτος, ον: variegato, screziato, multicolore.
καταστράπτω: illuminare.
καταχρώννυμι: colorare.
κατεργάζομαι: realizzare, eseguire.
κατοπτεύω: riconoscere vedendo.
κάτοπτρον, ου, τό: specchio.
κεράννυμι: mescolare,.
κεφαλή, ῆς, ἡ: capitello.
κεφαλίς, ίδος, ἡ: capitello.
κηρός, οῦ, ὁ: cera (per encausto).
κηρόχυτος, ον: di cera (fatto ad encausto).
κινουμενος, η, ον: che si muove.
κίων, ονος, ὁ, ἡ: colonna.
κοιμητήριον, ου, τό: cimitero, qui inteso come martyrion.
κοιτών, ῶνος, ὁ: camera da letto.
κονιάζω: intonacare.
κοσμέω: ornare.
κόσμος, ου, ὁ: ornamento.
κρᾶσις, εως, ἡ: mescolanza di colori.
κρήνη, ης, ἡ: acquedotto (fontana che si estende).
κύανος, ου, ὁ: colore azzurro.

λαμπρός, ή, όν: splendido
λαμπρότης, ητος, ἡ: bianco; splendore.
λάμψις, εως, ἡ: splendore, fulgore.
λειμών, ῶνος, ὁ: prato.
λευκαίνω: imbiancare.
λευκός, ή, όν: bianco.
λίθος, ου, ὁ, ἡ: pietra.
λύχνος, ου, ὁ: lampada.

μαρμάρεος, α, ον: di marmo.
μάρμαρον, ου, τό: marmo-
μαρτύριον, ου, τό: martyrion, santuario del martire.
μεγάλαυχος, ον: superbo, magnifico.
μέγεθος, ους, τό: grandezza (delle colonne).

μέλας, αινα, αν: nero; inchiostro.
μεταγράφω: copiare, dipingere copiando.
μίγνυμι: mescolare (i colori).
μίξις, εως, ἡ: mescolanza di colori.
μιμέομαι: rappresentare, riprodurre copiando,; imitare.
μίμημα, τος, τό: somiglianza veritiera; imitazione,; narrazione pittorica.
μίμησις, εως, ἡ: imitazione.
μνημοσύνη, ης, ἡ: memoria (immagini fatte per conservare la memoria).
μορφή, μορφῆς, ἡ: forma; figura; immagine.
μορφόω: rappresentare; prendere forma.
μουσάριον, ου, τό: mosaico.

ναός, οῦ, ὁ: tempio, chiesa; tempio pagano.
νεώς, ώ, ὁ: tempio, chiesa.
νηός, ου, ὁ: tempio, chiesa.
νόμισμα, τος, τό: moneta.

ξύλον, ου, τό: legno, riferito alle tavole dipinte; tavola dipinta, immagini degli dèi.

οἰκοδομή, ῆς, ἡ: edificio (dedicato ai martiri).
ὁλκός, ή, όν: attraente.
ὁμοιότης, ητος, ἡ: somiglianza.
ὁμοίωσις, εως, ἡ: somiglianza.
ὁμοιόω: rendo simile.
ὁμοίωμα, τος, τό: immagine; somiglianza, ritratto, copia, effigie.
ὁμοούσιος, ον: della stessa sostanza, consustanziale.
ὁραω: vedere.
ὄρθιος, α, ον: a figura intera.
ὅροφος, ου, ὁ: tetto, copertura.
ὄψις, εως, ἡ: vista.

πάθημα, ατος, τό: passione del martire (rappresentata in pittura).
παντάσκιος, α, ον: completamente privo di ombra.
παράδειγμα, τος, τό: modello.
παραδειγματίζω: mostrare.
περιάγω: tracciare intorno.
περιανθίζω: ornare.
περιαυγάζω: inondare di luce.
περιβάλλο: sovrapporre (riferito ai fregi che ornano l'esterno dell'edificio).

περιβολή, ῆς, ἡ: veste (gettata intorno alla figura).
περικαλλής, ές: bellissimo, splendido.
περιλάμπω: rendere splendente (attraverso i colori).
περίπατος, ου, τό: luogo per passeggiare.
πετάννυμι: spiego, stendo, apro (riferito a tessuti).
πηγή, ῆς, ἡ (φωτὸς): fontana; fonte di luce.
πηλός, οῦ, ὁ: argilla.
πίναξ, πίνακος, ὁ: tavola dipinta, quadro.
πλάξ, πλακός, ἡ: lastra (marmorea); tavola.
πλάσμα, ατος, τό: statua; immagine.
πλάστης, ου, ὁ: Creatore; scultore, modellatore.
ποιέω: rappresentare.
ποιητής, οῦ, ὁ: artista; creatore.
ποικιλία, ας, ἡ: varietà (delle forme dell'arte).
ποικίλος, η, ον: vario, variopinto, variegato.
ποικιλτικός, ή, όν: del ricamo.
πολύγωνος, ον: poligonale, a più facce (riferito al rivestimento in oro del soffitto).
πολυειδής, ές: multiforme.
πολύχροος, οον: dai colori variegati.
πορφυρίς, ίδος, ἡ: porpora.
πρόθυρον, ου, τό: vestibolo, atrio, portico.
προκύπτω: sporgere (riferito a un'immagine posta sopra a una porta).
προλάμπω: splendere.
προπύλαιον, ου, τό: vestibolo.
προσεύχομαι: pregare (davanti alle immagini).
προσκυνέω: venerare.
προσκύνησις, εως, ἡ: inchino (davanti all'immagine); venerazione.
προσπέγνυμι: fissare componendo (riferito ai marmi intarsiati).
πρόσωπον, ου, τό: volto, faccia.
προτυπόω: formare, abbozzare, rappresentare.
πρωτότυπον, ου, τό: prototipo, archetipo.
πύλη, ης, ἡ: porta.

σανίς, ίδος, ἡ: tavola.
σαφής, ές: chiaro, evidente.
σέβασμα, ατος, τό: oggetto di culto.
σεβασμία, ας, ἡ: oggetto di culto, venerazione,.
σεμεῖον, ου, τό: segno (croce).
σκιαγραφέω: abbozzare una pittura con distribuzione delle luci e delle ombre.
σκιαγραφία, ας, ἡ: pittura abbozzata con distribuzione delle luci e delle ombre; abbozzo; pittura.

σκιόεις, όεσσα, όεν: solo ombra, immateriale.
σχῆμα, τος, τό: figura,; forma; figura dipinta.
σοφία, ας, ἡ: abilità, perizia.
σοφισμός, οῦ, ὁ: opera o invenzione di artista.
σταυρός, οῦ, ὁ: croce.
σταυρότυπος, ον: che ha forma di croce.
στήλη, ης, ἡ: colonna, stele commemorativa.
στοά, ᾶς, ἡ: portico.
συμμετρία, ας, ἡ: proporzione.
σύμμετρος, ον: proporzionato.
συμπαραγράφω: rappresentare accanto; rappresentare subito dopo.
συναρμόζω: connettere (riferito ai blocchi di pietra).
συνδών, όνος, ἡ: tela di lino (dipinta).
συνθήμα, τος, τό: vessillo.
σχῆμα, ατος, τό: forma; schema (iconografico) .
σχίζω: lacerare (riferito alla rimozione di un velo dipinto ad opera di Epifanio).
σωματοποιέω: dare corpo (attraverso la pittura).
σωτήριος, α, ον: salvifico (riferito alla croce).
σωτηριώδης, ες: salvifico (riferito alla croce).

τάπης, ητος, ὁ: tappeto.
τέκτων, ονος, ὁ: falegname.
τετράπεδος, ον: squadrato.
τέχνη, ης, ἡ: arte.
τεχνητός, ή, όν: fatto ad arte, artificiale.
τεχνίτης, ου, ὁ: artista.
τεχνουργία, ας, ἡ: arte.
τιμάω: venerare.
τιμή, ῆς, ἡ: onore reso alle immagini.
τοίχος, ου, ὁ: parete.
τροπαῖον, ου, τό: segno di vittoria, trofeo (riferito alla croce).
τύπος, ου, ὁ: schizzo, abbozzo; figura; carattere,; segno, forma.
τυπόω: rappresentare, dipingere.

ὕλη, ης, ἡ: materia (dell'opera d'arte).
ὑλικός, ή, όν: materiale (riferito ai colori).
ὑπαλείφω: dipingere, stendere.
ὑπογραφή, ῆς, ἡ: traccia, linea, abbozzo.
ὑπογράφω: tracciare, abbozzare, disegnare; dipingere.
ὑποσκιάω: abbozzare.

ὑποσκιάζω: ombreggiare.
ὑπόστασις, εως, ἡ: persona, ipostasi.
ὑφαίνω (φολίσινὑφανταῖς): tessere.
ὕφασμα, τος, τό: tessuto, per estensione tessitura.
ὑφίστημι: esistere (riferito al prosopon).
ὑψηλός, ή, όν: splendido (riferito ad opera d'arte).

φανερόω: manifestare, rendere visibile.
φιλοτέχνημα, ατος, τό: opera d'arte prediletta, capolavoro.

χαλκός, οῦ, ὁ: bronzo.
χαρακτήρ, ῆρος, ὁ: figura; immagine, impronta; tratto, carattere, lineamento.
χαρακτηρίζω: caratterizzare, recare in sè l'impronta.
χαράσσω: dipingere; imprimere; disegnare.
χάρις, ιτος, ἡ: bellezza.
χειρόκμητος, η, ον: manufatto, fatto da mano umana.
χρόα, ας, ἡ: colore.
χρυσίον, ου, τό: oro, ornamento in oro.
χρυσόροφος, ον: con tetti o coperture dorate.
χρυσός, οῦ, ὁ: oro.
χρυσοῦς, ῆ, οῦν: dorato.
χρυσοφορέω: portare abiti o ornamenti d'oro.
χρυσοχόος, όου, ο: orefice, doratore.
χρῶμα, χρώματος, τό: colore.

ψευδής, ές: falso(riferito alle immagini).
ψευδώνυμος, ον: falso(riferito alle immagini).
ψηφίς, ῖδος, ἡ: tessera di mosaico e, per estensione, mosaico.

BIBLIOGRAFIA

M. Acara Eser, *Silver plates in the early Christian period*, in *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel* : Akten des XIV. internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Wien 19.-26. 9. 1999 herausgegeben R. Harreither, Ph. Pergola, R. Pillinger, A. Pülz, Città del Vaticano, Wien, 2006

S. Adamo-Muscettola, "Osservazioni sulla composizione dei larari con statuette in bronzo di Pompei ed Ercolano", in *Toreutik und figurliche Bronzen römischer Zeit*, Berlin, 1984

A. Adriani, *Alla ricerca di Briasside*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche». Serie VIII. 1.10, Roma, 1948, pp. 436-442.

A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco romano*, ser. A I-II, 1961

G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962

A. Ahlqvist, "Cristo e l'imperatore romano : i valori simbolici del nimbo", in *Imperial art as Christian art - Christian art as imperial art : expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian*, Roma, 2001 [Erschienen] 2002 pp. 207-227

Alessandro o il falso profeta / Luciano di Samosata ; introduzione di Dario Del Corno ; traduzione e note di Loretta Campolunghi, Milano, 1992

A. Alexakis, *Stephen of Bostra: Fragmenta Contra Iudaeos (CPG 7790): A New Edition*, in «Jahrbuch der osterreichischen Byzantinistik», 43, 1993, pp. 45-60

A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and its archetype*, (Dumbarton Oaks Studies, XXXIV) Washington D.C., 1996

P.J. Alexander, *The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and Its Definition (Horos)*, in «Dumbarton Oaks Papers», Vol. 7, 1953, pp. 35-66

P.J. Alexander, "Church Councils and Patristic Authority the Iconoclastic Councils of Hiereia (754) and St. Sophia (815)", in Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 63, 1958 (1958), pp. 493-505

P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople: Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine* Empire, Oxford, 1958

P.M. Allison *The Insula of the Menander at Pompeii*, Vol. III: *The Finds, a Contextual Study*, Oxford, 2006

W. Ameling, *Ein Altar fur Alexander von Abonuteichos*, in «Epigraphica Anatolica», 6, 1985, pp. 34-36

W. Amelung, *Le Sarapis de Bryaxis*, «Revue archéologique», 4, ser. 2, 1903, II, pp. 177 ss.

M. Anastos, *The ethical theory of images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8, 1954, pp.151-160

M. Anastos, "The argument for iconoclasm as presented by the iconoclastic council of 754", in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, jr.* / ed. by K. Weitzmann, Princeton, 1955, pp. 177-188.

K. Anatolios, *Athanasius : the coherence of his thought*, London, 1998

K. Anatolios, *Athanasius*, New York, 2004

M. Andaloro, *La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., 19-20, 1972-73, pp.139-215

M. Andaloro, "Il Liber Pontificalis e la questione delle immagini da Sergio I ad Adriano I", in *Roma e l'età carolingia*, 1976, pp.69-77

M. Andaloro, "Il secondo concilio di Nicea e l'età dell'immagine", in *Vedere l'invisibile : Nicea e lo statuto dell'immagine*, a cura di L. Russo, Palermo, 1997, pp. 185-194

M. Andaloro, "La linea parallela dell'aniconismo" in *Nicea e la civilta dell'immagine*, Atti del seminario di studio, Palermo, 10-11 ottobre 1997, a cura di L. Russo, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1998, pp. 43-56

M. Andaloro, "L'icona cristiana e gli artisti", in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*. Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di S.Ensoli e E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 422-423

M. Andaloro, "Dal ritratto all'icona", in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo, Milano*, 2000, pp. 31-67

M. Andaloro, "Percorsi iconici e aniconici dal VI secolo all'iconoclastia : le pitture della chiesa di Küçük Tavsan Adasï in Asia Minore", in *Le vie del medioevo*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, (I convegni di Parma,1) 2000, p. 73-86

M. Andaloro, "Icona della Madonna della Clemenza", Scheda n. 377, in *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di Serena Ensoli e Eugenio La Rocca, Roma 2000: pp. 662-663

M. Andaloro, "I prototipi pagani e l'archetipo del volto di Cristo", in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana.* Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di S.Ensoli e E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 413-415

M. Andaloro, S. Romano, "L'immagine nell'abside", in *Arte e iconografia a Roma : da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano, 2000, pp. 93-132

M. Andaloro, "Le icone a Roma in età preiconoclasta", in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto 19-24 aprile 2001), Spoleto 2002, pp. 719-753

M. Andaloro, *Immagine e immagini da Adriano I a Pasquale I nel Liber Pontificalis*, in «Mededelingen van het Nederlands Institut te Rome», 60/61, 2001-02 (2003), pp.45-10

M. Andaloro, "I papi e l'immagine prima e dopo Nicea", in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), Milano, 2005, a cura di A.C. Quintavalle, pp.525-540

M. Andaloro, "L'ellenismo a Bisanzio. A Roma, a Costantinopoli", *nel Novecento*, in *Medioevo : il tempo degli antichi*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, 2006, pp. 96-116

M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006

Y. De Andia, *Le monastère de Saint-Sabas à Rome : Relations théologiques entre l'Orient et l'Occident aux VII[e] et VIII[e] siècles*, in «Proche-Orient chrétien», 2000, vol. 50, nn. 3-4, pp. 279-296

A. Anguissola, "Persone e oggetti nel cubiculum: la costruzione letteraria della privacy nella casa romana", in F. De Angelis, a cura di, *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa, 2007

P. E. Arias, *L'anfora argentea di Porto Baratti*, Roma 1986

M.Armisen-Marchetti, *La notion d'imagination chez les Anciens: II- La rhétorique*, «Pallas» XXVII (1980), pp. 3-37

R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, 1961

Asterius of Amasea, *Homilies I-XIV*, Text, Introduction and notes by C. Datema, Leiden, 1970, pp. 153-155

M. F. Aubert, R. Cortopassi, *Portraits funéraires de l'Egypte romaine: Tome 2, Cartonnages, linceuls et bois*, Paris, 2008

J. W. C. Augusti, *Handbuch der christlichen Archäologie : ein neugeordneter und vielfach berichtigter Auszug aus den "Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie*", Lipsia, 1836-1837

Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di Serena Ensoli e Eugenio La Rocca, Roma 2000

M. F. Auzepy, *La destruction de l'icone du Christ de la Chalkè par Lèon III: propagande ou realitè?* in « Byzantion », LX, 1990, pp-445-492

M. F. Auzepy, , La *vie d'Etienne le Jeune par Etienne le Diacre. Introduction, edition et traduction*, (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, Volume 3), Aldershot, 1997

M. F. Auzepy, "Le Christ, l'empereur et l'image (VIIe-IXe siècle)", in *Eupsychia : mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris, 1998, pp. 35-47

M. Avery, *The Alexandrian style at Santa Maria Antiqua*, in «The art bulletin», 7, 1925,4, pp. 131-149

E. Babelon, *Le faux prophete Alexandre d'Abonotichos*, in «Revue numismatique», S. IV, 4, 1900, pp. 1-30

G. Babic, *Les chapelles annexes des églises byzantines : fonction liturgique et programmes iconographiques* , Paris, 1969, pp. 116-121

A. Baginski, A. Tidhar, *Textiles from Egypt 4th - 13th Centuries CE,* Tel Aviv, 1980

J. Th. Bakker, *Living and Working with the Gods. Studies of Evidence for Private Religion and its Material Environment in the City of Ostia,* Amsterdam 1994

A. Baldassarre, A. Potrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana: dall'ellenismo al tardo antico,* Milano, 2002

F. Baratte, "L'anfora di Porto Baratti", in *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di Serena Ensoli e Eugenio La Rocca, Roma 2000, pp. 502-503

Ch. Barber, *The Koimesis Church, Nicaea: The Limits of Representation on the Eve of Iconoclasm*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 41, 1991, pp. 43-60

Ch. Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantium*, Princeton, 2002

A. Baruffa, *Le catacombe di San Callisto : storia, archeologia, fede*, Torino, 1989

A. Bauer, J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev*, Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 51, Vienna, 1906

N. Baynes, *The icons before Iconoclasm*, in «Harvard Theological Review», 44, 1951, pp. 93-106

N. Baynes, "Idolatry and the Early Church", in *Byzantine studies and other essays*, London, 1955, pp. 116-143

J. Beckwith, *The art of Constantinople: 330-1453*, London ; New York, 1961, trad.it. *L'arte di Costantinopoli. Introduzione all'arte bizantina (330-1453)*, a cura di M. P. Galantino, Torino, 1967

C. Belting Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1992

C. Belting Ihm, *Zum Verhältnis von Bildprogrammen und Tituli in der Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo,* Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 41,1993, Spoleto, 1994. pp. 839-886

H. Belting, *Eine Privatkapelle im frümittelalterlichen Rom*, in «Dumbarton Oaks Papers» 41, 1987, pp.55-69

H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitakter der Kunst*, Munchen, 1990, trad. it *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, 2001

R. Bernard, *L'image de Dieu d'après saint Athanase*, Paris, 1952

R. Bernheimer, *The martyrdom of Isaiah*, in «Analecta Bollandiana», 1952, pp. 19-34

C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere : storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma, 1961

C. Bertelli, *Pittura in Italia durante l'iconoclasmo* : *le icone*, in «Arte cristiana», 76, 1988, pp. 45-54

E. Berti, *Recensione a H.G. Thummel, Neilos von Ankyra über die Bilder*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» ; Serie III, vol. IX,4 (1979)., pp. 1697-1701

A. Besançon, *L'image interdite : une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, 1994, trad. ingl. *The forbidden image : an intellectual history of iconoclasm*, Chicago, 2000, III ed., 2009

M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, 2006

E. R. Bevan, *Idolatry*, in «Edinburgh Review», 243, 1926, pp. 253-272

E. R. Bevan, *Holy Images*, London, 1940

L. Bianchi, *Roma archeologica : guida alle antichità della città eterna, 21, I culti orientali a Roma*, Roma, 2004

R. Bianchi Bandinelli, *La pittura antica*, Roma, 1980

S. Bigham, *Les chrétiens et les images : les attitudes envers l 'art dans l 'Église ancienne*, Montreal, 1992. trad. ingl. *Early Christian attitudes toward images*, Rollingsford, NH : Orthodox Research Institute, 2004

S. Bigham, *Epiphanius of Salamis, Doctor of Iconoclasm? Deconstruction of a Myth*, Othodox Research Institute, 2008

F. Bisconti, "Letteratura patristica ed iconografia cristiana", in A. Quacquarelli, *Complementi interdisciplinari di Patrologia*, Roma, 1989, pp. 367-412

F. Bisconti, "Memorie classiche nelle decorazioni delle catacombe romane", in *Historiam pictura refert : miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones*, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1994, pp. 23-66

F. Bisconti, "Dentro e intorno all'iconografia martiriale: dal vuoto figurativo all'immaginario devozionale", in *Martyrium in multidisciplinary perspective*, Memorial Louis Reekmans, ed. by Mathijs Lamberigt and Peter Van Deun, Leuven, 1995, pp. 247-292

F. Bisconti, *Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali*, in «Augustinianum», 28, 1988, pp. 429-436.

F. Bisconti, "Riflessi iconografici del pellegrinaggio nelle catacombe romane : genesi e primi sviluppi dell'iconografia martiriale a Roma", in Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie , hrsg. Ernst Dassmann, Münster, 1995, pp. 552-558

F. Bisconti, "Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana: i luoghi, i modi, i temi. L'arte delle catacombe", in *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, a cura di A. Donati, ed. Electa, Milano, 1996, pp. 71-106

F. Bisconti, "L'apparato figurativo delle iscrizioni cristiane di Roma", in I. Di Stefano Manzella, *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano : materiali e contributi scientifici per una mostra epigrafica*, Città del Vaticano, 1997, pp. 173-179

F. Bisconti, *La "coronatio" di Pretestato : storia delle manomissioni del passato e riflessioni sui recenti restauri*, in «Rivista di archeologia cristiana», 73, 1997, p. 7-50

F. Bisconti, "I temi", in V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma : origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Regensburg, 1998, pp. 129 ss.

F. Bisconti, "Arte e artigianato nella cultura figurativa paleocristiana", in A. Quacquarelli, *Res christiana, complementi interdisciplinari di patrologia*, Roma, 1999, pp. 23-108

F. Bisconti, "Le origini del pellegrinaggio petriano e il culto dei martiri romani", in *Romei & Giubilei : il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350 - 1350)*, a cura di Mario D'Onofrio, Milano, 1999, pp. 35-42

F. Bisconti, "Buon Pastore", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana*, cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, pp. 138-139

F. Bisconti, "L'immaginario iconografico della devozione martiriale", in *La comunità cristiana di Roma : la sua vita e la sua cultura dalle origini all'Alto Medio Evo*, a cura di Letizia Pani Ermini, Città del Vaticano, 2000, pp. 363-383

F. Bisconti, "Introduzione", in *Temi di iconografia paleocristiana*, cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, pp. 3-86

F. Bisconti, *Nuovi affreschi dal Cimitero dell'Ex Vigna Chiaraviglio,* in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», Vol. 73, Nº 2000-2001, 2001 , pp. 3-42

F. Bisconti, *Vetri dorati ed arte monumentale*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 74, 2001/2002(2002), pp. 177-193

F. Bisconti, "Appunti e spunti di iconografia martiriale", in *Studi sancanzianesi : in memoria di Mario Mirabella Roberti*, a cura di Giuseppe Cuscito, Trieste, 2004, pp. 167-190

F. Bisconti, *La tematica iconografica sui sarcofagi paleocristiani : per uno sguardo di sintesi*, in «Bollettino / Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 25, 2006, pp. 375-384

F. Bisconti, "Le lastre policrome del Museo Nazionale Romano : immagini di salvezza e guarigione", in *Salute e guarigione nella tarda antichità : atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, (Roma, 20 maggio 2004)*, a cura di H. Brandenburg, Città del Vaticano, 2007, pp. 93-106

S. de Blaauw, *Cultus et decor : liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale ; Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Ed. riveduta e aggiornata, Città del Vaticano, 1994

J. Bompaire, *Question de rhetorique: Image, metaphore, imagination dans la theorie literaire grecque,* in «Bulletin De L'association Guillaume Bude», 4, 1977, pp. 355-359

C. De Boor, *Theophanis Chronigraphia*, Lipsia, 1883-1885, vol. I, p. 405

C. Bordino, *La difesa delle immagini sacre a Roma allo scoppio della controversia iconoclasta: fonti e testimonianze artistiche*, relatore prof.ssa Maria Andaloro, correlatore dott.ssa Maria Raffaella Menna, Università degli studi della Tuscia, a.a. 2004-2005

B. Borg, *Mumienporträts : Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz, 1996

G. Bovini, *Monumenti figurativi paleocristiani conservati a Firenze*, Città del Vaticano, 1950

H. Brandenburg, *Zur Deutung der Dekkenbilder aus der Trierer Domgrabung*, in «Boreas», 8, 1985, pp. 143-189.

H. Brandenburg, *Le prime chiese di Roma : IV-VII secolo : l'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano, 2004

W. Brandes, *Endzeitvorstellungen und Lebenstrost in mittelbyzantinischer Zeit (7.-9. Jahrhundert)*, in "Varia" III (Poikila Byzantina, 11), Bonn 1991, 9-62

J. D. Breckenridge, The numismatic iconography of Justinian II (685-69). *Numismatic Notes and Monographs*, no. 144. New York, 1959

J. D. Breckenridge, *Evidence for the nature of relations between Pope John VII and the Byzantium Emperor Justinian II*, in «Byzantinische Zeyschrift», 65, 1972, pp. 364-374

B. Brenk, *Microstoria sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo : la cristianizzazione di una casa privata*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3.Ser. 18.1995(1996), pp. 169-205

E. Bresciani, *Il volto di Osiri. Tele funerarie dipinte nell'Egitto romano*, Lucca, 1996, 2000

S. P. Brock, "Iconoclasm and the Monophysites", in *Iconoclasm* : papers given at the ninth Spring Symposium of Byzantine studies , ed. by Anthony Bryer and Judith Herrin, Birmingham, 1977, pp. 53-57

C. Brown Tkacz, *The key to the Brescia Casket : typology and the Early Christian imagination*, Notre Dame, 2002

P. Brown, "Images as a substitute for writing", in *East and west : modes of communication* , ed. by Euangelos Konstantinu Chrysos, Leiden, 1999, pp. 15-34

P. Brown, *Enjoyng the saints in late antiquity*, in «Early Medieval Europe», 9, 2000, pp. 1-26.

P. Brown, "Between imitation and admiration: Augustine and the cult of saints in Late Antiquity and early Middle Ages", in *Munera amicitiae : studi di storia e cultura sulla tarda antichità offerti a Salvatore Pricoco* / a cura di R. Barcellona e T. Sardella, Soveria Mannelli, 2003, pp. 51 ss.

L. Brubaker, *The Chalke gate, the construction of the past, and the Trier ivory*, in «Byzantine and Modern Greek Studies», XXIII, 1999, pp. 258-285

L. Brubaker, *Vision and meaning in ninth-century Byzantium : image as exegesis in the homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, 1999

L. Brubaker , J. F. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca. 680 - 850) : the sources ; an annotated survey*, Aldershot [u.a, 2001

L. Brubaker, "Aniconic decoration in the Christian world: East and West", in *Cristianità d'Occidente e cristianità d'Oriente : (secoli VI - XI)*, Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 51, 2003, pp. 573-590

L. Brubaker, "On the margins of Byzantine iconoclasm", in *Byzantina - Metabyzantina : la périphérie dans le temps et l'espace*, organisée par Paolo Odorico, Paris, 2003, pp. 107-117

L. Brubaker, J. F. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (680-850): A History*, Cambridge, 2005

L. de Bruyne , L'Imposition des *mains dans* l'*art chrètien ancienne*, in «Rivista di archeologia cristiana», XX [1943], pp. 113-298

L. de Bruyne, *Arcosolio con pitture recentemente ritrovato nel cimitero dei SS. Marco e Marcelliano*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 26, 1950, pp. 211-215

L. de Bruyne, *La "capella greca" di Priscilla*, in «Rivista di archeologia cristiana», 46, 1970, p. 291-330

T. Buddensieg, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, in «Cahiers archéologiques», 10, 1959, pp. 157-200

T. Budetta, M. Pagano, *Ercolano: legni e piccoli bronzi. Testimonianze dell'arredo e delle suppellettili della casa romana*, Roma, 1988, pp. 36-37

V. Buchheit, *Tertullian und die Anfänge der christlichen Kunst*, in «Römische Quartalschrift», 69, 1974, pp. 133-142

W. J. Burghardt, *The image of God in man, according to Cyril of Alexandria*, Washington, 1957 (Studies in Christian antiquity, no. 14)

G. W. Butterworth, *Clement of Alexandria and the art*, in «Journal of Theological Studies», 17, 1915, pp. 68-76

V. V. Byčkov, *Vizantijskaja estetika. Teoretičeskie problemy*, Mosca, 1977, trad. it. *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, a cura di F. S. Perillo, Bitonto, 1983.

J.P. Caillet, H.N. Loose, *La vie d' éternité. La sculpture funéraire dans l' antiquité chrétienne*, Paris-Gèneve 1990

C. Calame, *Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antiqu*e, «Etudes de Lettres» 4, 1991, pp. 3-22

R. Calza, *Iconografia romana imperiale : Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma , 1972

Al. Cameron, *The Authenticity of the Letters of St Nilus of Ancyra*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 17, 1976, pp. 181-196

Av. Cameron, *The Artistic Patronage of Justin II*, in «Byzantion», 50, 1980, pp. 62-84

Av. Cameron, J. Herrin, *Constantinople in the early eighth century : the Parastaseis syntomoi chronikai : introduction, translation, and commentary*, Leiden, 1984

Av. Cameron, Consular diptychs *in their social context: new eastern evidence*, in «Journal of Roman Archaeology», vol. 11, 1998, pp. 385-403

Av. Cameron, S. G. Hall, Eusebius' Life of Constantine. Introduction, translation and commentary. Oxford: Oxford University Press, 1999

H. von Campenhausen, *Die Bilderfrage als theologische Problem der Alten Kirche*, in «Zeitschrift fur Theologie und Kirche», 49, 1952, pp. 33-60

H. von Campenhausen, *The Theological Problem of Images in the Early Church*, in «Tradition and Life in the Church», Philadelphia, 1968, pp. 171-200

M. Carena, *La critica della mitologia pagana negli apologeti greci del II secolo*, in «Didaskaleion», 1.2-3, 1923, pp. 23-55

C. Carletti, *L'ipogeo anonimo di Via Paisiello sulla Salaria Vetus*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 47, 1971

C. Carletti, *Sull'iconografia dei tre giovani di Babilonia difronte a Nabucodonosor*, in Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Trieste, 1974, pp. 67-90.

C. Carletti, *I tre giovani di Babilonia nell'arte cristiana antica*, Quaderni di Vetera Christianorum, 9, Brescia, 1975

C. Carletti, *Origine, committenza e fruizione delle scene bibliche nella produzione figurativa romana del III secolo*, in «Vetera Christianorum», 26, 1989, pp. 207-219

D. L. Carroll, *Looms and Textiles of the Copts, First Millennium Egyptian Textiles in the Carl Austin Rietz Collection of the California Academy of Sciences*, Seattle, 1988

E. A. Castelli, "Asterius of Amasea, *Ekphrasis on the Holy Martyr Euphemia*. Introduction and translation from Greek", in *Religions of Late Antiquity in Practice*, Princeton Readings in Religion, ed. Richard Valantasis, Princeton: 2000, pp. 464-468

E. A. Castelli, *Persecution and Spectacle: Cultural Appropriation in the Christian Commemoration of Martyrdom*, in «Archiv fur Religionsgeschichte», 7, 2005, pp.102-36

E. A. Castelli, *Martyrdom and Memory: Early Christian Culture Making*. New York, 2004, Paperback edition, 2007

M. Caster, *Etudes sur Alexandre ou le faux prophete de Lucien*, Paris, 1938

L. Castiglione, "Sarapis-Gesichter : Ein Versuch, die Ikonographie des Gottes zu vermehren", in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano : studi in onore di Achille Adriani* / a cura di Nicola Bonacasa e Antonino di Vita, Roma, 1983-84, pp. 139-145

L. Castiglione, *Le statue du culte hellenistique du Sarapieion d'Alexandrie*, «Bulletin du Musee Hongrois des beaux arts», 12, 1958, pp. 17 ss.

G. Cavallo, "Testo e immagine: una frontiera ambigua", *in Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 41, Spoleto, 1993, pp. 31-62

C. Cecchelli, *Monumenti cristiano eretici di Roma*, Roma, 1944

C. Cecchelli, "Revisioni iconografiche: Una scultura di Costantinopoli ed un pannello della porta di S. Sabina in Roma. Il mosaico di S. Giorgio di Salonicco e quello del battistero degli ortodossi di Ravenna", in *Miscellanea Giulio Belvederi*, Città del Vaticano, 1954, pp. 259-269

F. Cervini, "Le vie del classicismo tra iconografia e linguaggi", in *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e medioevo*, a cura di M. David, Bari, 2007, pp. 163-186

O. Chadwick, *John Cassian: a study in primitive monasticism*, London, 1967

M. Chatzidakis et al., *Naxos. Byzantine art in Greece*, Athens, 1989

M. O. Chales Laforge, "Imagines Maiorum et portraits d'ancêtres à Pompéi", *in La norme à Pompéi, Ier siècle avant – Ier siècle après J.-C., Contributi di Archeologia Vesuviana* III, « Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei », 2007, 21, pp. 158-171

C. M. Chinn, *Before Your Very Eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis*, in «Classical Philology», 102 n. 3, 2007, pp. 265–80

Y. Christe, A Propos du sarcophage *a double registre recemment decouvert a Arles*, in «Journal des savants», 1975, pp. 76-80

C. Cicirelli, "La religione privata e i culti domestici", in *Menander : la Casa del Menandro di Pompei*, a cura di G. Stefani, Milano, 2003, p. 187

G. Cipriano, *El-Bagawat : un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, prefazione di Fabrizio Bisconti, Todi, 2008

E. Clark, *The Origenist Controversy: the cultural construction of an early christian debate*, Princeton, 1992

C. Clerc, *Plutarch et le cult des images*, in «Revue de l'Histoire des Religions», 70, 1914, pp. 107-124

C. Clerc, *Les theories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du 2me siecle apres J.-C.*, Paris, 1915

E. Coche de la Ferté, *Antiquités chrétiennes au Musée du Louvre*, Paris, 1958

E. Concina, *Le arti di Bisanzio : secoli VI-XV*, Milano, 2002

P. O'Connell, *The ecclesiology of St. Nicephorus I (758-828), patriarch of Constantinople : pentarchy and primacy*, Roma, 1972

R. Cormack, *The apse mosaics of S. Sophia at Thessaloniki*, in «Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias», 4.Ser. 10.1980/81(1981), pp. 111-135

R. Cormack, *Byzantine art*, Oxford, 2000

R. Cormack, "Icon of the Virgin and Child Between Archangels Accompanied by Two Saints", in *Mother of God : representations of the Virgin in Byzantine art*, ed. by Maria Vassilaki, Ginevra, 2000, pp. 262-263

R. Cormack, "Icon of the Virgin and Child", in *Mother of God : representations of the Virgin in Byzantine art*, ed. by Maria Vassilaki, Ginevra, 2000, pp. 264-265

R. Cormack, "The eyes of the Mother of God", in *Images of the Mother of God : perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki, Aldershot, 2005, pp. 167-173.

C. Corneli, "Orfeo nell'arcosolio 79 della catacomba dei Santi Marcellino e Pietro", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp. 166-167

C. Corneli, "Tre scene di miracoli nel cubicolo 65 detto di Nicerus", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp.138-142

Corpus Inscriptionum Latinarum, III, Inscriptiones Asiae, provinciarum Europae Graecarum, Illyrici Latinae, Edidit Th. Mommsen. 1873 (impr. iter. 1958)

K. Corrigan, *Visual Polemics in Ninth Century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992

M. B. Cosmopoulos, *Greek mysteries : the archaeology and ritual of ancient Greek secret cults*, London, New York, 2003

J. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington D.C., 1994

P. Cox Miller, *The Little Blue Flower is Red: Relics and the Poetizing of the Body*, in «Journal of Early Christian Studies», 8 (2000):213-36

P. Cox Miller, *Visceral Seeing: The Holy Body in Late Ancient Christianity*, «Journal of Early Christian Studies», 12, (2004):391-411

P. Cox Miller, "Relics, Rhetoric, and Mental Spectacles", in *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Utrecht Studies in Medieval Literacy* 14, ed. Giselle de Nie, Karl F. Morrison, and Marco Mostert, Turnhout, 2005, pp. 25-52

H. Crouzel, *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*, Paris, 1956

The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages : essays on the contribution of Peter Brown / edited by James Howard-Johnston and Paul Antony Hayward, Oxford, 1999

F. Cumont, Alexander *d'Abonotique*, Bruxelles 1887

F. Cumont, "Un dieu suppose syrien associe a Heron en Egypte", *Melanges* syriens *offerts a M. Rene Dussaud*, Paris 1939, pp. 1-9

F. Cumont *Le religioni orientali nel paganesimo romano*,prefazione di Renato Del Ponte, Roma, 1990

C. Cupane, "Der Kaiser, sein Bild und dessen Interpret", in *Novum millennium : studies on Byzantine history and culture dedicated to Paul Speck*, a cura di C. Sode, Aldershot [u.a.] : Ashgate, 2001, pp. 65-79

L. Cuppo Csaki, " 'Qui Filius diceris et Pater inveniris': il mosaico dello «scalone» nella catacomba di S. Domitilla a Roma", in *La mosaïque gréco-romaine. VII*, Tunis 3-7 octobre 1994 : VIIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, actes édités par Mongi Ennaïfer & Alain Rebourg, Tunis, 1999, pp. 777-793

A. Cutler, *Late antique and Byzantine ivory carving*, Aldershot, 1998

A. Cutler, "Il linguaggio visivo dei dittici eburnei: forma, funzione, produzione, ricezione", in *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e medioevo*, a cura di M. David, Bari, 2007, pp. 131-161

P. Van Dael, *Anconic Decoration in Early Christian and Medieval Churches*, in «The Heythrop Journal» 36 (4), 1995, pp. 382–396

O. M. Dalton, *East christian art : a survey of the monuments*, Oxford, 1925

G. Dagron, *Holy images and likeness*, in «Dumbarton Oaks Papers», 45, 1991, pp. 23-33

G. Dagron, *Judaiser*, in «Travaux et Memoirs», 11, 1991, pp. 359-380

R. Daut, *Imago : Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Heidelberg, 1975

M. David, "Elementi per una storia della produzione dei dittici eburnei", in *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e medioevo*, a cura di M. David, Bari, 2007, pp. 13-43

S. J. Davis, *The cult of Saint Thecla : a tradition of women's piety in late antiquity*, Oxford, 2001

E. De Carolis, *Il mobile a Pompei ed Ercolano : letti, tavoli, sedie e armadi : contributo alla tipologia dei mobili della prima età imperiale*, Roma, 2007

A. De Franciscis, *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli, 1952

F. De Maffei, *L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai* I, II, in «Storia dell'arte», 45-46, 1982, pp. 91-116, 185-200

F. De Maffei, "The Second Nicene Council - the Seventh Ecumenical Council and the mosaics in the bema of the Church of the Dormition of the Virgin at Nicaea", in *Iznik throughout history*, Istanbul, 2003, pp. 109-117

S. De Maria, Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana, Roma, 1988

S. Der Nersessian, "The illustrations of the Metaphrastian Menologium", in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend jr.* , ed. by Kurt Weitzmann, , 1955, pp. 222-231

S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510*, in «Dumbarton Oaks papers», 16, 1962, pp. 195-228

S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge : 2: Londres Add. 19352*, Paris, 1970

G. B. De Rossi, *Apologia dell'articolo sulle immagini di san Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana del cav. Giovan Battista de Rossi», anno III, n. 9, Roma, 1865, pp. 67-70

G. B. De Rossi, *Esame archeologico e critico della storia di san Callisto narrata nel libro dei "Filosofoumeni", parte II, Della dottrina dommatica e della disciplina ecclesiastica*, in «Bullettino di archeologia cristiana», 4, 1866, pp. 86-99

G. B. De Rossi, *Scoperta della Basilica di S. Petronilla col sepolcro dei martiri Nereo e Achilleo nel cimitero di Domitilla*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», 5, 1874, pp. 5-35

G. B. De Rossi, «Bullettino di Archeologia Cristiana», s.4, 7, 1888-1889, pp. 69-70

J. Deckers, *La documentazione delle pitture nella catacomba dei SS. Marcellino e Pietro a Roma*, in XXXIII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. – Ravenna, 1986, pp. 151-164

J. Deckers, *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro" : Repertorium der Malereien*, Münster : Aschendorff, 1987

J. G. Deckers, "Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott : die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst", in *Epochenwandel? : Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, a cura di F. Alto Bauer, Mainz am Rhein : von Zabern, 2001, pp. 3-16

F. W. Deichmann, G. Bovini, H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antike Sarkophage, I, Rom und Ostia*, Wiesbaden, 1967

F. W. Deichmann, "Kassettendecken", in *Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag*, redigiert von H. Hunger und M. Restle. – Wien [u.a.], 1972 ("Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik" ; 21.1972), pp. 83-107

R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929

R. Delbrueck, *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn, 1952

M. P. Del Moro, "Nozze di Cana", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana* / cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano, 2000, cit., pp. 232-234

O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, in «Dumbarton Oaks papers», 14, 1960, pp. 87-119

V. Déroche, *L'authenticité de l'Apologie contre le Juifs de Léontios de Néapolis*, in «Bulletin de correspondance hellenique», 110, 1986, pp. 655-669

V. Déroche, *La polemique antijudaique du Vie et VIIe siècle: un memento inedit: Les Kephalaia*, in «Travaux et Memoirs», 11, 1991, pp. 275-311

V. Déroche, *L'Apologie contre les Juifs de Léontios de Néapolis*, in «Travaux et Memoirs», 12, 1994, pp. 45-104

A. Di Bernardino, "Guarigioni nel contesto della traslazione delle reliquie di S. Stefano al tempo di S. Agostino", in *Salute e guarigione nella tarda antichità : atti della giornata tematica dei seminari di archeologia cristiana*, Roma - 20 maggio 2004, a cura di H. Brandenburg, S. Heid e C. Markschies, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2007, pp. 228-243.

E. Dinkler, *Christus und Asklepios : Zum Christustypus der polychromen Platten im Museo Nazionale Romano*, Heidelberg, 1980

Dire l'évidence, ed. C. Lévy and L. Pernot, Paris, 1997

Discours contre les iconoclastes : discussion et réfutation des bavardages ignares, athées et tout à fait creux de l'irreligieux Manon contre l'incarnation de Dieu, le Verbe de notre Saveur / Nicéphore ; traduction, présentation et notes par Marie-José Mondzain-Baudinet, Paris,1989

E. von Dobschutz, *Christusbilder; Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899 (*Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Band 18, Neue Folge, III)

E. von Dobschutz, *Christusbilder; Untersuchungen zur christlichen Legende*, editio minor, 1909, trad. it. *Immagini di Cristo*, a cura di G. Giuliano e G. Rossi, con prefazione di G. Lingua, Milano, 2006

F. J. Dölger, IXΘYC (*Ichtys)*, vol. I, *Das Fisch-Symbol in Frühchristlicher Zeit*, vol. II e III, *Der heilige Fisch in den antiken Religionen und im Christentum*, vol. IV e V, *Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst*, Münster, 1922-1940

A. A. Donohue, *Xoana and the origins of Greek sculpture*, Atlanta, 1988

A. A. Donohue, *Greek sculpture and the problem of description*, Cambridge, 2005

E. Doxiadis, *Portraits du Fayoum. Visages de l'Egypte ancienne*, Paris, 1995

H. Drerup, Totenmaske und Ahnenbild *bei den Römern*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abtheilung», 87, 1980, pp. 81-129

E. Drioton, *La discussion d'un moine anthropomorphite audien avec le patriarche Théophile d'Alexandre en l'année 399*, Paris, 1915-1917

S. Dubel, "Ekphrasis et enargeia*:* la description antique comme parcours", in *Dire l'évidence*, ed. C. Lévy and L. Pernot (Paris, 1997), 249-264

K. M. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa : studies in iconography and patronage*, Oxford, New York, 1978

K. M. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge, 1999

Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e medioevo, a cura di M. David, Bari, 2007

K. Eichner, *Die Werkstatt des sogen. dogmatischen Sarkophage : Untersuchungen zur Technik der konstantinischen Sarkophagplastik in Rom*, Heidelberg, Ruprecht-Karl-Universität, Diss., 1977

L. Eizenhöfer, *Die Siegelbildvorschläge des Clemens von Alexandrien und die älteste christliche Literatur*, in «Jahrbüch für Antike und Christentum», 3, 1960, pp. 51-69

W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten Vier Jahrhunderten : (nach den Angaben der zeitgenössischen kirchlichen Schriftsteller)*, Studien über christliche demkmäler, 20, 1930

W. Elliger, *Zur entstehung und frühen entwicklung der altchristlichen bildkunst (Die stellung der alten Christen zu den bildern in den ersten vier jahrhunderten, teil 2)*, Studien über christliche demkmäler, 23, 1934

J. Elsner, *Art and the Roman viewer. The transformation of art from the Roman world to Christianity*, Cambridge, 1995
J. Elsner, *Imperial Rome and Christian triumph: the art of the Roman empire AD 100-450*, Oxford, 1998

J. Elsner, "Piety and Passion: contest and consensus in the audiences for Early Christian pilgrimage", in *Pilgrimage in Graeco-Roman and early Christian antiquity : seeing the gods* / edited by J. Elsner and I. Rutherford, Oxford, 2005, pp. 411-434

Enchiridion symbolorum : definitionum et declarationum de rebus fidei et morum / quod primum edidit Henricus Denzinger et quod funditus retractavit, auxit, notulis ornavit Adolfus Schönmetzer. Ed. 36a emendata, Barcinone-Friburgi Brisgoviae Romae, 1976

J. Engemann, *Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 17.1974, pp. 21-46

J. Engemann, *Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst : Gab es im 4. Jahrhundert anthropomorphe Trinitätsbilder?*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 19, 1976, pp. 157-172

J. Engemann, Das spätantike Consulardiptychon in Halberstadt: westlich oder östlich?, «Jahrbuch für Antike und Christentum », 42, 1999, pp. 158-168

Ercolano: legni e piccoli bronzi : testimonianze dell'arredo e delle suppellettili della casa romana, catalogo della mostra, Roma, Castel S. Angelo, 23 marzo - 26 aprile 1988 , a cura di T. Budetta, M. Pagano, Roma, 1988

M. Erikson, *Textiles in Egypt 200-1500AD in Swedish Museums Collections*, Göteborg., 1997

Euphémie de Chalcédoine : légendes byzantines, publiées par François Halkin, Bruxelles, 1965

P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, Roma, 1971

A. Fakhry, *The necropolis of El Bagawat in Kharga Oasis*, Le Caire, 1951

M. Falla Castelfranchi, "Pitture «iconoclaste» in Italia meridionale? : con un'appendice sull'oratorio dei Quaranta Martiri nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa", in *Bisanzio e l'Occidente : arte, archeologia, storia*, a cura di C. Barsanti, M. Della Valle, Roma, 1996, pp. 409-425

J. Fantino, *L'homme, image de Dieu, chez saint Irénée de Lyon*, Paris, 1986

U.M. Fasola, *La Basilica dei SS. Nereo e Achilleo e la Catacomba di Domitilla*, Roma, 1965

U. M. Fasola, *Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus and Achilleus*, Auflage bearbeitet von Ph. Pergola, Città del Vaticano, 1989

A. Favale, *Teofilo d'Alessandria, 345 c.-412; scritti, vita e dottrina*, Torino, 1958 (Biblioteca del Salesianum, 41)

V. Fazzo, *La giustificazione delle immagini religiose dalla tarda antichità al cristianesimo, I, La tarda antichità*, con appendice sull'iconoclasmo bizantino, Napoli, 1977

V. Fazzo, "L'iconologia cristiana da Eusebio a Giovanni Damasceno", in *Il Concilio Niceno II e il culto delle immagini*, a cura di S.Leanza, "Convegno di Studi per il XII centenario del Concilio Niceno II, Messina, Settembre 1987", Messina, 1994, pp. 47-69

B. M. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale : da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino (222-285)*, Roma, 1958

A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano, 1960

A. Ferrua, *Qui filius diceris et pater inveniris : mosaico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti», 33.1960/61(1961), pp. 209-224

A. Ferrua, *La polemica antiariana nei monumenti paleocristiani*, Città del Vaticano, 1991.

J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans ; mit 2 Tafeln und 3 Abbildungen im Texte*, Leipzig, 1890

P. C. Finney, "Gnosticism and the origin of Early Christian art", in *Atti del 9 congresso internazionale di Archeologia Cristiana*, vol.1, 1978, pp. 391-405

P. C. Finney, "Did Gnostics make pictures?", in T*he rediscovery of Gnosticism : proceedings of the International Conference on Gnosticism at Yale*, New Haven, Connecticut, March 28-31, 1978 / edited by Bentley Layton, vol. 1, Numen. Suppl. 41.1, pp. 434-454

P. C. Finney, *Alcune note a proposito delle immagini carpocraziane di Gesù*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 57, 1981, pp. 35-41

P. C. Finney, *Idols in Second and Third Century Apology*, in «Studia Patristica», 18, a cura di E. A. Livingstone, Oxford, 1982, pp. 684-687

P. C. Finney, *Images on finger rings and Early Christian art*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41, 1987, pp. 181-186

P. C. Finney, *The invisible God*, Oxford, 1994

V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma : origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Regensburg, 1998

J. Flemming, *Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst vom 3. bis zum 13. Jahrhundert*, Jena, 1953

G. Florovsky, Origen, Eusebius, *and the Iconoclastic Controversy*, in «Church History», 19, 1950, pp. 77-96

G. Florovskij, *Theophilus of Alexandria and apa Aphou of Pemdje*, Jerusalem, 1965

G. Florovskij, "The Anthropomorphites in the Egyptian Desert", in Id., *Aspects of Church History*, Belmont (Mass.), 1975, pp. 89-96

M. L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano* : Santa Sofia di Costantinopoli e la "Descrizione" di Paolo Silenziario, Roma, 2005

G. Fowden, *Bishops and temples in the Eastern Roman Empire A.D. 320-435*, Oxford, 1978

D. P. Fowler, *Narrate and describe: the problem of ekphrasis*, in «Journal of Roman Studies», 81, 1991, pp. 25-35

P. Franchi De' Cavalieri, *Note agiografiche X. Dove furono sepolti i ss. Cipriano, Giustina e Teoctisto?,* in «Studi e Testi», 65, Roma, 1935, pp. 335-354

G. Franck, *The memory of the eyes : pilgrims to living saints in Christian late antiquity*, Berkeley , London, 2000

J. Frel, *Recent Acquisitions. Ancient Art*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, 1974

F. D. Friedman, *Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th Centuries AD,* Providence, 1988

From Caligula to Constantine : tyranny & transformation in Roman portraiture, ed. by Eric R. Varner, Atlanta, 2000

Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel : Akten des XIV. internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Wien 19.-26. 9. 1999, herausgegeben von R. Harreither, Ph. Pergola, R. Pillinger, A. Pülz, Città del Vaticano; Wien, 2006

H. Funke, *Götterbild,* in «Rivista di archeologia cristiana», 11, 1981, 659-828

A. Fyrigos, *Filosofia patristica e bizantina, (I. Dalle origini dell'era cristiana alle lotte iconoclastiche),* Seconda edizione interamente rielaborata ed aumentata, 1 ristampa, Roma, 2002

E. Gagetti, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano, 2006

L. Gambassi, "Pesce", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, pp. 252-258.

L. Gambassi, "Pescatore", ad vocem, *Temi di iconografia paleocristiana,* cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, pp. 248-252

R. Garmer, "Mummification", in R. Schulz, *Egypt the World of Pharaohs*, 1998, 2001, pp. 459-469

R. Garrucci, *Vetri cristiani*, Roma, 1858

R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato, 1873-1881

Z. Gavrilovic, *The 'Forty Martyrs of Sebaste' in the painted programme of Žiča vestibule*, in *16. Internationaler Byzantinistenkongress* (Wien, 1982), «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», 32, 1982, 5, pp. 185-193

J. Geffcken, *Die altchristliche Apologetik*, in «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», 15, 1905, 625-666

J. Geffcken, *Altchristliche Apologetik und griechische Philosophie*, in «Zeitschrift für das Gymnasialwesen», 60, 1906, pp. 1-13

J. Geffcken, *Zwei griechischen Apologeten*, Lipsia, 1907

J. Geffcken, *Der Bilderstreit des heidnischen Altertums*, in «Archiv für Religionswissenschaft», 19, 1919, 286-315

J. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch -römischen Heidentums*, Heidelberg, 1920, english translation *The last days of Greco-Roman paganism* Transl. by S. MacCormack, 1978

N. Gendle, Art as Education in the Early Church, in «Oxford Art Journal», 2, 1979, 3-8

W. S. George, *The Church of Saint Eirene at Constantinople*, Oxford, 1913

F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940

F. Gerke, *Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst*, in «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 59, 1940, pp. 1-10

F. Gerke, *Die Zeitbestimmung der Passionsarkophage*, Berlin, 1940

F. Gerke, *Ikonen der Johann-Georg-Sammlung : zur Frage der vorikonoklastischen Ikonen*, in «Kunstchronik», 11, 1958, pp. 300-301

S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III with particular attention to the Oriental Sources*, Louvain, 1973

S. Gero, Notes on Byzantine Iconoclasm *in the eighth century*, «Byzantion», XLIV, 1974, pp. 23-42

S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantinus V with particular attention to the Oriental Sources*, Louvain, 1977

S. Gero, *The true image of Christ: Eusebius letter to Costantia reconsidered*, in «Journal of Theological Studies», Ns. 32, 1981, pp. 460-470

F. Ghedini, *Giulia Domna tra Oriente e Occidente : le fonti archeologiche*, Roma, 1984

F. Giacobello, Larari pompeiani. *Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano 2008,

R. Giordani, *Probabili echi della crisi ariana in alcune figurazioni paleocristiane*, in «Rivista di archeologia cristiana», 54, 1978, pp. 229-263

R. Giordani, "Catechesi e iconografia nell'arte cristiana antica", in *Cristologia e catechesi patristica* : convegno di studio e aggiornamento, Roma 17-19 febbraio 1979, Pontificium Institutum altioris latinitatis, Facolta di lettere cristiane e classiche, a cura di Sergio Felici, Roma, 1980, pp. 197-211

R. Giordani, *Note sulla scena della "Coronatio" in Pretestato*, in «Studi romani», 40, 1992, pp. 231-244

M. Girardi, *Basilio di Cesarea e il culto dei martiri nel IV secolo. Scrittura e tradizione*, «Quaderni di Vetera Christianorum», 21, Bari, 1990

A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. - XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin, 1930-1934

J. Gouillard, *Aux origines de l'iconoclasme : le temoignage de Gregoire II*, in «Travaux et Memoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilization Byzantine», 3, 1968, pp. 243-307

A. Grabar, Les *fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiew et l'iconographie impériale byzantine*, «Seminarium Kondakovianum», 7, 1935, pp. 103-17

A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin : recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936

A. Grabar, *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, 1946

A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archeologique*, Paris, 1957, II ed. 1984

A. Grabar, *Christian iconography. A study in its origins*, Princeton, 1961, trad. It. *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano, 1983, II ed. 1992

I. Gradel, *Emperor worship and Roman religion*, Oxford, 2002

L. Grig, *Making martyrs in late antiquity*, London, 2004

R. Grigg, *Aniconic Worship and the Apologetic Tradition: A note on Canon 36 of the Council of Elvira*, in «Church History», 45, 1976, pp. 428-433

R. Grigg, *Byzantine Credulity as an Impediment to Antiquarianism*, in «Gesta», Vol. 26, No. 1 (1987), pp. 3-9

P. Grimal, *I giardini di Roma antica*, Milano, 1990

M. Guarducci, *La capsella eburnea di Samagher : un cimelio di arte paleocristiana nella storia del tardo impero*, in «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», n.s., 26, 1978, pp. 189-253

M. Guj, "Lazzaro", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana* , cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, pp. 201-203

K. Gulowsen, "The Oratory of the Forty Martyrs : from imperial ante-vestibule to Christian room of worship", in *Imperial art as Christian art - Christian art as imperial art : expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian*, Roma, 2001 [Erschienen] 2002, ("Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia" ; N.S. 1=15.2001) pp. 77-91

K. Gulowsen, "The genesis of the martyrdom of the Forty Martyrs of Sebasteia as iconographical theme", in *Ecclesiae urbi*s : atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV - X secolo), a cura di Federico Guidobaldi, Città del Vaticano : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2002, pp. 1863-1871

K. Gulowsen, "Some iconographic aspects of the relationship between Santa Maria Antiqua and the Oratory of the Forty Martyrs", in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano : cento anni dopo*, a cura di John Osborne, Roma, 2005, pp. 187-197

J. Gutmann, "The sacrifice of Isaac : Variations on a theme in early Jewish and Christian art", in *Thiasos tôn mousôn : Studien zu Antike und Christentum*, Köln, Wien, 1984, pp. 115-122
J. Gutmann, *The sacrifice of Isaac in medieval Jewish art*, in «Artibus et historiae», 8, 1987 No. 16, pp. 67-89

J. Gutmann, *The Dura Europos synagogue paintings and their influence on later Christian and Jewish art*, in "Artibus et historiae", 9, 1988,17, pp. 25-29

D. Gwynn, *The Eusebians: The polemic of Athanasius of Alexandria and the construction of the Arian Controversy*, Oxford, 2007

D. Gwynn, *From Iconoclasm to Arianism: The Construction of Christian Tradition in the Iconoclast Controversy*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies», 47, 2007, pp. 225-251

J. F. Haldon, *Byzantium in the seventh century : the transformation of a culture*, Cambridge, 1997

J. F. Haldon, B. Ward Perkins, *Evidence from Rome for the image of Christ on the Chalke gate in Costantinople*, «Byzantine and Modern Greek Studies», XXIII, 1999, pp. 286-296

A. G. Hamman, *L'homme, image de Dieu. Essai d'une anthropologie chrétienne dans l'Église des cinq premiers siècles, Paris, 1987, trad. it. L'Uomo immagine somigliante di Dio,* a cura di G. Pini, Cinisello Balsamo, 1991

A. G. Hamman, *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l 'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques*, Paris, 1998

A. von Harnack, *Die Überlieferung der griechischen Apologeten des 2. Jahrhunderts,* in *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, 1.1-2, Leipzig, 1882

A. von Harnack, *Geschichte der altchristlichen Literatur bis Eusebius*, Teil II, Bd. 2, Leipzig, 1958

H. Heinen, *Herrscherkult im römischen Ägypten und damnatio memoriae Getas. Überlegungen zum Berliner Severertondo und zu Papyrus Oxyrhynchus XII 1449*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 98, 1991, pp. 263-298, taf. 68-69

H. Hennephof, Textus byzantinos *ad iconomachiam pertinentes,* Leiden, 1969

Holy image, hallowed ground : icons from Sinai, ed. by Robert S. Nelson, Los Angeles, 2007

C. A. Hope, Isis and Serapis at Kellis: *A Brief Note*, in «Bulletin of the Australian Centre for Egyptology», 5, 1994, 37-42

C. A. Hope, H. Whitehouse, "A Painted Panel of Isis", in Dakhleh Oasis Project: Preliminary Reports on the 1992-1993 and 1993-1994 Field Seasons, Oxford, 1999, pp. 95-100

W. Hornbostel, *Sarapis : Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes,* Leiden, 1973

R. Hübner, "Gregor von Nyssa als Verfasser der sog. Ep. 38 des Basilius. Zum unterschiedlichen Verständnis der ousia bei den kappadozischen Brüdern", in J. Fontaine, C. Kannengiesser, ed., *Ekpetasis*, Paris, 1972, pp. 480 ss.

P. Iacobone, *Mysterium Trinitatis : dogma e iconografia nell'Italia medievale,* Roma, 1997

Iconoclasm : papers given at the ninth Spring Symposium of Byzantine studies , ed. by Anthony Bryer and Judith Herrin, Birmingham, 1977

Ignatii Diaconi Vita Tarasii, ed. IA Heikel, «Acta Societatis Scientiarum Fennicae» 17 (1891), pp. 395-423

Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754: Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar ihres Horos besorgt von Torsten Krannich, Christoph Schubert, Claudia Sode, nebst einem Beitrag zur Epistola ad Constantiam des Eusebius von Cäesarea von Annette von Stockhausen, Studien und Texte zu Antike und Christentum 15, 2002

L. Jacobelli, *Le pitture erotiche delle Terme suburbane di Pompei*, Roma, 1995

A. C. Jacobsen, *The Importance of Genesis 1-3 in the Theology of Irenaeus*, in «Zeitschrift für Antikes Christentum», 8, no. 2, 2004, pp. 299-316

A. C. Jacobsen, *Genesis 1-3 as source for the anthropology of Origen*, in «Vigiliae Christianae», 62 no. 3, 2008, pp. 213-232

L. James, R. Webb, "*To understand ultimate things and enter secret places": ekphrasis and art in Byzantium*, «Art History» 14, 1991, pp. 1-15

W. Jashemski, *The gardens of Pomepii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New York, 1979

Jean Cassien entre l'orient et l'occident : actes du colloque international organisé par le New Europe College en collaboration avec la Ludwig Boltzman Gesellschaft, Bucarest, 27-28 septembre 2001, C. Bădiliță, A. Jakab, M. Alexandre (éd.), Paris, 2003

R. M. Jensen, *The Economy of the Trinity at the Creation of Adam and Eve*, in «Journal of Early Christian Studies», 7, 1999, pp. 527-546

L. Jessop, *Pictorial cycles of non biblical saints: the seventh and eight mural cycles in Rome and contexts for their use*, in «Papers of the British School at Rome», 67, 1999, pp. 273-279

S. F. Johnson, *The life and miracles of Thekla : a literary study*, Washington DC, 2006

C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Saint-Léger-Vauban, 2001, trad. it. a cura di G. Romagnoli, *L'arte della Cappadocia*, Milano, 2001

C. P. Jones, *Neryllinus*, in «Classical Philology», LXXX, 1985

H. Kaiser Minn, *Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts*, Münster, 1981

C. Kannengiesser, *Nicée 325 dans l'histoire du christianisme*, in «Concilium», 1978, n. 138, pp. 39-47

Karanis. An Egyptian town in roman times. Discoveries of the University of Michigan Expedition to Egypt (1924-1935), edited by E. K. Gazda, Ann Arbor, 1983

G. J. F. Kater-Sibbes, *Preliminary catalogue of Sarapis monuments*, Leiden, 1973

A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica : Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst, Basel, 1998

A. Kaufmann Heinimann, *Statuettes de laraire et religion domestique a Pompei*, in «Archeologia Vesuviana», 2007

E. C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden, 1978

A. Khazdan, *"Constantin Imaginaire": Byzantine legends of the ninth century about Constantine the Great*, in «Byzantion», 57, 1987, pp. 196-250

B. Kiilerich, *Late fourth century classicism in the plastic arts: studies in the so-called Theodosian renaissance*, København, 1993

N. Q. King, *The emperor Theodosius and the establishment of Christianity*, London, 1961

Z. Kiss, *Notes sur le* portrait *imperial romain en Egypt*, Varsavia, 1984

E. Kitzinger, *The cult of images in the age before Iconoclasm*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8, 1954, pp.83-150, rist. in Id., The *art of Byzantium and Medieval West*, Bloomington, 1976, trad.it. *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo all'iconoclastia*, Firenze, 1992, pp. 1-115
E. Kitzinger, "On some icons of the seventh century", in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, jr*, ed. by K. Weitzmann, Princeton, 1955, pp. 132-150

E. Kitzinger, "Christian Imagery: Growth and Impact", in *Age of Spirituality: a Symposium*, a cura di K. Weitzmann, New York, 1980, pp. 141-163

T. Klauser, *Das altchristliche Totelmahl nach dem heutigen Stande der Forschung*, in «Theologie und Glaube», 20, 1928, pp. 599-60

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 1, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 1, 1958, pp. 20-51

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 2, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 2, 1959, pp. 115-145

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 3, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 3, 1960, pp. 112-133

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 4, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 4, 1961, pp. 128

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 5, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 5, 1962, pp. 113-124

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 6, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 6, 1963, pp. 71-100

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 7, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 7, 1964, pp. 67-76

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 8, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 8/9, 1965/66 (1966), pp. 126-170

T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, 9, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 10, 1967, pp. 82-120

T. Klauser, *Der Beitrag der orientalischen Religionen, insbesondere des Christentums, zur spätantiken und frühmittelalterlichen Kunst*, in *Atti del Convegno Internazionale sul Tema: Tardo Antico e Alto Medioevo : la Forma Artistica nel Paesaggio dall'Antichità al Medioevo*,

Accademia dei Lincei, 4-7 Aprile 1967 (Problemi attuali di scienza e di cultura, 105), Roma, 1968, pp. 31-89

T. Klauser, *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte , Kirchengeschichte und christlichen Archäologie*, Münster, 1974 (Jahrbuch für Antike und Christentum : Ergänzungsband, 3)

E. Klebba, *Die Anthropologie des hl. Irenaeus : eine dogmenhistorische Studie*, Münster, 1894

D. E.E. Kleiner, *Roman sculpture*, London, 1992

D. Knipp. *Christus Medicus' in der frühchristlichen Sarkophagskulptur : ikonographische Studien zur Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts*, Leiden, Boston, Köln, 1998

H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Göttingen, 1917

A. Knöpfler, "Der angebliche Kunsthass der ersten Christen", in *Festschrift Georg von Hertling*, pp. 41-48, Munich, 1913

J. Kollwitz, *Die Lipsanothek von Brescia*, Berlin, 1933

J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung*, in «Romische Quartalschrift», 48, 1953, pp. 1-20

J. Kollwitz, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster, 1953

N.P. Kondakov, "*O freskakh lestnitsy Kievo-Sofijskogo sobora,"* [On the frescoes of the stairway of the Kiev Sophia Cathedral], Zapiski Imperatorskogo Russkogo arkheologicheskogo obschestva 3, 1887-88

L. Kötzsche, "Die Marienseide in der Abegg-Stiftung : Bemerkungen zur Ikonographie der Szenenfolge", in *Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten*, Beiträge von: Dietrich Willers, Riggisberg, 1993, pp. 183-194

L. Kötzsche, *Von der Erschaffung Evas bis zum Zug der Israeliten durch die Wüste : ein bemalter Wandbehang in der Abegg-Stiftung*, in «Sitzungsberichte / Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin», 41/42.1992/94(1998), pp. 18-22

L. Kötzsche, *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg : eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2004

Z. Kovács, *Trinitas in hominis specie : quelques remarques à propos de l'iconographie des représentations antropomorphes de la Trinitè*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 77, 1992, pp. 41-58

C. H. Kraeling, *The excavations at Dura Europos, Final report, II, The christian building*, New Haven, 1967

T. Krannich, C. Schubert, C. Sode, A. von Stockhausen, *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754 : Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar ihres Horos* , Tubingen, 2002 (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 15)

F. X. Kraus, *Roma sotterranea : die römischen Katakomben ; eine Darstellung der älteren und neueren Forschungen, besonders derjenigen De Rossi's*, mit Zugrundelegung des Werkes von I. Spencer Northcote, und W. R. Brownlow ; mit vielen Holzschnitten und chromolithographirten Tafeln 2., neu durchges. und verm. Aufl, Freiburg im Breisgau , 1879

F. Krinzinger (hrsg), *Das Hanghaus 2 von Ephesos : Studien zu Baugeschichte und Chronologie*, Wien 2002

P. Künzles, J. Fink, *Das Petrusreliquiar von Samagher*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 71, 1976,1/2, pp. 22-41
Andreas Külzer: *Disputationes graecae contra Iudaeos. Untersuchungen zur byzantinischen antijüdischen Dialogliteratur und ihrem Judenbild*, Wien, VÖAW, 2000

G.B. Ladner, *The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in «Dumbarton Oaks Papers», 7, 1953, pp. 3-34

G.B. Ladner, *Images and Ideas in the Middle Ages, Selected Studies in History and Art*, I, Roma, 1983

J. Lafontaine-Dosogne, *Pour une problématique de la peinture d'église byzantine à l'époque iconoclaste* in *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger*, in «Dumbarton Oaks Papers», 1987, vol. 41, pp. 321-337

J. Lafontaine-Dosogne, D. De Jonghe, *Textiles Coptes*, Musées royaux d'art et d'histoire, Brussels, 1989

P. Lang, *Spätantike und koptische Wirkereien*, Bern, 1992

J. Lawson, *The Biblical theology of Saint Irenaeus*, London, 1948

G. Lazzi, P. Viti, *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica* : convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998, Firenze, 2000

G. Lazzati, *Teofilo d'Alessandria*, Milano, 1935 (Pubblicazioni della Università cattolica del Sacro cuore, Ser. 4, Scienze filologiche, vol. XIX)

R. E. Leader-Newby , *Silver and society in late antiquity : functions and meanings of silver plate in the fourth to seventh centuries*, Aldershot, 2004

J. Leemans, *"Schoolrooms for Our Souls". The Cult of the Martyrs: Homilies and Visual Representations as a Locus for Religious Education in Late Antiquity*, in «Paedagogica historica» 36, 2000, pp. 112-127

J. Leemans, *Let us die that we may live : Greek homilies on Christian martyrs from Asia Minor, Palestine and Syria (c. AD 350-AD 450)*, London, New York, 2003

S. N. C. Lieu, "From History to Legend and Legend to History: The Medieval and Byzantine transformation of Constantine's Vita", in C*onstantine: History, Historiography and Legend*, ed. by S. N. C. Lieu and D. Montserrat, London, New York, 1988, pp. 136-176

G. Lippold, "Sarapis und Bryaxis", in *Festschrift P. Arndt*, 1925, pp. 115 ss.

P. Liverani, "Camerae e coperture delle basiliche paleocristiane", in *Atti del colloquio internazionale Il Liber Pontificalis e la storia materiale* : Roma, 21-22 febbraio 2002, a cura di Herman Geertman, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome» D. 60/61 (2001-2002), Assen, 2003, pp. 13-27

P. Liverani, "L'edilizia costantiniana a Roma : il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme", in *Costantino il Grande : la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, a cura di A. Donati e G. Gentili, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 74-81

P. Liverani, "L'architettura costantiniana, tra committenza imperiale e contributo delle élites locali", in *Konstantin der Grosse : Geschichte, Archäologie, Rezeption,* hrsg. im Auftrag der Konstantin-Ausstellungsgesellschaft von Alexander Demandt und Josef Engemann, Trier, 2006, pp. 235-244

P. Liverani, "La Basilica costantiniana di San Pietro in Vaticano", in *Petros eni* : catalogo della mostra, a cura di M. C. Carlo-Stella ; P. Liverani ; M. L. Polichetti, Monterotondo, 2006, pp. 141-147

D. Longhi, *La capsella eburnea di Samagher : iconografia e committenza*, Ravenna, 2006

H. P. L'Orange, *Apotheosis in ancient portraiture*, Oslo, 1947

V. Lossky, *A l 'image et à la ressemblance de Dieu* , Paris, 1967, trad. it. *A immagine e somiglianza di Dio*, a cura di B. Petra, Bologna, 1999

A. Lukyn Williams, *Adversus Judaeos: A Bird's Eye View of Christian Apologiae until the Renaissance*, Cambridge, 1936

S. Mac Cormack, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley, 1981, trad.it. *Arte e cerimoniale nell'antichità*, a cura di F. Piviotti Inghilleri, Torino, 1995

P. Maas, *Die ikonoklastiche Episode in dem Brief des Epiphanios an Johannes*, in «Byzantinische Zeitschrift», 30, 1929-30, pp. 279-286

R. L. MacGrath, *The martyrdom of the Maccabees on the Brescia Casket*, in «The art bulletin», 47, 1965, pp. 257-261

P. Magdalino, *New Constantines: The Rythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th to 13th Centuries*, Aldershot, 1994

H. Maguire, *Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art*, in «Dumbarton Oaks Papers», 28, 1974, pp. 113-140

H. Maguire, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981

H. Maguire, *Garments pleasing to God : the significance of domestic textile designs in the early Byzantine period*, in «Dumbarton Oaks papers», 44, 1990, pp. 215-244

H. Maguire, "Byzantine domestic art as evidence for the early cult of the Virgin", in *Images of the Mother of God* : *perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki, Aldershot [u.a.], 2005, pp. 183-193

R. Maisano, *L'Apocalisse apocrifa di Leone di Costantinopoli*, Napoli, 1975 (Nobiltà dello Spirito, Nuova serie, III), pp. 65-112

A. Maiuri, *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Pompei, 1933

A. Maiuri, *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, Roma, 1953

C. Mango, *The Brazen House: a study of the Vestibule of the Imperial Palace of Costantinople*, in «Arkœlogisk-kunsthistoriske Meddelelser udgivet af det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab», v. IV, n.4, Køben havn, 1959

C. Mango, *Antique statuary and the Byzantine beholder*, in «Dumbarton Oaks papers», 17, 1963, pp. 53-76

C. Mango, *The Art Of The Byzantine Empire, 312 - 1453 : Sources And Documents*, Englewood, New Jersey, 1972

C. Mango, "Leontius of Neapolis: a Byzantine hagiographer at work", in *Byzanz und der Western*, ed. I. Hutter, Vienna, 1985, pp. 25-41

A. Manieri, *L' immagine poetica nella teoria degli antichi : phantasia ed enargeia*, Pisa, Roma, 1998

P. Maraval, "Epiphane, 'docteur des iconoclastes' ", in *Nicée II, 787 - 1987 : douze siècles d'images religieuses*, edités par F. Boespflug et N. Lossky, Paris, 1987, pp. 51-62

A. Markopoulos, "The rehabilitation of the emperor Theophilos", in Brubaker ed., *Byzantium in the ninth century*, pp. 37-49

D. Markow, *Some borne again Christians of the fourth century*, in «Art Bulletin» 63, 1981, pp. 650-655

M. Martiniani-Reber, C. Ritschard, G. Cornu, B. Raster, *Tissus Coptes*, vols. 1-2, Musée d'art et d'histoire de Genève, Genève, 1991

O. Marucchi, *Roma sotterranea cristiana*, Roma, 1909

M. Mastroroberto, "La scultura dei giardini", in *Domus - viridaria, horti picti, catalogo della mostra, Casina dell'Aquila, 5 luglio-12 settembre 1992, Pompei, Biblioteca Nazionale, 6 luglio-12 settembre 1992*, Napoli, 1992, pp. 85-96

T. F. Mathews,*The clash of gods : a reinterpretation of Early Christian art*, Princeton, 1993, II ed. 1999, trad. it. *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, traduzione di A. dell'Aira ed E. Russo, prefazione di E. Russo, Milano, 2005.

T. F. Mathews, *The emperor and the icon, in Imperial art as Christian art - Christian art as imperial art : expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian*, Roma, 2001 Erschienen,2002 (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia,N.S. 1, 15, 2001) pp. 163-177

T. F. Mathews, N. Muller, "Isis and Mary in early icons", in *Images of the Mother of God* : *perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by M. Vassilaki, Aldershot [u.a.], 2005, pp. 3-11

T. F. Mathwes, "Saints Sergius and Bacchus", in *Holy image, hallowed ground : icons from Sin*ai, ed. by Robert S. Nelson, Los Angeles, 2007, pp. 126-127.

T. F. Mathews, "Early icons of the Holy Monastery of Saint Catherine at Sinai", in *Holy image, hallowed ground : icons from Sinai*, ed. by Robert S. Nelson, Los Angeles, 2007, pp. 39-55

M. Matthew, "Observations on the Paintings of the Exodus Chapel, Bagawat Necropolis, Kargha Oasis, Egypt", in *Byzantine Narrative Papers in honour of Roger Scott*, "Byzantina Australiensia" 16, Melbourne, 2006, pp. 233-257

G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*., con aggiornamento scientifico di M. Andaloro, Roma, 1987

B. Mazzei, "Abramo", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana* / cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, cit., pp. 92-95.

R. Mc Mullen, *Christianizing the roman empire AD 100-400*, New Haven, 1984

R. Mc Mullen, *Christianity and paganism in the Fourth to Eight Centuries*, New Haven-London, 1997

B. M. Melioranskij, *Georgij Kiprjanin i Ioann Ierusalimljanin, dva maloizvestnyx borca za pravoslavie v VIII*, Sankt-Peterburg, 1901

M. R. Menna, "I mosaici della Basilica di Santa Maria Maggiore", in *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp. 305-346

Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613), a cura di C. Stornajolo, Torino, 1907

Menologio di Basilio II , a cura di F. Lollini, Milano, 1994

D. Menozzi, *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai giorni nostri*, Cinisello Balsamo, 1995

Der Mensch als Gottes Bild im christlichen Aegypten, Studien zu Gen 1,26 in zwei koptischen Quellen des 4.-5. Jahrhunderts, Mohr Siebeck, 2006 ("Studien und Texte zu Antike und Christentum", 34)

R. Merkelbach, *Isis regina - Zeus Sarapis : die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Stuttgart, Leipzig, 1995

J. Meyendorff, *La teologia bizantina : sviluppi storici e temi dottrinali*, nota introduttiva di Lorenzo Perrone, Casale Monferrato, 1984

F. Millar, *The emperor in the Roman world : (31 BC - AD 337)*, London, 1977

Milano capitale dell'Impero romano, 286-402 d.C., catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio-22 aprile 1990, Milano, 1990

M. Minasi, "Paralitico", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana* / cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, pp. 241-243

V. Minet, *L'empreinte divine : la théologie du corps chez saint Irénée*, Lyon, 2002
Les Miracles de saint Étienne. Recherches sur le recueil pseudo-augustinien (BHL 7860–7861) avec édition critique, traduction et commentaire. Ed. by Jean Meyers. Turnhout, 2006 (Hagiologia. Études sur la Sainteté en Occident. Studies on Western Sainthood, 5)
I monili dall'area vesuviana, a cura di A. d'Ambrosio, E. De Carolis, Roma , 1997
F. R. Moretti, "I mosaici perduti di San Pietro in Vaticano di età costantiniana, La Traditio Legis nell'abside", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma (312-1431), Corpus e Atlante*, vol. I, Milano, 2006, pp. 87-90

R. MacMullen, *Christianizing the Roman Empire (A.D. 100-400)*, New Haven, London, 1984, II ed. 1986

R. MacMullen, *Christianity and paganism in the fourth to eighth centuries*, New Haven, London, 1997

M. Mundell, "Monophysite church decoration", in *Iconoclasm* : papers given at the ninth Spring Symposium of Byzantine studies , ed. by Anthony Bryer and Judith Herrin, Birmingham, 1977, pp. 59-74

M. Mundell Mango, *The Sevso Treasure hunting plate*, in «Apollo», 132, 1990, pp. 2-13, 65-67

M. Mundell Mango, *The Sevso Treasure : a private exhibition, October, 2006*, London, 2006

M. Ch. Murray, *Art and the Early Church*, in «Journal of Theological Studies», Ns. 28 (1977), pp. 303-345

M. Ch. Murray, *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of some pagan imagery in Early Christian Funerary Art*, British Archaeological Reports, International Series, Oxford, 1981

M. Ch. Murray, "The Christian Orpheus", in Ead., *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of some pagan imagery in Early Christian Funerary Art*, British Archaeological Reports, International Series, Oxford, 1981, pp. 37-44.

M. Ch. Murray, "Le problème de l'iconophobie et les premiers siècles chrétiens", in *Nicée II, 787 - 1987 : douze siècles d'images religieuses*, edités par F. Boespflug et N. Lossky, Paris, 1987, pp. 39-50

Museo nazionale romano. Le pitture. II,1, Le decorazioni della villa romana della Farnesina , a cura di I. Bragantini, M. de Vos, Roma, 1982

S. Muth, "Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation : zum Umgang mit den Mythenbildern im spätantiken Haus", in *Epochenwandel? : Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter* / Franz Alto Bauer ; Norbert Zimmermann (Hrsg.), Mainz am Rhein, 2001, pp. 95-116

K. Mysliwiec, *Zur Ikonographie des Gottes Heron*, in «Studia Aegyptiaca», 3, 1977, pp. 89-97

G. Nachtergael, *Trois dédicaces au dieu Hèrôn*, in «Chronique d'Egypte», 1996, vol. 71, n°141, pp. 129-142

M. Nagy - E. Tóth, *The Seuso Treasure. The Pannonian Connection?*, in «Minerva», 1/7, 1990, pp. 4 ss

C. Nauerth, R. Warns, *Thekla : Ihre Bilder in der fruhchristlichen Kunst*, Wiesbaden, 1981

C. Nauerth, "Nachlese von Thekla-Darstellungen", in *Studien zur spatantiken und fruhchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, hrsg. G. Koch, Wiesbaden, 1982

C. Nauerth, *Die koptischen Textilien der Sammlung Wilhelm Rautenstrauch im Stadtischen Museum Simeonstift Trier*, Trier, 1989

M. Navoni, "I dittici eburnei nella liturgia", in *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e medioevo*, a cura di M. David, Bari, 2007, pp. 299-315

R. S. Nelson, "To say and to see : ekphrasis and vision in Byzantium", in *Visuality before and beyond the Renaissance : seeing as others saw*, ed. by Robert S. Nelson, Cambridge, 2000, pp. 143-168

A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1975

Z. Newby, "Art at the crossroads? Themes and Style in Severan Art", in *Severan culture* / ed. by S. Swain, S. Harrison, J. Elsner, Cambridge, New York, 2007

Nicée II, 787 - 1987 : douze siècles d'images religieuses / edités par F. Boespflug et N. Lossky, Paris, 1987

Nicene and Postnicene Fathers, Second Series, vol. I, ed. by F. Schaff, H. Wallace, 2007

A. D. Nock, *Alexander of Abonuteichos*, in «Classical Quarterly», 22, 1922, pp. 160-162

S. Nodelman, *Severan imperial portraiture*, A.D. 193-217, 1964

P. J. Nordhagen, *John VII's Adoration of the Cross in S. Maria Antiqua*, in «Journal of Warburg and Courtald Insitute», 30, 1967, pp. 388-390

P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (D.C. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», III, 1968, pp. 52-53

P. J. Nordhagen, The earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and their Date, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», I, 1962, pp. 53-72, rist. in Id., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londra, 1990, pp. 150-176

P. J. Nordhagen, S. Maria Antiqua. The Frescoes of the Seventh Century, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VIII, 1979, rist. in Id., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londra, 1990, pp. 177-296

M. Nowicka, Le Portrait *Dans La Peinture Antiqu*e, Varsavia, 1993

M. Nowicka, *Le tondo de Septime Sévère et les techniques de peinture des portraits antiques*, in «Archeologia(Varsovie)» (Archeologia. Rocznik Instytutu archeologii i etnologii / Polskiej Akademii Nauk - Wrocław), 45, 1994, pp. 99-102

F. Odorici, *Antichità cristiane di Brescia : in appendice al Museo Bresciano*, Brescia, 1845

Die Orientalischen Religionen im Romerreich, herausgegeben von Maarten J. Vermaseren, Leiden, 1981

I. Ortiz de Urbina, Nicée *et Constantinople*, Paris 1963

G. Ostrogorskij, *Studien zur Geschichte des byzantinisches Bilderstreites*, Breslau, 1929

G. Otranto, *Tra letteratura e iconografia: note sul Buon Pastore e sull'orante nell'iconografia cristiana antica*, in «Vetera Christianorum», 26, 1989

Pagan and Christian Egypt : Egyptian art from the first to the tenth century A.D. : exhibited at the Brooklyn Museum by the Department of Ancient Art, January 23rd - March 9, 1941, New York , Brooklyn Museum, Brooklyn Institute of Arts and Sciences, 1941

R. Pagenstecher, *Klapptafelbild, Votivtriptychon und Flügelaltar*, in «Archäologischer Anzeiger», 1919, pp. 9-25

K.S. Painter, *The Mildenhall treasure : Roman silver from East Anglia*, London, 1977

K.S. Painter, *The Sevso Treasure*, «Minerva», 1/4, 1990, pp. 4 ss

M. Pallottino, *L'arco degli argentari*, Roma, 1946

E. Paneli, *Die Ikonographie der Opferung Isaaks auf den frühchristlichen Sarkophagen*, Marburg, 2001

K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden, 1966

K. Parlasca, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Pittura. Ritratti di mummie*. Serie B (1), Palermo e Roma, 1969

K. Parlasca, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Pittura. Ritratti di mummie*. Serie B (2), Palermo e Roma, 1977

K. Parlasca, "Pseudokoptische 'Reiterheilige' ", in: G. Koch (ed.), *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, Wiesbaden, 1982, pp. 19-30

K. Parlasca, "Eine sepulkrale Schreintür römischer Zeit aus Ägypten", in *Les civilisations du bassin Méditerranéen : hommages à Joachim Śliwa* / sous la rédaction de K. M. Ciałowicz et J. A. Ostrowski, Cracovie, 2000, pp. 293-298

S. Pasi, *La pittura cristiana in Egitto*, vol. I, *Dalle origini alla conquista araba*, Ravenna, 2008

Th. Pazaras, "Dyo palaiochristianikoi taphoi apo to dytiko nekrotapheio tis Thessalonikis", in *Makedonikon* (Thessaloniki), 1981, pp. 373-389

G. Peers, *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium,* Berkeley, 2001

H. Peirce, R. Tyler, *L'art byzantin*, vol. II, Paris, 1934

P. Pergola, "Nereus et Achilleus martyres : l'intervention de Damase a Domitille (avec un appendice sur les résultats des fouilles récentes de la Basilique de Damase à Generosa)", in *Saecularia Damasiana*, Città del Vaticano : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1986, pp. 203-224

P. Pergola, *Die Domitilla Katakombe*, in «Boreas» 13, 1990, pp. 103-112

P. Pergola, *Le catacombe romane : storia e topografia*, Roma, 1998

A. Perkins, *The art of Dura-Europos*, Oxford, 1973

M. Perraymond, "Il miracolo dell'emorroissa nell'arte paleocristiana", in *Sangue e Antropologia, Riti e culto,* Roma, 1984

M. Perraymond, *L'emorroissa e la cananea nell'arte paleocristiana*, in «Bessarione», 5, 1986

M. Perraymond, "Emorroissa", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana* / cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, pp. 171-173

M. Y. Perrin, *La paternité du Christ : à propos d'une mosaïque de la catacombe de Domitille*, in «Rivista di archeologia cristiana», 77.2001(2002), pp. 481-518

F. Pesando, *Domus. Edilizia privata e società pompeiana fra III e I sec. a.C*, Roma, 1997, pp. 272-273

U. Peschlow, *Die Irenekirche in Istanbul. Untersuchungen zur Architektur*, Tübingen, 1977.

S. Piazza," I Mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp.53-86.

Ch. Picard, *Les statues ptolémaìques du Serapeion de Memphis*, Paris 1955

Pietro e Paolo: la storia, il culto, la memoria nei primi secoli, a cura di Angela Donati, Milano, Electa, 2000

L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei romani : vasellame da tavola e d'apparato*, con contributi di Maria Elisa Micheli e Barbara Pettinau, Roma, 1991

J. B. Pitra, *Spicilegium solesmense*, vol. I, *In quo praecipue auctores saeculo V antiquiores proferuntur et illustrantur*, Parisiis, 1852, pp. 387-466

L. Pizzolato, C. Somenzi, *I sette fratelli Maccabei nella chiesa cristiana antica d'Occidente*, Milano, 2005

P. Pogliani, "Il mosaico con la Maiestas Domini, la Resurrezione di Lazzaro e i tre fanciulli nella fornace della catacomba di Domitilla", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp. 175-178

S. Price, *Rituals and power : the Roman imperial cult in Asia Minor*, Cambridge, 1986

C. Proverbio, "I Dipinti della Catacomba di San Sebastiano, ex Vigna Chiaraviglio, L'arcosolio di Primenius et Severa sulla parete ovest della Galleria F12", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma* (312-1431), Corpus, vol. I, Milano, 2006, pp.196-199

A. Quacquarelli, *Lo Spirito Santo e la iconografia del II e III secolo*, in «Vetera christianorum», 16, 1979, pp. 173-193

A. Quacquarelli, "L'antropologia del martire nel panegirico del Nisseno a S. Teodoro di Amasea", in *Retorica e Iconologia*, a cura di A. Quacquarelli e M. Girardi, (Quaderni di Vetera Christianorum, 17), Bari, 1972

A. Quacquarelli, *Catechesi liturgica e iconologia alla Trinità nei primi secoli : gammadia (lettera cristologica)*, in «Vetera christianorum», 18, 1981, pp. 5-32

A. Quacquarelli, *Il panegirico di Gregorio di Nissa su Teodoro d'Amasea : altre note*, in «Il Santo», 2 Ser. 24, 1984, pp. 363-373

A. Quacquarelli, *Catechesi patristica e iconografia fra III e IV secolo* in «Vetera christianorum», 31, 1994, pp. 5-22

O. Raggio, *The Myth of Prometheus*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 21, 1958, pp. 44-62

H. Ramisch, *Ein frühes christliches Bildprogramm im Taufraum der Hauskirche von Dura Europos (um 230) als Zeugnis des typologischen und allegorischen Schriftverständnisses*, München, 2003

C. Ranucci, "Guarigione del cieco", ad vocem, in *Temi di iconografia paleocristiana,* cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000, p. 200

C. Ranucci, "Scene di martirio nell'oratorio sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo", in M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468*, *La pittura medievale a Roma. 312-1431, Corpus*, vol. I, Milano, 2006, pp. 108-110

M. Rassart Debergh, "La peinture copte avant le XIIe siècle. Un approche", in *Miscellanea Coptica,* «Acta ad. Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», IX, 1981, pp. 221-285

M. Rassart Debergh in *Plaquettes peintes d'époque romaine*, in «Bulletin de la Société d'Archéologie Copte» 30, 1991, pp. 43-47.

M. Rassart Debergh, *Trois icônes romaines du Fayoum*, in «Chronique d'Egypte», 1991, vol. 66, n°131-132, pp. 349-355, in particolare pp. 353-355

E. Rathmayr, *Götter- und Kaiserkult im privaten Wohnbereich anhand von Skulpturen aus dem Hanghaus 2*, «Römische Historische Mitteilungen», 48, 2006, 103-133

R. Rees, *Diocletian and the Tetrarchy,* Edinburgh, 2004

Refutatio et Eversio: *Nicephori Patriarchae Constantinopolitani Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815*, nunc primum edita cura et studio J.M. Featherstone, Turnhout - Leuven , 1997

Le religioni dei misteri, Fondazione Lorenzo Valla, a cura di Paolo Scarpi, Milano, 2002
A. Rettner, "Dreimal Theodotus? : Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom", in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn*,1995, pp. 31-46

C. Richter, *Damnatio memoriae - Leben und Tod des Publius Septimus Geta,* Hauptseminararbeit, 2006

M. Ricl, *The Inscriptions of Alexandreia Troas*, Bonn, 1997

C. Riggs, *The beautiful burial in Roman Egypt : art, identity, and funerary religion*, Oxford, 2005

G.M. Rispoli, *L' artista sapiente : per una storia della fantasia*, Napoli, 1985

G.M. Rispoli, *Dal suono all'immagine : poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Pisa, 1995

M. Roberts, *The Jewelled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, London, 1989

M. Roberts, *Poetry and the cult of the martyrs : the Liber peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1993

Romana pictura : la pittura romana dalle origini all'età bizantina, a cura di A. Donati, Milano, 1998

P. Romanelli, P. J. Nordhagen, *S.Maria Antiqua*, Roma, 1964, rist. anast. 1999

V. Rondot, "Min Maitre de Tebtynis", in *Egyptian religion the last thousand years : studies dedicated to the memory of Jan Quaegebeur* , Willy Clarysse, Antoon Schoors and Harco Willems (eds.), Leuven, 1998, 2, pp. 241-255

C. B. Rose, *Dynastic commemoration imperial portraiture in the Julio-Claudian period*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997

M. Rosenberg, *Ein goldenes Pektoralkreuz*, in «Pantheon», 1, 1928, pp. 151-155

E. N. Roslavec, "Icona di Madonna con Cristo Bambino", in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*. Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di S.Ensoli e E. La Rocca, Roma, 2000, p. 660

J. M. Rouquette, *Trois nouveaux sarcophages chrétiens de Trinquetaille*, in «Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres» , vol. 118, 1974, n. 2, pp. 254-277

D. Rousseau, *L'icône splendeur de ton visage*, trad. it. *L'icona splendore del tuo volto*, Cinisello Balsamo, 1990

O. Rubensohn, *Aus griechisch-romischen Hausern des Fayum*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 20, 1905, pp. 13-25

N. Russell, *Theophilus of Alexandria*, London, New York, 2007

M. H. Rutschowscaya, *Coptic Fabrics*, Paris, 1990

M. H. Rutschowscaya, *Le Christ et l'abbé Ména*, Paris, 1998

M.-H. Rutschowscaya, "The Mother of God in Coptic Textiles", in *Images of the Mother of God : perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki, Aldershot [u.a.], 2005, pp. 218-225

J. Ruysschaert, *L'inscription absidale primitive de St.-Pierre*, in « Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 40, 1967-1968, pp. 171-190

M. Sabottka, *Das Serapeum in Alexandria : Untersuchungen zur Architektur und Baugeschichte des Heiligtums von der frühen ptolemäischen Zeit bis zur Zerstörung 391 n. Chr*, Le Caire, 2008

A. Saggiorato, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna, 1968

Salute e guarigione nella tarda antichità : atti della giornata tematica dei seminari di archeologia cristiana, Roma - 20 maggio 2004, a cura di H. Brandenburg, S. Heid e C. Markschies, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2007

G. Salvo, *Gli affreschi dell'oratorio dei quaranta martiri a Siracusa nel contesto della Sicilia bizantina*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi della Tuscia, relatore M. Andaloro, correlatore R. Menna, a.a.1998-1999

S. Sande, *Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», Series in 4°, 6, 1975, pp. 65-106

S. Sande, "The icon and its origin Graeco-Roman portraiture", in *Aspects of late antiquity and early Byzantium*, Stockholm, 1993, pp. 75-84

S. Sande, *Pagan pinakes and Christian icons : continuity or parallelism?*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», N.S. 4, 18.2004(2005), pp. 81-100

G. Santagata, *Note sulle pitture del cimitero di S. Tecla*, in «Rivista di archeologia cristiana», 56, 1980, pp. 103-132

G. Santagata, *Su due discusse figurazioni conservate nel cimitero di S. Tecla*, in «Esercizi», 3.1980, pp. 7-14

H. Schade, *Das Paradies und die Imago Dei*, in *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen : Studien zum Bild eines Ideals,(gemeinschaftlich hrsg. von Hermann Bauer ; Lorenz Dittmann)*, Berlin, 1966, pp. 79-182

K. Schäferdiek, *Zu Verfasserschaft und Situation der Epistula ad Constantiam De Imagine Christi*, in «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 91, 1980, pp. 177-186

M. Schatkin, *The Maccabean Martyrs*, in «*Vigiliae Christianae*», Vol. 28, No. 2 (Jun., 1974), pp. 97-113

I. Scheibler, *Zu den Bildinhalten der Klappturbilder romischer Wanddekorationen*, in «Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts - Romische Abteilung», vol. 105, 1999, pp. 1-20

J. Von Schlosser, *Quellenbuch : repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV- XV)*, Vienna 1896, ed. anast. con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici a cura di János Végh, Firenze, 1992

T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nicaia, das Bauwerk und die Mosaiken*, Berlin, Leipzig, 1927

C. Schönborn, *Die Christus Ikone. Eine theologische Hinführung*, Friburgo, 1976, trad. it. *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Cinisello Balsamo, 1988

H. Schreckenberg, *Die christlichen Adversus Judaeos Texte und ihr literalisches Umfeld*, 2 voll, Frankfurt a.M., Bern, 1982, 1988

S. Schrenk, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*, Gewebeanalysen: Regina Knaller, Riggisberg, 2004

Die Schriften des Johannes von Damaskos , herausgegeben von Byzantinischen Institut der Abtei Scheyern ; besorgt von Bonifatius Kotter, vol. III, Berlin-New York 1975

V. Schultze, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente : mit 26 Holzschnitten*, Wien, 1880

V. Schultze, *Qui et Filius diceris et Pater inveniris*, in «Zeitschrift fur Kirchengeschichte», 45, 1927, pp. 513-526

J. Schwartz, *Nouvelles études sur des fresques d'El-Bagawat*, in «Cahiers archéologiques», 13, 1962, pp. 1-11

S. Settis, *Severo Alessandro e i suoi Lari*, in «Athenaeum», 50, 1972, pp. 35-72

K. M. Setton, *Christian attitude towards the emperor in the fourth century : especially as shown in addresses to the emperor*, New York, Columbia University Press, 1941

I. Sevcenko, *A* Program *of* Church Decoration *Soon after 787 according to the. Vita Tarasii of Ignatius the Deacon*, abstract and translation distributed at the Symposium *Byzantine Art and literature around the year 800*, Dumbarton Oaks, 1984

I. Sevcenko, *The Search for the Past in Byzantium around the Year 800*, in «Dumbarton Oaks Papers», 46, 1992, pp. 279-93

G. Sfameni Gasparro, "Alessandro di Abonotico, lo "pseudo-profeta" ovvero come costruirsi un'identità religiosa . I. Il profeta 'eroe' e 'uomo divino' ", in *Omaggio a Dario Sabbatucci*, Roma 1998, in «Studi e materiali di storia delle religioni», 62, 1996, 565-590

G. Sfameni Gasparro, "Alessandro di Abonotico, lo "pseudo-profeta" ovvero come costruirsi un'identità religiosa, II. L'oracolo e i misteri", in *Les Syncrétismes religieux dans le monde mediterraneén antique*, 1999, pp. 275-305

G. Sfameni Gasparro, *Misteri e teologie : per la storia dei culti mistici e misterici nel mondo antico*, Cosenza, 2003

Silver for the Gods. 800 years of Greek and Roman silver. Catalogue by Andrew Oliver, Jr., Toledo, Ohio, 1977

M. Simonetti, *La crisi ariana nel IV secolo*, Roma, Istituto Patristico Augustinianum, 1975

C. Sode, P. Speck, *Ikonoklasmus vor der Zeit ? : Der Brief des Eusebius von Kaisareia an Kaiserin Konstantia*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 54, 2004, pp. 113-134

R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon : ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei*, Dettelbach, 2003

La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano, atti del Colloquio internazionale, Roma, 1979, Leiden, 1982

G. e M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï = Eikones tis Monis Sina*, Athènes, 1956-58

P. Speck, *ΓΡΑΦΑΙΣ Η ΓΛΥΦΑΙΣ. Zu dem Fragment des Hypatios von Ephesos uber die Bilder, mit einem Anhang: Zu dem Dialog mit einem Juden des Leontios von Neapolis*, «Ποικίλα Βυζαντινά», 4, Varia, 1, Bonn, 1984, pp. 211-272

P. Speck, "Die Bilderschriften angeblich des Epiphanios von Salamis", in«Ποικίλα Βυζαντινά», 6, Varia, 2, Bonn, 1987 , pp. 312-315

P. Speck, *Der Dialog mit einem Juden angeblich des Leontios von Neapolis*, «Ποικίλα Βυζαντινά», 6, Varia, 2, Bonn, 1987, pp. 315-322

P. Speck, *Ich bin's nicht, Kaiser Konstantin ist es gewesen : die Legenden vom Einfluss des Teufels, des Juden und den Moslem auf den Ikonoklasmus*, Bonn 1990

P. Speck, "Schweinefleisch und Bilderkult: zur Bildendebatte in der sogennante Judendialogen", in *Τὸ Ἑλληνικόν: Studies in Honour of Speros Vryonis Jr, 1: Hellenic Antiquity und Byzantium*, ed. J. Langdon, S. Reinert, J. Stanojevich Allen, C. Ioannides, New Rochelle, N. Y., 1993, pp. 363-383

P. Speck, *Das Barberini Elfenbein. Eine Präzisierung*, in «Varia», V, 1994, pp. 287-291

P. Speck, *Asterios von Amaseia auf den Konzilien von 754 und 787*, in «Römische Historische Mitteilungen» 45, 2003, pp. 361-372

P. Speck, "Die Johannes Akten in der Debatte des Bilderstreites", in *Zwischen Polis, Provinz und Peripherie. Kulturgeschichtliche Studien zu Byzanz und zur Byzanzrezeption in der Nachbar und Nachfolgenstaaten*, hrsg. L. Hoffman, Wiesbaden, 2004

Paul Speck, *Neilos von Ankyra über Bilder in Kirchen, oder Ikonoklastische Konzepte für die richtige Kirchenausstattung?* in «Acta Byzantina Fennica», 2, 2003/04(2005), pp. 90-110

I. Speyart Van Woerden, *The iconography of the sacrifice of Abraham*, in «Vigiliae Christianae», 15, 1961 No. 4, pp. 214-255

W. Speyer, *Die Euphemia-Rede des Asterius von Amaseia. Ein Missionschrift für gebildete heiden*, «Jahrbuch für Antike und Christentum», 14 (1971), pp. 39-47

W. Speyer, *Zum Bild des Apollonios von Tyana bei Heiden und Christen*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 17, 1974, pp. 47-63

J. Spier, *Late antique and early christian gems*, Wiesbaden, 2007

J. M. Spieser, *Invention du portrait du Christ*, in *Le portrait : la représentation de l'individu* , textes réunis par Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth, Firenze, 2007, pp. 57-76

J. E. Stambaugh, *Sarapis under the early Ptolomies*, Leiden, 1972

A. Stauffer, *Textiles d' Egypt de la Collection Bouvier*, Fribourg, Bern, 1991

M. C. Steenberg, *Irenaeus on creation : the cosmic Christ and the saga of redemption*, Leiden-Boston, 2008 (Supplements to vigiliae christianae, v. 91)

E. Steinmann, *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert*, Leipzig, 1892

H. Stern, *Les peintures du mausolee de l'Exode a El Bagawat*, in «Cahiers archéologiques», 11, 1960, pp. 98-119

P. Stewart, *Statues in Roman society : representation and response*, Oxford, 2003
Storie da un'eruzione : Pompei Ercolano Oplontis , a cura di Antonio d'Ambrosio, Pier Giovanni Guzzo, Marisa Mastroroberto, Milano, 2003

D. E. Strong, *Greek and roman gold and silver plate*, London, 1966

G. G. Stroumsa, *Religious contacts in Byzantine Palestine*, «Numen» 36, 1989, pp. 16-42

G. Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, Freiburg [u.a.], 1897

G. Stuhlfauth, *Zwei Streitfragen der altchristlichen Ikonographie*, Berlin, 1924

D. Stutzinger, *Die fruhchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom*, Bonn, 1982, pp. 98ss

S. A. Takács, *Isis and Sarapis in the Roman world*, Leiden, New York, Köln, 1995

D. Talbot Rice, *The ivory of the Forty Martyrs at Berlin and the art of the twelfth century*, in «Zbornik radova Vizantološkog Instituta», 8, 1963 No. 1, pp. 275-279

V. Tam Tinh Tran, *Sérapis debout : corpus des monuments de Sérapis debout et étude iconographique*, Leiden, 1983

W. Tatarkiewicz, *Storia dell'Estetica, vol. 2, L'Estetica Medievale*, Torino, 1979-80

W. Tatarkiewicz, : *Storia di sei idee : l'arte il bello la forma la creatività l'imitazione l'esperienza estetica*, Palermo, 1997

Temi di iconografia paleocristiana, cura e introduzione di Fabrizio Bisconti, Citta del Vaticano : Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2000

N. Teteriatnikov, *For whom is Theodotus praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S.Maria Antiqua,* in «Cahiers Archéologiques» , 41, 1993, pp. 37-46

M. L. Therel, *La composition et le simbolisme de l'iconographie du mausolee de l'Exode à El Bagawat,* in «Rivista di archeologia cristiana», 1969, pp. 223-270

N. Thierry, *Un décor prè-iconoclaste de Cappadoce Açikel Ağa Kilisesi (Eglise del l' Ağa à la main ouvert),* in « Cahiers Archéologiques», 21, 1971, pp. 47-77

N. Thierry, *Le culte de la croix: l'influence de l'iconoclasme*, in «Dossier Histoire et Archéologie anc Dossiers (Les) de l'Archéologie Dijon», 1982, n· 63, pp. 43-45

N. Thierry, "L'iconoclasme en Cappadoce d'apres les sources archeologiques : origines et modalités", in *Rayonnement grec : hommages à Charles Delvoye*, 1982, pp. 389-404

N. Thierry, "Topographie punctuelle de l'iconomachie en Asie Mineure", in Eupsychia - Mélanges *Offerts À Hélène Ahrweiler*, vol. II, Paris, 1998, pp. 651-672

D. L. Thompson, *An equestrian panel painting from Roman Egypt*, in «Bulletin of the Wadsworth Atheneum», 8, no. 2, 1972, pp. 50-59

D. L. Thompson, *The Artists of the Mummy Portraits*, Malibu, 1976

D. L. Thompson, *A painted triptych from Roman Egypt*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 6-7, 1978-1979, pp. 185-192

D. L. Thompson, *A Priestess of Isis at Swarthmore College*, in «American Journal of Archaeology», Vol. 85, No. 1, Jan., 1981, pp. 88-92

D. L. Thompson, *Mummy portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1982

H. G. Thummel, *Neilos von Ankyra über die Bilder*, in «Byzantinische Zeitschrift», vol. 71, n°1, 1978, pp. 10-21

H. G. Thummel, *Eusebios' Brief an Kaiserin Konstantia*, in «Klio», vol. 66, no. 1, 1984, pp. 210-222

H. G. Thummel, *Die bilderfeindlichen Schriften des Epiphanios von Salamis*, in «Byzantinoslavica», vol. 47, n°2, 1986, pp. 169-188

H. G. Thummel, *Bilderlehre und Bilderstreit : Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert*, Würzburg, 1991

H. G. Thummel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre : Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin, 1992

H. G. Thummel, *Predicazione della parola e immagini nel primo Medioevo*, in *Cristianesimo nella storia*, vol. XIV, 1993

H. G. Thummel, *Die Konstantinopeler Konzilien des 9. Jahrhunderts : Eine Übersicht*, in «Annuarium historiae conciliorum», 37, 2005, pp. 437-458

H. G. Thummel, *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert : das 7. ökumenische Konzil in Nikaia 787*, Paderborn, 2005.

L. Török, *Coptic Antiquities II*, Roma, 1993

L. Török, *Transfigurations of Hellenism : aspects of late antique art in Egypt, A.D. 250-700*, Leiden, Boston, 2005

J. M. C. Toynbee, *The Christian Roman mosaic Hinton St. Mary, Dorset*, Dorchester, Dorset, 1964

J. Trilling, *The Roman Heritage: Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 AD*, The Textile Museum, Washington, 1982

R. Turcan, *Cultes Orientaux dans le monde Romain*, trad. ingl. *The cults of Roman Empire*, transl. by Antonia Nevill, Oxford, Cambridge, MA, 1996

P. Underwood, *The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of Dormition at Nicaea*, in «Dumbarton Oaks Papers», 13, 1959, pp. 235-43

U. Utro, *Temi biblici nella collezione di medaglioni vitrei con figure in oro del Museo Cristiano*, in «Bollettino. Monumenti musei a gallerie pontificie», 20, 2000, pp. 53-84

U. Utro, *Raffigurazioni agiografiche sui vetri dorati paleocristiani*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», n. 74, 2001-2002, pp. 195-219

U. Utro, "Impronta della medaglia devozionale di Successa", in *Costantino il Grande : la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 257-258.

U. Utro, "Per un approccio interdisciplinare ai sarcofagi paleocristiani : la Trinità sul sarcofago 'dogmatico' dei Musei Vaticani", in *La cristianizzazione in Italia tra tardoantico ed altomedioevo*, atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Agrigento 20 - 25 novembre 2004, a cura di Rosa Maria Bonacasa Carra, Palermo, 2007, pp. 267-282

U. Utro, "Kalòs poimén : l'arte cristiana nel secolo di Agata", in *Agata santa : storia, arte, devozione*, a cura di Gilberto Algranti Firenze, 2008, pp. 191-206

J. Valeva, *La peincture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire romain dans l'Antiquité Tardive*, in «Hortus Artium Medievalium», 7, 2001, pp. 167-208

E. R. Varner, *Mutilation and transformation : damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, Leiden, 2004

A. Vasiliu, "Il visibile, l'immagine e l'icona all'inizio dell'era cristiana", in T. Velmans, Le Grand Livre *des icônes : Des origines à la chute de Byzance*, Paris, 2002, trad. it. *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milano, 2002, pp. 209-239

A. Vasiliu, *L'icône invisible ou le seuil liturgique du regard*, in «Revue roumaine d'histoire de l'art», Sér. beaux-arts, 36/37.1999/2000(2003), pp. 19-30

A. Vasiliu, "Le regard, l'icône, le dépassement", in *L'images et l'image* , par M. Butor, C. M. Cluny, Paris, 2003, pp. 158-185

A. Vasiliu, "L'immagine rovesciata : Sofisti e Padri alla fine dell'antichità", in *Ai limiti dell'immagine,* a cura di Clemens-Carl Härle. – Macerata, 2005, pp. 65-80

T. Velmans, *Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie*, in «Zograf», 14, Belgrade, 1983, pp. 40-51

T. Velmans, Le Grand Livre *des icônes : Des origines à la chute de Byzance*, Paris, 2002, trad. it. *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milano, 2002

C. Vermeule, *A Graeco-Roman portrait of the third century A. D. and the Graeco-Asiatic tradition in imperial portraiture from Gallienus to Diocletian,* in «Dumbarton Oaks papers», 15, 1961, pp. 1-22

C. Vermeule, *Greek and Roman Art at the Atheneum*, in «Apollo. The magazine of arts», 88, 1968, pp. 414-419

W. F. Von Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1916

W. F. von Volbach, *Frühchristliche Kunst : die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München, 1958

S. Walker, M. Bierbrier, *Ancient Faces. Mummy portraits from Roman Egypt*, London, British Museum, 1997

D. S. Wallace Hadrill, *Eusebius of Caesarea 's Commentary on Luke: Its Origin and Early History,* in «Harvard Theological Review», 67, 1964, pp. 55-63

Ch. Walter, *An iconographical note*, in «Revue des études byzantines», 38, 1980, pp. 255-260

R. Warland, *Das Brustbild Christi : Studien zur Spätantiken und Frühbyzantinischen Bildgeschichte,* Freiburg, Wien, 1986

R. Warns, " Weitere Darstellungen der heiligen Thekla", in *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, hrsg. G. Koch, Wiesbaden, 1986, pp. 75-137

C. J. Watson, *The program of the Brescia Casket*, in «Gesta», 20, 1981, pp. 283-298

Wealth of the Roman world : AD 300-700, edited by J.P.C. Kent and K.S. Painter, London, 1977

R. Webb, "Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque" in *Dire l'évidence*, ed. C. Lévy and L. Pernot, Paris, 1997, pp. 229-48

R. Webb, "Accomplishing the picture : ekphrasis, mimesis and martyrdom in Asterios of Amaseia", in *Art and text in Byzantine culture*, edited by Liz James, Cambridge, 2007, pp. 13-32

B. Weber, *Ein aktualisiertes Familienbild? Überlegungen zur Datierung des Berliner Severertondos*, in «Römische Mitteilungen», 112, 2005/2006, pp. 425-432

E. Weigand, *Die spätantike* Sarkophagskulptur *im Lichte neuerer Forschungen*, in «Byzantinische Zeitschrift», 41, 1941, pp. 104-164

Thomas G. Weinandy, *Athanasius : a theological introduction*, Aldershot, 2007

K. Weitzmann, "The Classical in Byzantine Art as Mode of Individual Expression", in *Byzantine Art. An European Art*, Atene, 1966, pp.151-177

K. Weitzmann, "Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete", in *Tortulae* : *Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten* / hrsg. von Walter Nikolaus Schumacher, Rom [u.a.], 1966, pp. 317-325

K. Weitzmann, *Various aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from sixth to twelfth Century*, in «Dumbarton Oaks Papers», 20, 1966, pp. 1-24

K. Weitzmann, *Ivories of the so called Grado Chair*, in «Dumbarton Oaks Papers», 26, 1972, pp. 45-91

K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : the icons*, vol. I, *From the sixth to the tenth century*, Princeton, 1976

A. Wenger, *Notes inedites sur les empereurs Theodose I, Arcadius, Theodose II, Leon I*, in «Revue des etudes byzantines», X, 1952, 54 ss.

A. Wenger, Une *homélie inédite de Sévérien de Gabala sur le lavement des pieds*, «Revue des Études byzantines», 25, 1967, pp. 219-234

K. Wessel, *Das Diptychon Barberini*, in Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, (München 1958), München, 1960, pp. 665-670

A. Wharton Epstein, "The 'iconoclast' churches of Cappadocia", in *Iconoclasm : papers given at the ninth Spring Symposium of Byzantine studies*, a cura di Anthony Bryer, Birmingham : University of Birmingham, Centre for Byzantine Studies, 1977, pp. 103-111

J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg, 1903, trad. it. *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903

J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. II, Roma, 1932

J. Wilpert, "Le pitture della confessio sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo", in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano, 1937, pp. 517-522

J. Wilpert, *La statua di Simon Mago sull'isola Tiberina*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» 15, 1938, pp. 334-339

G. Wingren, *Människan och inkarnationen enligt Irenaeus* , Lund, 1947, english translation *Man and the Incarnation : a study in the Biblical theology of Irenaeus*, transl. by R. Mackenzie, Philadelphia, 1959

F. Winkelmann, "Das agiographische Bild Konstantins I. in mittelbyzantinischer Zeit", in *Beiträge zur Byzantinische Geschichte im 9.-11. Jahrhundert*, Prague, 1978, pp. 179-203

G.Wolf, "Alexifarmaca. Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e la Terra Santa nell'Alto Medioevo", in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto 19-24 aprile 2001), Spoleto 2002, pp. 755-796

G. Wolf, "Icons and sites : cult images of the Virgin in mediaeval Rome", in *Images of the Mother of God* : p*erceptions of the Theotokos in Byzantium* / ed. by Maria Vassilaki. – Aldershot [u.a.], 2005, pp. 23-49

W. Wolska-Conus, *Un programme iconographique du patriarche Tarasios?*, in «Revue des études byzantines», 38, 1980, pp. 247-254

S. Wood, *Roman portrait sculpture, 217-260 A.D. : the transformation of an artistic tradition*, Leiden, 1986

H. Worrell, *The coptic manuscripts in the Freer Collection*, New York, 1923

O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strassburg, 1903

O. Wulff, Beschreibung *der Bildwerke der christlichen Epochen*, Berlin, 1909

O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin, 1918

O. Wulff, M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Leipzig, 1925

J. Zachhuber, *Nochmals: Der 38. Brief des Basilius von Caesarea als Werk des Gregor von Nyssa*, in «Zeitschrift für Antikes Christentum», 7, 2003, pp. 73-90

G.Zanker, Enargeia *in the ancient criticism of poetry*, in «Rheinisches Museum für Philologie» CXXIV (1981), 297-311

G. Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, University of Wisconsin Press, 2004

M. Zibawi, *Orients* chrétiens, Paris, 1995, trad. it. *Orienti cristiani : senso e storia di un'arte tra Bisanzio e l'Islam*, Milano, 1995

M. Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne : iconologie copte*, Paris, 2003, trad. it. *L'arte copta : l' Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Milano, 2003

M. Zibawi, *Bagawat : peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris, 2005, trad.it. *L' Oasi egiziana di Bagawat : le pitture paleocristiane*, Milano, 2005